



UNIL | Université de Lausanne

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

2016

La peinture sous l'œil et la plume du philosophe

Peinture, Être et sensation chez Merleau-Ponty et Deleuze :
zones de voisinage et points de discorde

Marion Rosselet

Marion Rosselet, 2016, *La peinture sous l'œil et la plume du philosophe*

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en philosophie

La peinture sous l'œil et la plume du philosophe

Peinture, Être et sensation chez Merleau-Ponty et Deleuze :
zones de voisinage et points de discorde

par

Marion Rosselet

sous la direction de Hugues Poltier,
Maître d'enseignement et de recherche

Session d'hiver 2015-2016

SOMMAIRE

ABREVIATIONS	4
INTRODUCTION. UN DIALOGUE EPINEUX	5

Première partie. La peinture sous l'œil et la plume du philosophe : approche pratique

CHAPITRE I. LES MODES OPERATOIRES	14
L'herméneutique merleau-pontienne : se placer <i>dans</i> le peintre	14
« <i>Le doute de Cézanne</i> »	14
« <i>Le langage indirect et les voix du silence</i> »	16
<i>L'Œil et l'Esprit</i>	20
Le recensement empirique de Deleuze	24
« <i>Gérard Fromanger. Le froid et le chaud</i> »	24
<i>Francis Bacon. Logique de la sensation</i>	26
Les références picturales : zones éclairées, zones partagées et zones d'ombres	33
CHAPITRE II. LES DIMENSIONS ET ELEMENTS DE LA PEINTURE	36
Le contour s'estompe : ligne non prosaïque et ligne septentrionale gothique	36
L'importance de la couleur : dimension première et convergence	39
Des fonds inégaux : profondeur inépuisable ou profondeur maigre ?	43
CHAPITRE III : FENETRE SUR DEUX RAPPORTS A L'HISTOIRE DE LA PEINTURE	50
Signification métaphysique de la peinture moderne et historicité chez Merleau-Ponty	50
Une histoire guidée par le rapport entre la main et l'œil chez Deleuze	53
Le hiatus entre avènement et événement	55

Seconde partie. La peinture : implications et révélations ontologiques

CHAPITRE IV. ONTOLOGIE DE L'ŒUVRE PICTURALE	58
Le rejet de la représentation	58
L'œuvre : icône ou monument ?	60
Le sourire de la toile : réel, imaginaire et ressemblance	62

CHAPITRE V. LA PEINTURE REND VISIBLE UN INVISIBLE	71
Forces cosmiques ou profondeur imaginaire ?	71
Capture de forces ou révélation d'une doublure invisible ?	72
Les effets de l'œuvre picturale	77
<i>Du visible à la pensée et « ce que l'art fait à la philosophie »</i>	79
CHAPITRE VI. PEINTURE, CORPS ET SENSATION	91
Une ribambelle de corps	93
Harmonie ou violence de la sensation : la différence cruciale	101
Corps propre, CsO et subjectivité	102
L'élément de la chair : nouvelle donnée ?	103
<i>La chair et le CsO : la subjectivité rejouée</i>	107
CONCLUSION. DIVERSITE DES ŒUVRES, PUISSANCES DU CORPS ET VIE HUMAINE	118
CAHIER D'ILLUSTRATIONS	128
BIBLIOGRAPHIE	144
REMERCIEMENTS	150

ABREVIATIONS

- D : Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 (1977).
- DC : Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966 (1945), pp. 13-33.
- F : Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986.
- FB-LS : Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, vol. 1 et 2, Paris, La Différence, 1981.
- FRO : Gilles Deleuze, « Le froid et le chaud », in Gilles Deleuze et Gérard Fromanger, *Fromanger, le peintre et le modèle*, Paris, Baudard Alvarez, 1973.
- MP : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- PP : Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- LI : Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect », in *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 66-160.
- LIVS : Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 (1952), pp. 49-104.
- OE : Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- QuPh ? : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.
- VI : Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

INTRODUCTION. UN DIALOGUE EPINEUX

Proposer un dialogue entre Merleau-Ponty et Deleuze n'est pas une mince affaire, tant il est vrai que le rapport entre leurs deux philosophies se situe sur de nombreuses lignes de démarcation. Tout d'abord, et ce n'est pas purement anecdotique, leurs œuvres forment une charnière entre philosophie moderne et postmoderne, entre philosophies encore empreintes d'un souci épistémologique et d'une rationalité héritières des Lumières et philosophies ayant intégré le tournant linguistique, centrées sur le langage. Plus modestement, Merleau-Ponty et Deleuze sont chacun des figures emblématiques de ce que le philosophe Frédéric Worms considère comme deux moments différents de l'histoire de la philosophie française du XX^e siècle : l'après-Seconde Guerre mondiale, qui serait fédéré autour du problème philosophique de l'existence, et les années 1960, dont la question commune serait celle de la structure.¹ En tous les cas, un passage important se joue entre Merleau-Ponty et Deleuze – celui entre une phénoménologie, située dans l'héritage du dernier Husserl, qui s'intéresse à l'expérience vécue du sujet conçu dans son ancrage corporel, et une philosophie qui, se réclamant de Spinoza et Bergson, se place sur un plan d'immanence² et considère le sujet et la conscience comme des individuations – des heccités – sur ce même plan.³

Cette idée de rupture repose certes sur une conception quelque peu grossière de la lecture de l'œuvre de Merleau-Ponty qui marque elle-même une évolution importante par rapport à la phénoménologie de Husserl et qui, au sein de son ouvrage posthume *Le visible et l'invisible*, propose une véritable ontologie tendant à considérer le sujet comme le résultat d'une fission de l'Être en voyant-visible. Il n'en demeure pas moins que la comparaison entre les deux philosophes implique ce passage au-delà de la phénoménologie. Il est par ailleurs également indiscutable qu'un conflit philosophique se joue autour d'une telle comparaison ; la phénoménologie représente un des chevaux de bataille de Deleuze : alors omniprésente en France, notamment avec les trois grandes figures de Merleau-Ponty, Sartre et Lévinas, il n'a pas souhaité entretenir de filiation avec elle et, lorsqu'il l'évoque, c'est principalement pour rejeter « l'hypothèse phénoménologique », qu'il retranche du côté de l'opinion et considère comme insuffisante à rendre compte de l'intensité de la vie. La littérature secondaire deleuzienne suit en général ce mouvement, tandis que les commentateurs de Merleau-Ponty demeurent souvent focalisés sur la compréhension interne d'une œuvre parfois cryptique.

En ce qui concerne une tentative de contact entre les deux philosophies, le constat est sans appel : il n'existe presque pas de littérature qui s'y aventure. Si Merleau-Ponty et Deleuze se retrouvent parfois côte à côte, c'est par proximité chronologique dans les ouvrages généraux d'histoire de la philosophie ou de l'esthétique au XX^e siècle. Seul un numéro de la

¹ Cf. Frédéric Worms, *La philosophie en France au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2009.

² Il s'agit chez Deleuze d'une immanence « pure » ou « à soi » et non de l'immanence de la conscience dont Husserl faisait son critère de méthode. Cf. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 66.

³ Pour un article qui situe de façon radicale la différence entre Merleau-Ponty et Deleuze sur une opposition entre, d'une part, une philosophie qui place la constitution du monde du côté du sujet et crée un monde en miroir de l'homme et, d'autre part, une pensée qui comprend le sujet comme un effet d'un monde plus vaste et plus divers que lui, cf. Pierre Montebello, « Deleuze, une anti-phénoménologie », *Chiasmi international*, Paris, Vrin, n^o 13, 2011, pp. 315-325. Pour un autre texte qui, dans une perspective voisine, considère que l'ontologie merleau-pontienne implique nécessairement la transcendance alors que l'ontologie deleuzienne, comme structure de co-présence, serait quant à elle située dans la pure immanence, cf. Judith Michalet, « La chair comme "plissement du dehors" ». Lecture deleuzienne du dernier Merleau-Ponty. », *ibid.*, pp. 241-258.

revue *Chiasmi*⁴, traditionnellement dédiée à l'étude de l'œuvre merleau-pontienne, consacre un dossier spécial au dialogue et à la confrontation entre leurs deux philosophies. Parmi les diverses contributions, certaines sont rédigées par des spécialistes de Deleuze, d'autres par des spécialistes de Merleau-Ponty. Le débat qui fait rage dans ces pages se cristallise autour de deux questions principales : premièrement, la philosophie de Merleau-Ponty demeure-t-elle prisonnière d'une représentation anthropomorphique du monde, représentation à laquelle Deleuze échapperait ?⁵ Deuxièmement, est-il possible de réunir les ontologies merleau-pontienne et deleuzienne autour de certains traits communs – le rejet de la tradition classique par exemple⁶ – ou même de fusionner leurs deux ontologies en une seule⁷ ?

Pour chacune des œuvres prises séparément surgit en revanche, évidemment, un champ très large de contributions. Les études de Mauro Carbone et de Galen A. Johnson, en ce qui concerne Merleau-Ponty, de François Zourabichvili et Anne Sauvagnargues pour Deleuze, ont constitué le solide noyau d'approches qui, par leurs compréhensions fines de la logique interne à chaque philosophie, ne facilitent évidemment pas la mise en relation, mais permettent de faire reposer celle-ci sur des bases solides en évitant une taille trop grossière et superficielle des ramifications conceptuelles propres à chaque pensée. Ces entrées sont fondamentales par le croquis du mouvement et du geste propre à chacun des deux philosophes qu'elles tracent.⁸

Mais comment, à partir de là, mettre en relation deux philosophies qui se situent chacune sur une pente opposée de la pensée de l'après-Seconde Guerre mondiale, et qui plus est, dont l'une semble refuser le dialogue avec l'autre ? Si nous nous y obstinons, c'est qu'il y a un intérêt philosophique que ces deux penseurs partagent incontestablement et, si l'on peut dire, avec passion : celui de l'art. Merleau-Ponty a essentiellement écrit sur la peinture, celle de Cézanne en particulier, et la littérature (Proust), arts auxquels il semble accorder une préséance sur les autres.⁹ De façon générale, la création joue un rôle fondamental, et ce dès ses premiers écrits, car elle sert de modèle à la perception du corps propre que le philosophe invite justement, dans *Phénoménologie de la perception*, à concevoir en termes d'expression. Dans *L'Œil et l'Esprit*, la peinture devient le révélateur de la caractéristique fondamentale de l'Être : le chiasme entre voyant et visible. Quant à Deleuze, une partie considérable de son œuvre est consacrée à l'art. Il a écrit sur la littérature (Proust, Artaud, Sacher-Masoch), la peinture (Bacon), la musique (Boulez) et le cinéma, sans compter le fait que tous ses écrits sont hantés de toutes parts par les liens entre art et philosophie. Cette relation est essentielle pour Deleuze à trois niveaux au moins. D'abord, le modèle de la création artistique constitue un guide pour la philosophie deleuzienne qui se conçoit comme créatrice de concept : le

⁴ Dossier spécial « Merleau-Ponty et Deleuze : dissonances et résonances – avec un inédit de Gilles Deleuze », *Chiasmi*, *op. cit.*, pp. 159-377.

⁵ C'est le point de friction entre deux contributions : Pierre Montebello, art. cit., et Pierre Rodrigo, « "Chair" et "Figure" chez Merleau-Ponty et Deleuze », *ibid.*, pp. 179-191.

⁶ C'est l'angle choisi par Claudio Rozzoni, « Lo spazio estetico. Il "rovesciamento del cartesianismo" in Deleuze et Merleau-Ponty », *ibid.*, pp. 217-239 et Marta Nijhuis, « Specchio, specchio delle mie brame. Sulla soglia della reversibilità, l'ardore libidico delle immagini », *ibid.*, pp. 285-314.

⁷ Cette option est discutée par Judith Michalet qui conclut à une incompatibilité totale entre les deux ontologies. Judith Michalet, art. cit.

⁸ Mauro Carbone, *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim/Zürich [etc.], G. Olms, 2001 ; Galen A. Johnson (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Evanston, Northwestern University Press, 1993 ; Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005 ; François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994.

⁹ Merleau-Ponty a également parlé du cinéma, mais dans une moindre mesure. Cf. par exemple « Le cinéma et la nouvelle psychologie », *Les Temps modernes*, vol. 3, n° 26, novembre 1947. Publié également in Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966, pp. 61-75.

philosophe crée des concepts et des agencements de concepts. C'est ensuite en grande partie l'art – conçu comme un événement – qui suscite le choc nécessaire pour contraindre le philosophe à penser. Enfin, comme chez Merleau-Ponty, l'art fait office de révélateur d'une réalité ontologique : en tant que monument dressé sur l'infini, il rend visible l'action des forces chaotiques.

La fonction fondamentale occupée par l'art pour ces deux philosophes suscite la possibilité et l'élan nécessaire à provoquer un dialogue entre eux. D'ailleurs, si l'approche est générale dans *Chiasmi*, la philosophie de l'art apparaît comme le lieu où les problèmes se posent avec la plus grande acuité, entre proximité et distance. En son sein, seules l'œuvre littéraire de Proust et la peinture occupent une place suffisante chez eux deux pour mener à bien une mise en regard qui ne les renvoie pas immédiatement dos à dos. Ce mémoire, dont les limites doivent nécessairement être circonscrites, laissera de côté la lecture de Proust pour concentrer son questionnement sur la peinture. Celle-ci offre de nombreux sujets de discussion entre les deux philosophes autour de leur rejet commun de la représentation, du rôle qu'ils accordent au corps dans la sensation esthétique, de leur conception de la peinture comme révélateur d'un invisible, de leur intérêt commun pour Cézanne, entre autres. La question de base de ce travail est ainsi d'une forte amplitude et pourrait se formuler de la sorte : sur quels problèmes se jouent les accords et divergences entre les philosophies de Merleau-Ponty et de Deleuze lorsqu'elles sont aux prises avec un objet commun – la peinture ?

Le corpus de base se définit aisément. Dans l'œuvre de Merleau-Ponty, trois textes principaux, rédigés à plusieurs années d'intervalles, sont directement concernés, à savoir « Le doute de Cézanne » (1945)¹⁰ sur le peintre d'Aix-en-Provence et père de l'art moderne, « Le langage indirect » (1952)¹¹ et *L'Œil et l'Esprit* (1964)¹², qui traitent de l'art de la peinture en tant que tel. Chez Deleuze, c'est le livre monographique, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (1981)¹³, consacré au peintre d'origine irlandaise, qui constitue notre source principale, auquel vient s'ajouter « Le froid et le chaud » (1973)¹⁴, sur l'œuvre de Gérard Fromanger, représentant du Pop Art français. L'approche plus théorique de l'art, dans le dernier chapitre de *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), ouvrage écrit en collaboration avec Félix Guattari, s'avère également incontournable¹⁵.

Pour mener à bien cette réflexion, il est impératif de la canaliser à travers un certain nombre de problèmes qui feront office de points nodaux de comparaison : soit des questions qui puissent s'adresser à l'une et l'autre des œuvres philosophiques et permettent ainsi de mettre leurs réponses en regard, soit l'identification d'un dénominateur commun entre ces deux philosophies qui fournisse l'opportunité d'une discussion fine entre des concepts voisins appartenant à l'une et l'autre. Le but n'est pas, nous le rappelons, de traiter des deux philosophies séparément, mais ensemble, là où elles semblent pouvoir se rencontrer, même si

¹⁰ Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *ibid.*, pp. 13-33. Ci-après DC.

¹¹ Merleau-Ponty, « Le langage indirect », in *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969 (1952), pp. 66-160. Ci-après LI. Un autre petit texte, contemporain, fait également partie de ce premier corpus, « L'expression et le dessin enfantin », *ibid.*, pp. 204-211.

¹² Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964. Ci-après OE.

¹³ Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* vol. 1 et 2, Paris, La Différence, 1981 (ci-après FB-LS), ainsi qu'un inédit qui y est lié, « Francis Bacon », in Adnen Jdey (dir.), *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique et clinique*, Saint-Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2013, pp. 25-35.

¹⁴ Gilles Deleuze et Gérard Fromanger, *Fromanger, le peintre et le modèle*, Paris, Baudard Alvarez, 1973. « Le froid et le chaud » est le titre du texte de Deleuze qui fait face aux reproductions des tableaux de Fromanger. Ci-après FRO.

¹⁵ Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minit, 1991. Ci-après QuPh ?

c'est ensuite pour partir vers des directions bien opposées. Qui sait ? De ce dialogue surgira peut-être le fameux « ET », extérieur aux deux termes initiaux de la relation, si cher à Deleuze pour la nouveauté qu'il instaure.¹⁶

Le premier niveau de questionnement est d'ordre relativement pratique. Face aux principaux textes sur la peinture se posent avec acuité les questions de l'angle sous lequel la peinture est abordée par les deux philosophes et du but d'une telle approche. De manière très concrète d'abord : Merleau-Ponty et Deleuze décrivent-ils les peintures ? Ont-ils recours aux paroles et écrits des peintres ? Comment sont organisés leurs textes ? Puis le geste philosophique global est à reconstituer. Chaque écrit sur la peinture procède selon une logique propre, avec les problèmes qu'il pose, les adversaires visibles ou invisibles qui le mettent en mouvement et contre lesquels il se situe. Cette première réflexion met en évidence les modes opératoires divergents employés par Merleau-Ponty et Deleuze dans leur rapport à la peinture, et fait office de partie introductive. D'emblée, elle nous situe cependant au cœur du débat qui oppose les deux philosophes, car les contemporains de Deleuze ont tendance à reprocher à Merleau-Ponty un recours outrancier à la parole des peintres : il ne regarderait pas assez les tableaux.¹⁷ Si cette critique ne rend pas justice à la démarche d'ontologie indirecte de Merleau-Ponty, elle n'en soulève pas moins une différence d'approche pratique bel et bien réelle.

Une cartographie des références picturales croisées, propres à chacun ou laissées dans l'ombre par les deux philosophes, est corrélativement à dresser. Ce tour d'horizon, bien que non exhaustif, se base sur le recensement systématique des références présentes dans le corpus. Au-delà du choix privilégié de Fromanger et Bacon pour Deleuze, de Cézanne pour Merleau-Ponty, les deux philosophes partagent certains intérêts, parmi lesquels la peinture de Rembrandt et, précisément, celle de Cézanne. Si le peintre d'Aix n'occupe pas le tout premier plan dans la pensée de Deleuze, ce dernier reconnaît en lui le précurseur de la voie de la sensation qui est celle de Bacon. Merleau-Ponty et Deleuze se retrouvent également autour de certains motifs – le sourire en premier lieu. Les absences sont tout aussi significatives, particulièrement celle des peintres surréalistes. Il s'agit de donner un sens philosophique à ces différents choix et oublis. Cette visée traverse toute la présente étude. Pourquoi le monde artificiel de Bacon et Fromanger d'un côté, la nature de Cézanne de l'autre ? Pourquoi Deleuze, alors qu'il s'intéresse au cri chez Artaud et Bacon, ne parle-t-il nulle part du *Cri* de Munch ? Et que dire de l'intérêt de Merleau-Ponty pour des peintres mystiques comme Kandinsky et Klee ?

Un autre angle d'interrogation, toujours au niveau pratique, dans une grande proximité avec le matériau pictural, concerne les théorisations respectives d'un certain nombre d'éléments picturaux : la ligne, la couleur, la perspective et la profondeur. A propos de la ligne, les deux philosophes se rejoignent sur un rejet de la conception classique de celle-ci. La ligne ne fait pas office de contour d'une forme déterminée, où – de façon concomitante – la couleur serait reléguée à une fonction de remplissage. Merleau-Ponty l'écarte au profit d'une ligne non prosaïque, en convoquant la ligne onduluse de Bergson et Ravaisson, tandis que

¹⁶ « Ce ne sont ni les éléments ni les ensembles qui définissent la multiplicité. Ce qui la définit, c'est le ET, comme quelque chose qui a lieu *entre* les éléments ou entre les ensembles. », Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 (1977), p. 43 (signé C. P.).

¹⁷ Cf. Paul Ricoeur, « Hommage à Merleau-Ponty », *Esprit*, n° 296, 1961, pp. 1115-1120 ; Jean-François Lyotard, « La Philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation », in Annie Cazenave and Jean-François Lyotard (dir.), *L'Art des confins. Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, Paris, PUF, 1985, pp. 465-477 ; Jacques Derrida, « Ponctuations : le temps de la thèse », in *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, pp. 439-459.

Deleuze se réfère à une ligne gothique septentrionale, empruntée à Worringer.¹⁸ Ces deux lignes ont-elles les mêmes caractéristiques ? Evoluent-elles dans un même espace expressif ?

La couleur acquiert parallèlement un statut majeur. La ligne ne faisant plus contour, la couleur conquiert une autonomie, un pouvoir de *former* et de moduler. Elle n'est plus une qualité seconde et subordonnée. Elle devient même la dimension première chez Merleau-Ponty, celle qui ouvre sur la profondeur de l'Être, et pour Deleuze, le matériau de convergence de toute la logique de la sensation à l'œuvre dans la peinture de Bacon. Les rapports entre ses différentes modalités – monochromie, coulées, tons rompus – sont centraux dans les mouvements qu'ils induisent sur la toile. Mais Bacon est un coloriste, et Cézanne non. Ce peintre choisit en revanche une palette de couleurs plus contrastée que celle des impressionnistes, avec des ocres et des noirs, option qui intéresse Merleau-Ponty au plus haut point, tandis que Deleuze érige le peintre d'Aix-en-Provence en précurseur de Bacon pour le traitement par petites touches de tons colorés rompus. Si l'intérêt pour la couleur est partagé, les deux philosophes portent attention à des traitements différents de celle-ci. Quelle signification donnent-ils à ces divers usages de la couleur ? Quelle fonction ontologique est conférée à la couleur, une fois libérée de sa subordination à la ligne ?

La question de la profondeur enfin s'avère un point particulièrement stratégique. Chez Merleau-Ponty, elle repose tout d'abord sur une remise en question de la technique de la perspective planimétrique de la Renaissance. Construction artificielle, cette dernière ne rendrait pas compte de la perspective naturelle qui donne accès à la vraie profondeur où se joue le rapport entre le corps et le monde. Dans un schéma gestaltiste, il considère en effet que certains objets doivent passer au second plan, faire office de fond, pour que d'autres se détachent sur l'avant-plan en tant que formes pour le corps-sujet qui les considère. Ces mouvements de dissimulations nécessaires répondent à la logique des interactions du corps avec ce qui l'entoure. Plus encore, la profondeur est une dimension qui ouvre sur toutes les autres : elle renvoie à la multidimensionnalité de l'Être qui ne se donne jamais complètement à saisir, dont l'expression est toujours partielle et toujours renouvelée. De façon contraire, Deleuze s'intéresse à l'effondrement des plans et à la quasi-disparition de la profondeur chez Bacon. Ce fond rapproché ou profondeur maigre est la marque d'une fonction haptique de l'œil qui situe toutes choses sur un même plan de consistance « à portée de main ». La profondeur est donc inépuisable et fondamentale d'un côté ; à la limite de l'inexistence de l'autre. Que dire de cette différence majeure ? Est-elle à mettre en rapport avec la démarcation entre transcendance et immanence ?

Toujours en rapport étroit avec les tableaux, la place de Cézanne et Bacon dans l'histoire de la peinture, tout comme la relation à l'histoire de l'art qu'entretiennent les deux philosophes, ouvrent une double-fenêtre interrogative : premièrement, Merleau-Ponty et Deleuze rejettent tous deux les normes de l'esthétique classique, au premier rang desquelles la perspective planimétrique qui subordonne la perception-sensation à un point de vue fixe. Considèrent-ils pour autant que la peinture moderne est à même de proposer une meilleure solution ? Jouit-elle d'un privilège ontologique particulier ? Cette question est particulièrement sensible, dans la mesure où il est souvent reproché à Merleau-Ponty de se borner *grosso modo* à une distinction entre art classique et art moderne en donnant toute la préséance au second. Si Merleau-Ponty marque bien une telle césure, ce point de vue mérite une discussion étroite, car le philosophe revendique une approche de profane, et élabore, par ailleurs, un concept d'historicité qui met à mal l'idée de progrès en peinture, ainsi que la découpe chronologique traditionnelle opérée par l'histoire de l'art. L'œuvre picturale est considérée comme avènement, reprise et création. De son côté, Deleuze accorde une importance de taille à la peinture religieuse ancienne et propose une véritable lecture de

¹⁸ OE, p. 73 ; FB-LS, pp. 48-49.

l'évolution entre les arts égyptien, grec, byzantin, gothique, classique et moderne, qu'il situe dans un rapport de force entre l'œil et la main.¹⁹ La place de Bacon dans cette histoire est à la fois inédite et récapitulative. Bacon est égyptien à sa manière. Il dresse devant nous une Égypte de la couleur. Par conséquent, il s'agit deuxièmement d'interroger la parenté qui se dessine entre deux insertions dans la peinture sur le mode de la reprise et de la création, entre l'événement pictural deleuzien et l'avènement merleau-pontien. Ce rapport non linéaire à l'histoire participe-t-il d'un même mouvement ?

Ces considérations pratiques appellent, dans leur continuité, une plongée dans les implications et révélations ontologiques de la peinture. Elles ouvrent un second volet du présent mémoire. Il concerne tout d'abord l'ontologie de l'œuvre d'art elle-même : qu'est-ce qu'une peinture ? Le rejet du modèle de la représentation, et de l'espace classique qui en découle, est sans doute un des accords le plus fort entre les philosophies de Deleuze et de Merleau-Ponty. C'est le cœur de l'argumentation de Claudio Rozzoni dans la revue *Chiasmi* lorsqu'il identifie le plus petit dénominateur commun entre les deux philosophies.²⁰ En tenant compte de la limite d'une telle démarche – ce rejet se rencontre évidemment chez de nombreux philosophes de l'époque contemporaine –, il demeure malgré tout fécond de considérer la manière selon laquelle Merleau-Ponty et Deleuze écartent le modèle de la représentation. Par quoi est-il motivé ? La peinture n'est pas, affirment-ils de concert, une image ou une copie du monde. En lieu et place de cette conception, Deleuze parle de « monument » ou de « bloc d'affects et de percepts », Merleau-Ponty d'« icône » ou de « visible à la seconde puissance ». Quel rapport avec le réel et l'imaginaire entretiennent ces deux définitions ontologiques de l'art pictural ? A cet égard, Sartre fait sans conteste figure d'interlocuteur commun. Que présente la peinture ? Comment opère son rapport avec ce qui l'entoure et comment expliquer la ressemblance qui, malgré tout, la lie au monde ?

« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible » – Merleau-Ponty et Deleuze s'emparent tous deux de la célèbre formule de Klee.²¹ L'œuvre d'art, icône ou monument, est un passeur entre invisibilité et visibilité. C'est son effet majeur ; un saut hors du cadre de la représentation. Elle révèle des puissances qui, sans elle, demeureraient dissimulées et offre ainsi un accès particulier à l'Être lui-même ; c'est une porte vers une réalité ontologique fondamentale. A propos de l'invisible, Deleuze parle de forces cosmiques, Merleau-Ponty d'une profondeur occultée. On peut donc formuler l'hypothèse que, malgré les traits partagés, la nature de l'invisible, ainsi que les modalités du passage entre insensible et sensible, diffèrent radicalement d'une pensée à l'autre.

Cette poussée vers le visible, suscitée par l'œuvre d'art, mène ensuite à s'interroger sur les rapports entre art et philosophie. D'une certaine façon, ce mouvement qui porte l'insensible au sensible est en effet porteur d'un matériau nouveau pour le philosophe qui va le saisir par son propre moyen d'expression, le langage. Mais, y a-t-il rupture ou continuité entre ce premier passage à la sensation et celui qui se joue entre le visible de l'œuvre et la pensée philosophique elle-même ? La philosophie vient-elle épouser les images, fonctionne-t-elle en adéquation avec le langage pictural ou prend-elle une tout autre direction ? Comment est-elle mise en mouvement par la peinture ? Le passage du *Foucault*, où Deleuze évoque les

¹⁹ Deleuze emprunte à l'historien de l'art viennois Aloïs Riegl une partie de ses analyses, en particulier le concept de vision « haptique », cf. Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014 (1901).

²⁰ Claudio Rozzoni, art. cit.

²¹ Paul Klee, « Credo du créateur » (1920), in P.-H. Gonthier (dir.), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998, p. 34. Cf. OE, p. 74 et FB-LS, p. 39.

rapports entre voir et penser dans les œuvres de Merleau-Ponty et Foucault, apportera à cet égard un éclairage significatif.²²

Enfin, fait sans aucun doute le plus notoire entre tous ceux évoqués et qui touche précisément à ce passage au sensible, le lien entre *aisthesis* et esthétique est très étroit dans les deux pensées : Merleau-Ponty aborde pour la première fois la peinture lorsqu'il propose une phénoménologie de la perception et Deleuze cherche, dans son livre sur Bacon, à rendre compte d'une logique de la sensation. Et la sensation, pour tous deux également, implique fortement et principalement le corps. « Le peintre "apporte son corps" », affirme Merleau-Ponty.²³ De la *Phénoménologie de la perception*, centrée sur le corps comme sujet, à *L'Œil et l'Esprit*, c'est d'une façon ou d'une autre toujours à une réalité du corps que renvoie la peinture : au corps vécu par opposition au corps objectif tout d'abord, puis à l'enchevêtrement entre chair de mon corps et chair du monde. Chez Deleuze, la peinture révèle l'action de forces invisibles sur le corps et ouvre parallèlement sur une réalité intensive du corps : le corps sans organes (CsO). Une telle similitude de problématique pousse à évaluer la proximité entre les différents corps impliqués dans l'expérience esthétique : le corps propre, le CsO et la chair.

L'ambition d'une mise en regard conceptuelle autour du corps est de forger les outils pour discuter les deux critiques que Deleuze adresse à la phénoménologie au sein de notre corpus, sous un angle qui n'épouse pas directement le point de vue deleuzien même si c'est finalement pour y adhérer sous certains aspects : La première de ces critiques fait son apparition dans *Francis Bacon. Logique de la sensation*, lorsque Deleuze déclare que « [l]'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus Profonde et presque invivable. »²⁴ Deleuze identifie ainsi le corps propre merleau-pontien à un « corps vécu » et le rejet de celui-ci est motivé par son insuffisance à rendre compte d'une puissance de vie qui déborde de toutes parts l'expérience subjective. Il lui oppose le concept de CsO, capable de faire place aux devenirs non humains de l'homme.

Puis, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, « l'hypothèse phénoménologique » est à nouveau convoquée : Deleuze se demande si la chair merleau-pontienne est à même de porter le bloc de sensations.²⁵ Peut-elle faire tenir l'œuvre picturale sans prendre appui sur une transcendance mi humaine mi divine ? Sa réponse est évidemment négative : l'hypothèse est décrétée invalide, car – selon Deleuze – la chair ne tient pas toute seule ; elle manque d'armature propre. Ces deux critiques conduisent de ce fait inévitablement au cœur de la question brûlante du rapport à la subjectivité dans les deux philosophies. Certains lecteurs de Deleuze reprochent à Merleau-Ponty un anthropomorphisme stérile, un enfermement dans la perspective humaine. Peut-on souscrire à ce reproche ? En quoi la philosophie de Deleuze échapperait-elle pour sa part à cet écueil ? Dans quelle mesure les différents corps en jeu dans la sensation maintiennent-ils un rapport au sujet ou à la subjectivité humaine ? Peut-on établir des similitudes entre deux mouvements d'excentrement d'avec le corps humain et la

²² Deleuze, *Foucault* (« Le plissement, ou le dedans de la pensée (subjectivation) »), Paris, Minuit, 1986, pp. 101-130. Ci-après F. Ce passage, bien qu'il ne porte pas sur l'art, constitue un matériau de première importance pour la comparaison menée : d'une part, car il figure au rang des rares références à l'œuvre de Merleau-Ponty disséminées dans l'œuvre de Deleuze ; et, plus spécifiquement d'autre part, en raison de l'ouverture inhabituelle dont Deleuze fait preuve à l'égard de cette pensée – il semble envisager une possible compatibilité entre l'ontologie de la chair merleau-pontienne et l'ontologie foucauldienne, proche de la sienne.

²³ OE, p. 16. Merleau-Ponty cite une formule de Paul Valéry.

²⁴ FB-LS, p. 33. Et tout le chapitre VII, pp. 33-38.

²⁵ QuPh ?, pp. 168-175.

subjectivité : la réversibilité de la chair chez Merleau-Ponty et le devenir-animal chez Deleuze ?

Dans les marges et au terme de ce trajet entre rencontres et discordes, cartographie critique qui constitue le noyau de la présente étude, une démarche évaluative suit son cours : elle se pose en termes de fécondité dans l'approche de la peinture, de puissance conceptuelle et existentielle. En sus d'établir les problèmes qui poussent Merleau-Ponty et Deleuze à se saisir philosophiquement de la peinture, il importe de revenir aux tableaux : Quelle méthode rend mieux compte de la diversité picturale ? Quel rapport philosophique à l'approche de nouvelles œuvres ces deux philosophies sont-elles à même de susciter ? Une approche existentielle ou éthique se justifie hautement par ailleurs, elle aussi, dans la mesure où Merleau-Ponty et Deleuze cherchent, chacun à leur manière, à renforcer les liens entre l'homme et le monde. A travers la peinture, Merleau-Ponty tente en effet de rendre ce lien inextricable, tandis que Deleuze, sur le mode du pari ou de l'acte de foi athée, cherche dans l'art des bonnes raisons de croire à ce monde-ci. Quels sont donc les affects qui accompagnent les mouvements d'excentrement que sous-tendent les concepts de CsO et de chair ? Dans quelle mesure ces philosophies nous plongent-elles dans le chaos ou suscitent-elles un regain de puissance corporelle et de pensée ? Enfin et pour résumer, en nous replaçant dans le sensible grâce à la peinture, ces deux philosophies nous font-elles entrer dans un rapport au monde fécond, comme c'est – indiscutablement – leur dessein à toutes deux ?

PREMIERE PARTIE

LA PEINTURE SOUS L'ŒIL ET LA PLUME DU PHILOSOPHE :
APPROCHE PRATIQUE

CHAPITRE I. LES MODES OPERATOIRES

L'herméneutique merleau-pontienne : se placer *dans* le peintre

Les trois textes de Merleau-Ponty sur la peinture inscrivent de concert l'opération picturale dans un rapport fondamental entre le corps et le monde. La démarche herméneutique tend à restituer le sens de l'œuvre sur cette base, et non à partir de considérations psychologiques ou de normes esthétiques. La sensation-perception précède le geste artistique qui vient s'inscrire naturellement dans sa continuité. L'invite est à se placer dans le peintre au moment où il élabore son œuvre.

« *Le doute de Cézanne* » (1945)

Essai d'une vingtaine de pages, « *Le doute de Cézanne* » (DC), publié parallèlement à l'imposante *Phénoménologie de la perception* (PP), est tout comme elle marqué par une réflexion sur la liberté et l'existence, caractéristique du « moment philosophique » de la Seconde Guerre mondiale.¹ Il reprend certaines réflexions sur la peinture et sur Cézanne qui apparaissent déjà disséminées dans PP et se montre intimement lié à la démarche phénoménologique de Merleau-Ponty, sous l'influence importante de Husserl.² Dans cet essai, Merleau-Ponty s'oppose à une certaine interprétation psychologisante de l'œuvre de Cézanne qu'il attribue à deux contemporains du peintre : Zola et Emile Bernard.³ Faute d'avoir pu se détacher des doutes et des difficultés psychiques de Cézanne, ils auraient réduit de façon erronée la compréhension de sa peinture à une pathologie schizoïde.

À l'encontre d'une telle interprétation, Merleau-Ponty pose deux problèmes imbriqués l'un dans l'autre. D'une part, et de façon générale, il discute le type de relation qui unit la vie d'un artiste et son œuvre, réflexion qui ouvre sur la thématique existentielle de la liberté, sur une conception de l'art comme expression et qui interroge la pertinence des explications de l'œuvre, par exemple de type psychanalytique. Plus précisément, d'autre part, le philosophe veut restituer le sens positif de l'œuvre de Cézanne qui ne réside pas, selon lui, dans la psychologie du peintre. La question posée dans ce texte est ainsi de type herméneutique.⁴ Si

¹ Merleau-Ponty, « *Le doute de Cézanne* », *Fontaine, revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, 8, n° 47, décembre 1945, pp. 80-100. Le DC voit le jour une seconde fois en 1948, dans *Sens et Non-Sens* de Merleau-Ponty, Paris, Nagel, 1966, pp. 13-33. Nous citons cette dernière édition. Sur le contexte philosophique, cf. Frédéric Worms, *op. cit.*, chapitre « Le moment philosophique de la Seconde Guerre mondiale : l'existence », pp. 201-455.

² Sur la peinture dans PP, voir en particulier les chapitres intitulés « Le corps comme expression et parole » (pp. 213-241) et « La chose et le monde naturel » (pp. 352-402).

³ Emile Zola, ami d'enfance de Cézanne, s'est inspiré du caractère de ce dernier pour créer le personnage principal de *L'Œuvre*, Claude Lantier, peintre au génie avorté. Quant à Emile Bernard, il a joué un rôle important dans la carrière du peintre en contribuant à le faire connaître du public et a publié plusieurs conversations avec ce dernier. Cf. Emile Bernard, « Paul Cézanne », *L'Occident*, juillet 1904 ; Emile Bernard « Souvenirs sur Paul Cézanne. 1904-1906 », *Conversations avec Cézanne*, édition critique présentée par P.M. Doran, Macula, 1978, pp. 49-80 (1907) ; Emile Bernard, *Conversation avec Cézanne*, Paris, Mercure de France, 1921.

⁴ Galen A. Johnson inscrit également Merleau-Ponty dans une démarche herméneutique. Cette perspective dément l'idée préconçue que Merleau-Ponty réduit le sens de l'œuvre à l'interprétation verbale qu'en donne l'artiste en se basant sur les écrits des peintres, puisque tout le travail philosophique réside précisément dans l'élaboration du sens de l'œuvre. Cf. Galen A. Johnson,

ce sens positif n'est pas donné par l'individualité du peintre, il s'agit de le chercher ailleurs, dans l'expression d'un rapport fondamental entre l'homme et la nature. Cette affirmation constitue le cœur du DC.

Il faut dire d'emblée que l'interprétation de Merleau-Ponty associe de fait en grande partie Cézanne à la démarche qu'il poursuit lui-même dans PP : l'œuvre cézannienne chercherait à rendre compte d'un « monde primordial »⁵ en deçà des distinctions entre nature et science, raison et sensation, sujet et objet, toucher et vision. Le peintre ne s'épuise pas devant des dichotomies déchirantes, il tente au contraire de restituer « l'ordre naissant par une organisation spontanée »⁶. Ce n'est ni la nature en l'absence de l'homme, ni l'homme en l'absence de la nature, mais un rapport entre eux deux de co-naissance. Il semble que Cézanne propose une expression de l'expérience pré-scientifique du monde naturel, ce monde husserlien d'avant la connaissance. Il donne forme humaine à « la vibration des apparences qui est le berceau des choses. »⁷

Merleau-Ponty affirme parallèlement, non sans ambiguïté, que les « recherches de Cézanne »⁸ qui s'élèvent par ces termes à une dimension scientifique, rejoignent les formulations de la psychologie récente : elles témoignent de la réalité de la perspective vécue, par opposition à la perspective géométriquement construite. C'est pourquoi l'on assiste à des déformations dans certains de ses tableaux⁹ : Cézanne peint la dynamique selon laquelle les choses nous apparaissent et non une reconstruction subordonnée à un point de vue figé. La friction est la suivante : la peinture de Cézanne rend compte d'un monde pré-scientifique et pourtant elle exprime la réalité de la perspective vécue, réalité affirmée par Merleau-Ponty sur la base des progrès de la Gestalt-Psychologie.¹⁰

L'idée d'une adéquation possible de la philosophie avec l'expérience silencieuse du rapport au monde est présente dans le DC.¹¹ Si l'art et la philosophie sont conçus comme des opérations créatrices qui produisent un sens qui ne leur préexiste pas, Merleau-Ponty conserve

« Phenomenology and Painting : "Cézanne's Doubt" », in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader...*, *op. cit.*, p. 10 (y compris la note 17, pp. 377-378).

⁵ DC, p. 18.

⁶ DC, p. 18.

⁷ DC, p. 23.

⁸ DC, p. 20.

⁹ Cf. *infra*, pp. 44-45.

¹⁰ « Les recherches de Cézanne dans la perspective découvrent par leur fidélité aux phénomènes ce que la psychologie récente devait formuler. », DC, p. 19.

¹¹ C'est ici la question du rapport de Merleau-Ponty à la réduction phénoménologique de Husserl qui est en cause. Conceptualisée dans les *Recherches logiques* de Husserl, la réduction phénoménologique est en réalité une méthode : elle consiste à suspendre la thèse d'existence du monde pour rejoindre une attitude « naturelle » ou *epoché*, dans le but d'atteindre « la dimension dans laquelle les phénomènes se manifestent dans toute leur "évidence" [...] et comme des "données originelles" ». L'*epoché* met entre parenthèses aussi bien les jugements du sens commun (ou préjugés), que les théories scientifiques en s'abstenant d'en faire usage. », Angelina Di Luciano (coord.), *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, LGF, 2002, p. 755. Une fois cette mise en parenthèse effectuée, le phénoménologue va s'emparer du résidu dans la conscience qui fait office de domaine du transcendantal de la conscience pure. C'est là que doit se situer la description phénoménologique. De façon générale, la réduction phénoménologique de Husserl renvoie à l'idée qu'une telle suspension permet au philosophe d'accéder à l'évidence du phénomène « nu » comme « donnée originelle ». Cette réduction garantit dès lors l'objectivité de la philosophie. Chez Merleau-Ponty, la possibilité d'entrer en adéquation avec cette expérience originelle silencieuse est progressivement remise en cause. C'est la thématique centrale de l'étude de Mauro Carbone, *op. cit.*

cependant une référence à une expérience originale « muette »¹² à laquelle le peintre – ainsi que le philosophe en tant qu’être humain – auraient accès.

Ce texte s’appuie sur des ressources très variées en lien avec la peinture : éléments biographiques sur le peintre, informations données par l’histoire de la peinture (influences de ses pairs sur Cézanne), moyens et procédés picturaux (couleurs, ligne), propos de Cézanne lui-même. Cas emblématique de son mode opératoire, Merleau-Ponty interprète ainsi les similitudes et différences de procédés entre les impressionnistes et Cézanne : après une période de « projection des rêves au-dehors »¹³, Cézanne s’est tourné vers les impressionnistes, vers Pissarro en particulier, et a adopté sous leur influence les petites touches juxtaposées caractéristiques de son style. Il a fait sien leur souci « d’étude précise des apparences »¹⁴ par opposition à la projection subjective de la période précédente. Malgré ce programme commun, il se démarque des impressionnistes par un choix de couleurs plus riches et contrastées.¹⁵ La composition de sa palette, moins éthérée, « fait présumer qu’il se donne un autre but »¹⁶ que ces peintres : il cherche la solidité de l’objet sous le chatoiement des apparences, sans toutefois quitter complètement celles-ci. La composition de la palette du peintre fonctionne comme révélateur du dessein poursuivi par celui-ci. Toutes ces ressources autour de la peinture, au même titre que les éléments biographiques, relèvent du sens littéral et figuré de l’œuvre. Ils ne peuvent en aucun cas prétendre lui conférer son sens positif qui émerge d’un rapport fondamental entre l’homme et la nature, mais ils contribuent à dégager celui-ci : ils ont valeur d’indices.¹⁷

En ce qui regarde la dimension existentielle au centre du texte – le fameux doute de Cézanne –, elle se pose en termes de rapport entre vie et œuvre. Comme les autres ressources, les hérédités du peintre n’expliquent pas son œuvre, mais elles entretiennent en revanche avec elle des rapports de motivation. Il n’est pas question de tomber dans l’interprétation inverse que celle attribuée à Emile Bernard en affirmant que l’œuvre est le produit d’une liberté totale. La vie passée de l’artiste constitue un engagement primordial dont il se ressaisit dans son œuvre. La liberté apparaît dans l’acte d’expression lui-même et non dans une explication a posteriori.¹⁸ La focale existentielle pousse ainsi le philosophe à considérer l’acte de création en tant que tel et non l’œuvre constituée, à se placer dans la perspective du peintre au moment où il élabore son œuvre. Si ce focus va s’ajuster et se préciser, la question de la liberté est quant à elle véritablement propre au texte de 1945.

« *Le langage indirect et les voix du silence* » (1952)

« *Le langage indirect et les voix du silence* » (LIVS) a été initialement conçu par Merleau-Ponty comme un chapitre d’un livre sur le langage, et finalement publié sous une forme

¹² DC, p. 25.

¹³ DC, p. 16. Merleau-Ponty fait référence à la période dite « couillarde » ou baroque de Cézanne, qui précède sa rencontre avec l’impressionnisme, notamment à deux tableaux aux teintes sombres qui donnent formes à des obsessions : *L’enlèvement* (1867) et *Le meurtre* (vers 1870). Cf. fig. 1.

¹⁴ DC, p. 16.

¹⁵ Cf. *infra*, p. 40 + fig. 2 et 4.

¹⁶ DC, pp. 16-17.

¹⁷ « On ne le connaîtrait pas mieux [le sens positif] par l’histoire de l’art, c’est-à-dire en se reportant aux influences (celles des Italiens et de Tintoret, celle de Delacroix, celle de Courbet et des impressionnistes) – aux procédés de Cézanne, ou même à son propre témoignage. », DC, p. 15.

¹⁸ Ici apparaît la discussion avec Sartre sur la conception de la liberté, également présente dans PP. Sartre rejette la notion d’inconscient freudien, alors que Merleau-Ponty cherche, à cette période, une conception de la liberté qui intègre d’une certaine façon ce dernier. Cf. Galen A. Johnson, art. cit., pp. 12-13.

remaniée, dans *Les Temps modernes*, juste avant sa rupture avec Sartre et son départ du comité de la revue.¹⁹ Bien que dédié à Sartre, l'essai n'en constitue pas moins une réponse critique au *Qu'est-ce que la littérature ?* du philosophe existentialiste.²⁰ Merleau-Ponty refuse la cloison posée entre littérature et peinture, tout comme l'idée d'une supériorité de la première en vertu de ses capacités signifiantes.²¹ LIVS invite au contraire à regarder – selon un schéma gestaltiste – la peinture sur le fond du langage et le langage sur le fond de la peinture en les considérant comme relevant de la même opération d'expression dont le pivot est le corps. Le langage se fait ainsi « indirect », tandis que la peinture constitue la « voix du silence », en référence directe aux *Voix du silence*²² de Malraux, second interlocuteur de Merleau-Ponty dans ce texte.

Il n'est plus question ici d'un peintre en particulier, mais de la peinture en tant que telle. Le problème est moins de retourner aux choses mêmes, selon le mot d'ordre phénoménologique présent dans le DC, que de comprendre le mécanisme et la structure de production de sens, qu'il soit pictural ou verbal. Peinture et langage sont tous deux traités comme des systèmes signifiants, selon une logique structuraliste inspirée de la linguistique saussurienne.²³ Pour le peintre et ceux qui sont habitués à communiquer avec le monde via la peinture, il apparaît clairement que cette dernière fonctionne comme un langage dont les éléments picturaux sont une syntaxe (lignes, couleurs, profondeur, etc.). L'idée que le tableau ne manifeste pas de sens, comme le soutient Sartre, est une impression « peut-être inévitable chez les professionnels du langage »²⁴ qui se dissipe pour autant que l'on fréquente un peu la peinture. Il devient alors évident que la peinture n'est pas muette, que son expression ne s'arrête pas, comme dit Sartre, à « mi-chemin du ciel et de la terre »²⁵, mais qu'elle s'inscrit dans un rapport fondamental au monde. La peinture donne une voix au silence. Elle ne le traduit pas, mais l'exprime selon un système d'équivalences propre. Elle entretient un rapport à la vérité.

Après avoir assimilé la peinture à un langage, Merleau-Ponty revient à la littérature pour la comprendre en retour comme expression du corps. Pas plus que la peinture, la littérature ne s'exprime de façon absolument transparente et explicite. Son sens, en partie tacite, réside entre les mots et dans les creux. La philosophie, tributaire du langage, ne peut donc obtenir « une vraie possession de ce qui est dit »²⁶, car « nul langage ne se détache tout à fait de la précarité des formes d'expression muettes, ne résorbe sa propre contingence, ne se

¹⁹ Créée en 1945 par un comité composé entre autres de Sartre, Merleau-Ponty, Simone de Beauvoir, Michel Leiris et Raymond Aron, la revue *Les Temps Modernes* découle des activités de la Résistance et joue un rôle de premier plan en offrant une tribune libre aux intellectuels de gauche sur des questions politiques, artistiques et philosophiques. Merleau-Ponty quitte le comité en décembre 1952. Quant à l'ouvrage sur le langage de Merleau-Ponty, Claude Lefort l'a édité de façon posthume : Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect », in *La prose du monde* Paris, Gallimard, 1969 (1951), pp. 66-160. Nous citons cette édition sous l'acronyme LI. L'édition originale, intitulée « Le langage indirect et les voix du silence », porte la dédicace « A Jean-Paul Sartre ».

²⁰ Publié en plusieurs parties dans *Les Temps Modernes* dès 1947, cet essai de Jean-Paul Sartre a été remanié et publié en 1948 chez Gallimard sous le titre *Situations II*.

²¹ Outre la dédicace, la critique à Sartre est explicite dans le passage sur *La crucifixion* du Tintoret (cf. fig. 5), dans lequel Merleau-Ponty dénonce l'analyse de Sartre. Cf. LIVS, p. 69. Dans *Situations II*, Sartre s'appuie en effet sur ce tableau pour associer la poésie à la peinture et, par là, distinguer poésie et prose au profit de la seconde. Sur le rapport à Sartre, cf. également *infra*, pp. 62-70.

²² Il s'agit d'un volume, publié en 1951 chez Gallimard, qui réunit les trois volets de l'histoire de l'art parue chez Skira entre 1947 et 1949, sous le titre *Psychologie de l'art*.

²³ L'édition de 1952 comporte dix pages consacrées à la linguistique saussurienne, LIVS, pp. 49-59.

²⁴ LIVS, p. 69.

²⁵ Sartre, *Situations II*, p. 61, cité par Merleau-Ponty, LIVS, p. 69.

²⁶ LIVS, p. 98.

consume pour faire paraître les choses mêmes »²⁷. Le rapport entre peinture et langage est cependant loin d'être élucidé dans LIVS où Merleau-Ponty garde, malgré sa critique à l'égard de Sartre, l'idée d'une certaine supériorité de la langue, en raison d'une capacité compilatoire qui ferait défaut à la peinture. Le langage entretient encore un rapport privilégié au temps, conçu comme succession linéaire, qui lui permet d'englober et de récapituler le passé.²⁸ Il n'en demeure pas moins que Merleau-Ponty combat dans ce texte une certaine prétention du langage à l'autonomie et à la transparence. La réhabilitation de la peinture contre Sartre sert à contrer les présomptions du langage à « ne rien tenir que de soi »²⁹. En le considérant comme une expression, au même titre que la peinture, Merleau-Ponty affirme la caractéristique indirecte du langage philosophique et remet celui-ci au contact du monde et du corps dont il dépend.

Le second interlocuteur de Merleau-Ponty dans LIVS est, nous l'avons dit, André Malraux. Merleau-Ponty conteste principalement la lecture malracienne de la peinture moderne, considérée comme expression d'une subjectivité, par opposition à une peinture classique soucieuse de représenter le monde.³⁰ Merleau-Ponty écarte, comme dans le DC, une conception individualisante et subjectivante de la peinture moderne, cette fois prise dans son ensemble. Il refuse une telle dichotomie entre sujet et objet, entre corps et monde. Sa critique prend la forme d'une réélaboration non subjective des concepts de « style » et d'« expression créatrice », employés par Malraux. L'unité du style sera donnée par le corps dans son ensemble, dans sa logique de perception sensorielle, et non par le vécu individuel ou psychique d'un sujet.

Le style d'un artiste, cette patte qui le caractérise entre tous, est à considérer comme un échange entre l'artiste et le monde. Avant de surgir sur la toile, il est présent dans toutes les perceptions du peintre, même les plus infimes et les plus banales. Sa manière de percevoir le bleu du ciel ou la présence d'un obstacle sur sa route lui est propre. Le style ne se limite pas à la création artistique. C'est plutôt cette dernière qui émane d'une expressivité fondamentale du corps, dans son commerce avec le monde. « [C]'est l'opération expressive du corps, commencée par la moindre perception, qui s'amplifie en peinture et en art. »³¹ Le corps n'est jamais passif dans ce qu'il voit : il met de lui-même partout, si bien que sujet et objet deviennent indissociables. La perception est création dans la mesure où elle ordonne le monde en fonction de la logique d'un corps spécifique, en faisant apparaître certains éléments au premier plan. Elle hiérarchise selon une logique corporelle globale. Le corps du peintre opère une « déformation cohérente »³² de ce qui l'entoure. D'où l'idée centrale que toute « perception déjà stylise ».³³ Le monde n'est jamais donné sans un corps qui l'exprime selon son style propre. Il n'y a donc pas de pure représentation dans la peinture classique puisque

²⁷ LIVS, p. 98.

²⁸ Dans LIVS, malgré une remise en cause de la hiérarchie sartrienne entre littérature et peinture, Merleau-Ponty maintient l'idée d'une certaine supériorité expressive du langage dans la mesure où il entretient un rapport compilatoire au temps : « l'homme ne peint pas la peinture, mais il parle sur la parole », LIVS, p. 100. Alors que le peintre reprend une tradition et la refonde, « [l]a parole, non contente d'aller au-delà du passé, prétend le récapituler, le récupérer, le contenir en substance. », LIVS, p. 100. Ce point de vue, hautement discutable évidemment, évolue dans OE et VI : la conception du temps change – la succession linéaire (temps horizontal) se dilate en simultanéité (temps vertical) – et la peinture acquiert un statut ontologique de premier plan. Cf. Mauro Carbone, *op. cit.*, pp. 84-85.

²⁹ LIVS, p. 100.

³⁰ « Il n'y a plus, [dit Malraux], qu'un sujet en peinture : le peintre lui-même », LIVS, p. 63. Merleau-Ponty se rapporte à André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Skira, 1947, p. 59.

³¹ LIVS, p. 87.

³² LIVS, p. 68.

³³ LIVS, p. 67.

celle-ci est tributaire d'un corps. Pas plus que la peinture moderne n'est coupée du monde. Le corps exprime toujours sa relation au monde. L'expression créatrice est ainsi relue par Merleau-Ponty sur le modèle d'une perception qui est à la fois reprise et création. Alors que le corps n'était pas mentionné en tant que tel dans le DC, il apparaît ici comme le lieu fondamental qui unit non seulement perception et création, mais aussi peinture et littérature qui sont tous deux – dans leur syntaxe respective – des langages du corps. L'unité de la culture est donnée par l'unité du corps.

Un point de vue principal dans l'approche de la peinture marque ce texte : Merleau-Ponty invite à se placer « dans le peintre »³⁴, au moment où il crée et non à considérer l'œuvre de l'extérieur, ainsi que nous y invitent les musées. C'est l'acte de peinture lui-même, la façon dont le peintre opère une métamorphose de ce qui l'entoure qui importe : « Si l'on remet, comme nous essayons de le faire, le peintre au contact de son monde, peut-être trouvera-t-on moins énigmatique la métamorphose qui, à travers lui, transforme le monde en peinture. »³⁵ Il y a une différence entre la toile vue rétrospectivement par les autres et le peintre peignant, car « tant qu'il peint, c'est toujours à propos des choses visibles »³⁶. Ensuite, vu de l'extérieur, nous entrons dans le régime de l'explication rétrospective, dans celui de l'événement au détriment de l'avènement lui-même.³⁷ C'est alors qu'on accole des significations erronées à l'œuvre.

Bien que le propos concerne la peinture comme expression en général, Merleau-Ponty réfléchit également, et nous aurons l'occasion d'y revenir, sur des techniques picturales – entre autres celle de la perspective planimétrique dans la peinture classique – et fait référence à plusieurs peintres et tableaux : Cézanne et Klee comme emblème d'une peinture moderne non subjective, Matisse, Van Gogh, Vermeer, la déchirure significative du ciel dans *La Crucifixion* du Tintoret³⁸, le manteau de Sainte-Anne de Léonard de Vinci et l'eau du ruisseau des *Lavandières* de Renoir³⁹.

L'apport de la linguistique saussurienne est majeur ici – la peinture est comprise comme une structure langagière. Mais Merleau-Ponty s'attache avant tout à replacer la formation du sens dans l'usage de la parole ou de la peinture. Cette naissance se situe dans le contact de celui qui s'exprime avec le monde. Par rapport au DC, il n'y a pas d'abandon de l'idée de vérité, ni de celle de retour aux choses mêmes. Si le philosophe refuse une conception subjective de la peinture moderne, c'est pour rétablir le lien entre l'œuvre et le monde. En revanche, l'idée d'une adéquation complète avec l'expérience muette semble abandonnée au profit d'une réflexion sur la peinture comme langage et sur l'expression. Le véhicule de la réduction phénoménologique – à savoir le langage – est interrogé au moyen des tableaux.⁴⁰

³⁴ LIVS, p. 80.

³⁵ LIVS, p. 72.

³⁶ LIVS, p. 73.

³⁷ Les événements empiriques ont des explications, alors que l'expression se conçoit dans l'avènement. « Quand on passe de la dimension des événements à celle de l'expression, on change d'ordre mais on ne change pas de monde : les *mêmes* données qui étaient subies deviennent système signifiant », LI, p. 105. Cf. *infra*, pp. 55-56.

³⁸ Cf. fig. 5.

³⁹ Cf. fig. 6. Il reprend à cet égard l'analyse de Malraux qui montre comment le bleu de la mer que Renoir avait devant les yeux est devenu celui du Ruisseau des *Lavandières*. Malraux, *La création artistique*, Paris, Skira, 1948, p. 113. LI, p. 88. Cf. *infra*, pp. 66-67.

⁴⁰ Merleau-Ponty se montre en effet de plus en plus critique envers la possibilité d'une réduction phénoménologique husserlienne. Après avoir passé de la conscience au corps, il introduit désormais la critique des limites du langage qui ne peut jamais prétendre à l'adéquation avec son « objet ».

L'Œil et l'Esprit (1961)

Principal texte de Merleau-Ponty sur la peinture, *L'Œil et l'Esprit* (OE)⁴¹, constitue la dernière œuvre publiée par le philosophe, décédé la même année, et marque un retour à la peinture, après plusieurs publications sur la politique et l'histoire de la philosophie. Il est intimement relié à l'élaboration de l'ontologie du *Visible et de l'Invisible* (VI)⁴², ouvrage posthume, où Merleau-Ponty lance à la fois une critique de la philosophie réflexive (Descartes, Kant, voire Husserl) – qui tendrait à voir tout le positif dans la pensée – et de la philosophie sartrienne – qui considère le moi comme une pure négation et place l'être entier dans l'extériorité. Sur la base des textes tardifs de Husserl que sont les *Ideen II*, Merleau-Ponty cherche à rendre compte philosophiquement de notre certitude de percevoir le monde, « foi perceptive » ou *Urdoxa*, qui est ouverture à l'Être, ainsi qu'à dégager les caractéristiques fondamentales de cet Être. Le VI élabore une conception de l'Être qui rend justice à cette foi perceptive, mais qui met aussi en évidence l'écart qui toujours subsiste dans l'accès que nous avons au monde. C'est que, en rapport étroit avec l'ontologie d'Heidegger, l'Être se dévoile et se cache en même temps, le visible renvoie toujours à un invisible qui n'est pas son opposé, mais son envers, la possibilité même de sa visibilité.⁴³

OE intervient ainsi dans une nouvelle phase de la philosophie merleau-pontienne qui, après les préoccupations phénoménologiques et structuralistes, tend à formuler une ontologie de l'Être conçu comme vision. Le point de départ est le suivant : Merleau-Ponty se positionne contre une certaine philosophie des sciences qui s'autonomise à tort du sensible. Pensée du survol, elle traite tout en objet, « manipule les choses et renonce à les habiter »⁴⁴. OE avance de la sorte : après ce premier positionnement qui érige la peinture en guide pour retrouver un socle sensible, nécessaire aux sciences et à la philosophie pour ne pas demeurer prisonnières d'un langage désincarné, Merleau-Ponty insiste sur l'énigme nodale du corps humain dont la peinture porte la trace.

Plonger dans les profondeurs de cette énigme permet de replacer la science au contact du monde, « dans un "il y a" préalable »⁴⁵ duquel elle est issue et qui fait largement écho au « monde primordial » du DC. Ce sol sensible est celui de notre « corps actuel »⁴⁶, en tant qu'il vit, et non d'un corps objectif dont le fonctionnement serait restitué de l'extérieur par des

⁴¹ Ce texte, quantitativement guère plus long que le DC et le LIVS, est tout d'abord paru dans le premier volume de *Art de France*, revue annuelle de l'art ancien et moderne, créée par Pierre Berès et André Chastel et publiée entre 1961 et 1964. Il a ensuite vu le jour sous forme de livre chez Gallimard en 1964. Nous citons cette dernière édition sous l'acronyme OE.

⁴² *Le visible et l'invisible*, dont la rédaction a été interrompue par la mort de Merleau-Ponty, a été publié, sous forme inachevée, par Claude Lefort en 1964, accompagné de notes de travail. L'ontologie développée dans ce livre est à mettre également en relation avec la contemporaine préface de *Signes*, *op. cit.*

⁴³ Nous reviendrons sur ces questions dans le chapitre V consacré à la nature de l'invisible rendu visible par la peinture chez Merleau-Ponty et Deleuze (*infra*, pp. 71-90). Au sujet des éléments décrits ci-dessus, cf. Mauro Carbone, *op. cit.*, pp. 98-101.

⁴⁴ OE, p. 9. C'est une certaine philosophie des sciences qui est ici l'adversaire de Merleau-Ponty, en première ligne celle de Brunschvicg. « Il y a aujourd'hui – non dans la science, mais dans une philosophie des sciences assez répandue – ceci de tout nouveau que la pratique constructive se prend et se donne pour autonome, et que la pensée se réduit délibérément à l'ensemble des techniques de prise ou de captation qu'elle invente. » OE, p. 10. Sa critique se montre d'une fécondité étonnante eu égard à certaines démarches analytiques actuelles qui, en travaillant sur la base de propositions langagières, traitent tout en objet maniable et tenu à distance. Elles fonctionnent comme nouvelles philosophies du survol.

⁴⁵ OE, p. 12.

⁴⁶ OE, p. 13.

relations causales. Premier terme de l'énigme, ce corps est « entrelacs de vision et de mouvement »⁴⁷. Il lui suffit de voir une chose pour savoir comment l'atteindre. Sa vue est organisée en fonction de ses projets moteurs. Ensuite, ce corps possède la caractéristique fondamentale d'être à la fois voyant et visible. Cette dimension fait écho à l'expérience esthésiologique développée dans l'œuvre de Merleau-Ponty : lorsqu'une de mes mains touche mon autre main, j'approche au plus près de la capacité à la fois sentante et sensible du corps, à sa réversibilité fondamentale mais jamais réalisée tout à fait, dans la mesure où chacune de mes mains est à tour de rôle sentante ou sentie, mais jamais les deux simultanément. Cette convergence dans l'écart entre sentant et sensible se pose dans OE en terme de visibilité. L'Être est à la fois voyant et visible. Les autres sens sont mystérieusement passés dans la vision qui, d'une certaine manière, les embrasse tous. Le corps est chose parmi les choses, il est fait de la même étoffe qu'elles, tout en possédant la capacité de les regarder, de les tenir « en cercle autour de soi »⁴⁸. Quand il les observe, c'est paradoxalement aussi lui-même qu'il voit. La vision est un narcissisme. La vision se fait comme au milieu des choses elles-mêmes, « là où un visible se met à voir »⁴⁹. Par l'appartenance du corps au visible, le monde extérieur a un équivalent interne en nous-mêmes. L'accent change. Si la capacité sentante du corps – son rôle de sujet – occupe le premier plan dans PP, c'est désormais son appartenance au visible qui prime, son statut de chose sensible. Un mouvement de réhabilitation du sensible s'amorce.

L'énigme du corps explique l'importance que prend la peinture pour Merleau-Ponty. Le peintre peint à partir du monde et avec son corps. Tous les problèmes de la peinture sont donnés par « cet étrange système d'échanges »⁵⁰. La toile porte la trace visible des passages et de la réversibilité entre chair de mon corps et chair du monde : « Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection du monde ? »⁵¹ La peinture, vision qui se fait geste, révèle ce processus d'échange, en est l'icône, elle ne cesse d'interroger la venue à soi du visible. On retrouve, dans les tableaux eux-mêmes, une mise en abyme de ce souci permanent lorsque les peintres se représentent eux-mêmes en train de peindre ou dans l'œil rond du miroir de la peinture hollandaise, dont le « regard pré-humain est l'emblème de celui du peintre. »⁵²

Contrairement à la hiérarchie du LIVS, la peinture jouit désormais d'un privilège sur les autres arts et en particulier sur le langage qui perd parallèlement sa capacité compilatoire. En puisant au plus loin à « cette nappe de sens brut »⁵³, elle garantit une attache au socle sensible. Plus encore, Merleau-Ponty affirme que « toute théorie de la peinture est une métaphysique »⁵⁴. La peinture offre un accès à l'Être lui-même qui est défini en retour comme vision. Elle acquiert donc un pouvoir ontologique de premier plan qu'il s'agit de penser philosophiquement. Le programme est explicite : « cette philosophie qui est à faire, c'est elle

⁴⁷ OE, p. 17. Comme le développe Merleau-Ponty dans PP, le corps vit son rapport au monde comme un tout : il est artificiel, dans ce cadre, de séparer la vision du mouvement, puisque toute perception est aussi une évaluation de l'espace vécu, de notre possible prise sur ce qui nous entoure, au même titre que tout mouvement prend place sur un fond de commerce familier avec le monde.

⁴⁸ OE, p. 19.

⁴⁹ OE, p. 19.

⁵⁰ OE, p. 21.

⁵¹ OE, p. 22.

⁵² OE, p. 32.

⁵³ OE, p. 13

⁵⁴ OE, p. 42.

qui anime le peintre, non quand pas il exprime des opinions sur le monde, mais à l'instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il "pense en peinture" ». ⁵⁵

C'est ici qu'intervient, après une philosophie des sciences peu définie mais dont le croquis est très éloquent, le second adversaire de Merleau-Ponty dans OE : Descartes. En écho à la relecture du cogito dans PP, la métaphysique de la vision de *La Dioptrique* est ici au centre de la critique. Les considérations du philosophe classiques sont trop superficielles, dit Merleau-Ponty, car bornées – avec les tailles-douces – à l'étude du dessin. ⁵⁶ Merleau-Ponty cherche un accès, par la pensée, à la vision elle-même, dans sa relation fondamentale au mouvement, et non à une pensée du voir, coupée du monde. Il s'agit donc dans OE de penser l'énigme de la peinture, et pas seulement du dessin, pour formuler une nouvelle métaphysique approfondissant celle de Descartes.

Le vocabulaire de Merleau-Ponty, dans OE et dans VI, se modifie quelque peu par rapport aux textes précédents. Le concept de chair apparaît, en tant qu'élément de l'échange et de la co-appartenance entre voyant et visible. Il est question de réversibilité entre sentant et senti, de sensation plutôt que de perception, de respiration et de fission de l'Être. Si l'opération de création du peintre demeure importante, la focale se déplace en partie : c'est l'ouverture de l'Être à lui-même qui désormais compte. Le peintre se désobjective encore davantage en devenant le vecteur d'une « respiration dans l'Être, [où] action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu, qui peint et qui est peint » ⁵⁷. La vision ouvre sur tous les aspects de l'Être. Dans ce circuit entre voyant et visible, il est toutefois « impossible de dire qu'ici finit la nature et commence l'homme ou l'expression. C'est [...] l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens » ⁵⁸. Ce processus demeure pourtant « insaisissable dans l'immanence » ⁵⁹ : il nécessite un échange entre voyant et visible et se révèle donc dans l'activité humaine qu'est la peinture. Comme dans le DC, une transcendance est maintenue : seul un homme est capable d'aller en deçà de l'humanité constituée. Mais l'unité de la culture est désormais moins donnée par l'unité du corps que par l'unité de l'Être lui-même. Le point de vue a bougé entre LIVS et OE.

Le rapport concret à la peinture se joue dans cet essai autour de trois approches principales. La première, qui prolonge la démarche amorcée dans les précédents textes, théorise certains éléments picturaux de la peinture moderne au premier rang desquels la ligne non prosaïque, la couleur et la profondeur, abordées ici en tant que dimensions de l'Être. ⁶⁰ La seconde se démarque singulièrement du DC et du LIVS par un recours important à la parole des peintres. Le choix de Merleau-Ponty s'oriente vers des artistes ayant formulé un discours réflexif sur leur travail : principalement Giacometti, Ernst, Delaunay, Cézanne et surtout Klee. Si ces paroles ne remplacent pas le discours philosophique lui-même – Merleau-Ponty les distingue explicitement ⁶¹ –, elles l'alimentent et se confondent néanmoins parfois dans les faits avec lui. Elles témoignent d'une volonté de documenter le geste et l'expérience de création. Cette mobilisation des écrits des peintres n'empêche pourtant pas le focus de se

⁵⁵ OE, p. 60.

⁵⁶ Cf. fig. 7. Descartes a manqué la peinture et fait reposer toute sa philosophie sur la puissance « du dessin, et celle du dessin sur le rapport réglé qui existe entre lui et l'espace en soi tel que l'enseigne la projection perspective. » OE, pp. 43-44. La taille-douce est un procédé qui regroupe les gravures en creux. Le motif destiné à être imprimé est creusé généralement dans du métal, à l'aide d'un burin.

⁵⁷ OE, p. 32.

⁵⁸ OE, p. 87.

⁵⁹ OE, p. 87 (citation du *Journal* de Klee).

⁶⁰ Merleau-Ponty propose une théorisation des différents éléments de la syntaxe picturale – ligne, couleur, mouvement, perspective et profondeur – et évoque son rapport à l'histoire de la peinture. Ces éléments sont développés *infra*, chapitre II et III, pp. 36-56.

⁶¹ Cf. OE, p. 60. (cité *supra*, p. 22)

déplacer : sur la base de Klee en particulier, il s'agit de rendre compte de la réflexivité du sensible (conçue comme respiration ontologique) qui s'opère à travers les peintres et dont ils rendent compte. Ils sont convoqués à titre de témoins. Alors que le peintre changeait le monde en lignes et couleurs dans LIVS, il devient ici le vecteur d'une expression d'un monde qui le déborde.⁶²

La troisième approche est visuelle. Contrairement aux écrits antérieurs, le texte de *L'Œil et l'Esprit* est accompagné de plusieurs reproductions : deux dessins – *Portrait d'Aimé Maeght* d'A. Giacometti (1960) et *Baigneuse aux cheveux longs* de H. Matisse (1942) –, trois peintures – *La Montagne Sainte-Victoire* de P. Cézanne (1900), *Atelier vert* de N. de Staël (1954) et *Park bei Lu* de P. Klee (1938) –, ainsi que deux photographies de sculptures – *La Sauterelle (Moyenne)* de G. Richier (1945) et *Femme accroupie* d'A. Rodin (1882).⁶³ Ces œuvres, appartenant toutes à l'art moderne, se déclinent sur près d'un siècle et deux d'entre elles sont quasi contemporaines du texte. Il y a des silhouettes humaines ou animales, dessinées par une ligne au pouvoir générateur ou émergeant d'une masse de matière brute, et des paysages : la montagne vibrante de Cézanne et le parc presque abstrait, composé rythmiquement, de Klee. Enfin, *L'Atelier vert* de Staël, aux taches de couleur se confondant avec la palette et les pinceaux du peintre, témoigne de l'intérêt du philosophe pour l'opération picturale et ses « transsubstantiations »⁶⁴. De façon surprenante, Merleau-Ponty fait référence à ces tableaux, mais sans presque jamais passer par des descriptions visuelles. Le langage ne double jamais la syntaxe picturale. A l'inverse, certains tableaux font l'objet d'une description ou d'une mention (au premier rang desquels *La Ronde de Nuit* de Rembrandt) sans être reproduits.⁶⁵

Une dernière remarque sur le rapport entre philosophie et peinture, qui est au cœur de cet essai. Si la peinture se joue dans un entrelacs entre l'œil et la main, ainsi que – au sein de la vision – entre voyant et visible, elle entretient également un rapport subtil avec l'invisible. Elle donne à voir la vision à l'état naissant et donne ainsi « existence visible à ce que la vision profane croit invisible »⁶⁶. Cet invisible, dont le statut reste à interroger dans ce travail, cristallise le lien entre œil et esprit. Le philosophe cherche à s'en approcher, de façon nécessairement indirecte. L'accès à l'Être est en effet deux fois médiatisé : par la peinture et ensuite par le langage, et cette médiatisation est comprise comme une caractéristique fondamentale de l'Être lui-même.

Au fil de ces trois textes, le rapport de Merleau-Ponty à la peinture évolue de façon conséquente. Dans le DC, la démarche de Cézanne est identifiée au geste philosophique de PP : le peintre rend compte d'une perspective vécue. Il y a un parallèle bien dessiné entre les démarches philosophique et picturale. Cézanne retrouve le contact avec la perception naturelle par opposition à l'artificialité de la construction de la perspective planimétrique. Cette adéquation ne fonctionnera plus aussi mécaniquement par la suite. Alors que dans le LIVS, le point de vue est encore premièrement axé sur la personne du peintre lorsqu'il exerce son art, peinture et langage sont interrogés dans leurs dimensions syntaxiques. Leur capacité signifiante ne va pas sans une certaine obscurité qui lui est inhérente. Il n'y a pas de transparence. C'est dans OE enfin que la focale bouge : le peintre devient le témoin et le

⁶² « Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres – ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui – il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent », OE, p. 31.

⁶³ Cf. fig. 8-13. Nous n'avons reproduit une autre *Montagne Sainte-Victoire*, cf. fig. 2.

⁶⁴ OE, p. 16.

⁶⁵ Cf. *infra*, p. 73 + fig. 28.

⁶⁶ OE, p. 27.

vecteur d'une respiration ontologique fondamentale qui le déborde et le dépasse. Par sa vision exercée qui s'est perdue dans les échanges entre voyant et visible, il acquiert un statut particulier. C'est la passivité de son activité qui importe. Parallèlement, la peinture se voit attribuer un pouvoir propre : elle porte la trace de la fission et de la réversibilité de l'Être en voyant-visible. Un condensé de l'énigme de la visibilité. D'une approche clairement phénoménologique dans le DC, Merleau-Ponty tient dans OE un propos d'ordre ontologique. La peinture fait office de porte d'entrée vers la profondeur de l'Être. La personne du peintre perd en netteté pour se fondre dans ce qui l'entoure, phénomène de floutage qui rend paradoxalement plus claire la spécificité de la peinture par rapport aux autres arts et au langage.

Le recensement empirique de Deleuze

Gérard Fromanger « Le froid et le chaud » (1973)

Avant de consacrer une longue étude à Francis Bacon, Deleuze marque une première incursion du côté de la peinture avec le texte qu'il rédige pour le catalogue d'exposition « Le peintre et le modèle »⁶⁷ de Gérard Fromanger (FRO), ami du philosophe et représentant du Pop Art français. De manière significative, Michel Foucault signera à son tour, deux ans plus tard, un texte sur le peintre, intitulé « La peinture photogénique »⁶⁸. Cet intérêt commun des deux intellectuels, après mai 68, converge dans l'attention à une œuvre picturale qu'ils considèrent, chacun à leur manière, dans sa dimension révolutionnaire.

Anne Sauvagnargues, dans son éclairante étude *Deleuze et l'art*, dégage trois étapes au sein de l'œuvre de Deleuze. La première, jusqu'à *Différence et Répétition* (1968), porte principalement sur la littérature. La deuxième, marquée par la rencontre et la collaboration avec Guattari, pense l'art comme machine opératoire dans le champ social et tente de dégager les implications politiques de celui-ci. L'éthologie du signe, rapporté à son milieu vital, permet de le considérer dans son efficacité matérielle. C'est le temps de l'écriture collective. La troisième strate – et l'on retrouve une parallèle au mouvement de Merleau-Ponty contre Sartre – après *Mille Plateaux* (1980), se dirige vers les arts non discursifs. Deleuze élabore une sémiotique de la création étrangère à toute herméneutique, une théorie de l'art comme capture de forces, et une conception de l'image comme composé de percepts et d'affects.⁶⁹

Si l'étude sur Bacon se rattache à cette troisième période, la dizaine de page consacrée à Fromanger se glisse aisément dans la seconde. « Le froid et le chaud » fait écho à *Le froid et le cruel* que Deleuze avait consacré à Sacher-Masoch en 1967⁷⁰ – réponse interne avant tout à sa propre philosophie en constante évolution. Par ailleurs, une vindicte se dresse avec vigueur contre un certain art et certaines attitudes faussement subversives qui dressent un miroir narcissique « pour une hypocrite réconciliation généralisée, immense apitoiement sur soi-même et sur le monde. »⁷¹. A l'inverse, la peinture de Fromanger, par la joie et la vie qu'elle dégage, se révèle foncièrement révolutionnaire.

⁶⁷ Gilles Deleuze et Gérard Fromanger, *Fromanger, le peintre et le modèle*, Paris, Baudard Alvarez, 1973. Le texte de Deleuze qui fait face aux reproductions de tableaux s'intitule « Le froid et le chaud ». Ci-après FRO.

⁶⁸ Plaquette éditée pour l'exposition de Gérard Fromanger, *Le désir est partout* (1975). Une récente édition reproduit cette plaquette en fac-similé avec une iconographie additionnelle et une postface d'Eric de Chassey, Paris, Le Point du Jour, 2014.

⁶⁹ Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit., pp. 9-37.

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, suivi de *La Vénus à la fourrure* de Léopold Sacher-Masoch, Minuit, 1967.

⁷¹ FRO, p. 4.

Réflexion contemporaine à l'*Anti-Œdipe*, la série de peintures de Fromanger est pensée dans son fonctionnement immanent – « Tableau-machine d'un artiste-mécanicien »⁷². La question de base, d'ordre physique, se formule de la sorte : Comment Fromanger fait-il fonctionner le tableau ? Avec quel élément matériel branche-t-il quel autre élément matériel pour qu'un circuit se forme ? Quel circuit connecte-t-il à ce premier, et quel est le point de contact ? La peinture devient une opération électrique.

Deleuze recense pour commencer les principaux éléments de la peinture. Il y a la silhouette du peintre, ombre noire présente partout, qui regarde la marchandise (auto, vitrine, mannequin, nourriture, etc.), mais surtout les couleurs très marquées et variées. Les dix huiles, au format identique de 200 x 150 cm, ont pour titre le nom du ton dominant qui les anime : *Vert Aubusson*, *Vert Véronèse*, *Violet de Bayeux*, *Violet d'Égypte*, *Violet de Mars*, *Rouge de Chine Vermillonné*, *Rouge de Cadmium Clair*, *Ocre de Chair*, *Bleu Saphir*, *Bleu Azural de Manganèse*.⁷³ L'accent sur les modalités de la couleur – heccéité du matériau – est central. Ces couleurs sont de pures sensations, chaudes ou froides ; elles ne veulent rien dire : « le vert n'est pas espérance ; ni le jaune tristesse ; ni le rouge gaieté. Rien que du chaud ou du froid, du chaud et du froid. »⁷⁴ Elles ne sont ni signifiantes, ni l'expression d'émotions humaines. Il n'est pas question de proposer une herméneutique comme chez Merleau-Ponty.

Deleuze décrit minutieusement la démarche du peintre : accompagné d'un photographe de presse, Fromanger repère des lieux. Il élabore ensuite un choix parmi les nombreux clichés incolores. Dans une pièce sombre, il projette le négatif sur une toile et peint sur cette projection avec une première couleur « telle qu'elle sort du tube »⁷⁵. Il effectue une montée : « série ascendante irréversible »⁷⁶. Comme Deleuze le développe par la suite avec Bacon, ce procédé montre la liaison intime entre cliché et image : « Son activité nocturne révèle une vérité éternelle de la peinture : que jamais le peintre n'a peint sur la surface blanche de la toile pour reproduire un objet fonctionnant comme modèle, mais qu'il a toujours peint sur une image, un simulacre, une ombre de l'objet »⁷⁷. Les clichés sont partout, et c'est toujours à partir d'eux, et malgré eux, que le peintre invente de nouvelles images. Fromanger pousse le processus de copie si loin, jusqu'à ses propres limites, qu'il n'y a au final « plus de copie *ni de modèle*. »⁷⁸

Après la première couleur, qui n'est alors qu'un potentiel, le peintre pose une seconde couleur qui affecte un élément précis de la photo (le bonhomme vert et froid à l'arrière de *Violet de Bayeux* vient réchauffer le violet, potentiellement chaud⁷⁹). Celle-ci va chauffer ou refroidir la dominante. Puis d'autres couleurs interviennent qui, glace ou feu, modifient la chaleur des couleurs précédentes et induisent une circulation dans le tableau. Les tons chauds refroidissent les tons froids, les tons froids réchauffent les tons chauds : « chauffer un four en entassant des boules de neige ».⁸⁰ Sur le circuit de mort de la photo – valeur d'échange, indifférence totale de la marchandise, « équivalence de l'amour, de la mort ou de l'aliment, du nu ou du vêtu »⁸¹ – se branche le circuit de vie des couleurs. Il se connecte au point de rupture.

⁷² FRO, p. 2.

⁷³ Cf. fig. 16.

⁷⁴ FRO, p. 2.

⁷⁵ FRO, p. 2.

⁷⁶ FRO, p. 3.

⁷⁷ FRO, p. 2.

⁷⁸ FRO, p. 3.

⁷⁹ Cf. fig. 15.

⁸⁰ FRO, p. 9

⁸¹ FRO, p. 7

Fromanger triomphe du circuit de mort par extraction. De la valeur marchande, il dégage quelque chose de vital et de puissant. « De ce qui est laid, répugnant, haineux et haïssable, il sait extraire les froids et les chauds qui forment une vie pour demain. »⁸². Il peut le faire, car il aime ses modèles. C'est avec joie qu'il leur redonne vie. Attaché à l'éthique spinoziste, Deleuze considère l'affect de la joie comme le critère d'une augmentation de la puissance d'agir du corps, comme une ouverture vers de nouvelles possibilités. Ainsi « [i]l n'y a de révolutionnaire que joyeux, et de peinture esthétiquement et politiquement révolutionnaire que joyeuse. »⁸³ Cet affect témoigne d'une ligne de fuite face au miroir narcissique. La joie apparaît ici comme le critère de nouveauté politique ; elle témoigne du fait qu'une nouvelle configuration puissante prend forme, qu'une nouvelle vie est insufflée.

L'œuvre est en outre comprise dans son agencement avec l'hétérogénéité du régime social duquel elle est issue : on pourrait dire que la symptomatologie d'inspiration nietzschéenne, transposée sur le plan politique par Deleuze et Guattari, consiste à mettre en lien la peinture de Fromanger avec la société de consommation. Le peintre met en évidence les circuits d'uniformisation et d'indifférenciation à l'œuvre dans la société marchande. Ce faisant, il en extrait pourtant du nouveau et modifie dès lors de façon positive l'agencement homme-marchandise. La machine produit des effets. Étonnamment, l'inscription des signes picturaux dans le régime social ne sera plus du tout une préoccupation majeure dans FB-LS.

L'apposition en transparence du texte de Foucault sur la « peinture photogénique » de Gérard Fromanger révèle une attention commune à une peinture considérée comme réellement révolutionnaire, mais aussi une divergence d'approche. Sans s'y attarder, une remarque vaut la peine d'être formulée : la dimension sociale est traitée par Foucault non seulement dans son agencement contemporain, mais aussi dans sa dimension historique, ce que ne fait pas Deleuze. Foucault propose un retour à la fin du XIX^e siècle, lorsque les amateurs et illusionnistes jouaient, dans une folie de la multiplication des images, à créer des hybridations entre photographie et peinture. Dans la société contemporaine, les peintres désertent l'image, nous laissant pleinement soumis aux images politiques et commerciales sur lesquelles nous demeurons sans pouvoir. Fromanger est révolutionnaire, car il remet l'image en circulation, la fait transiter, dégage un événement-toile de la trajectoire entre photographie et tableau. Cet événement file entre les mains du peintre : « En se faisant photogénique, la peinture accepte de devenir un lieu de passage, une infinie transition, une peinture peuplée et passante. Les peintres se retrouvent avec la foule des amateurs, des artificiers, manipulateurs, contrebandiers, voleurs, pillards d'images »⁸⁴. C'est cette autonomie rendue à l'image, ce pouvoir de se multiplier et l'anonymat du peintre qui marque un retour du désir et du plaisir de l'image, un affranchissement donc. Chez Foucault, la perspective historique connote ainsi positivement la photographie, tandis que la joie du peintre compte moins que sa disparition derrière l'événement qu'il a fait émerger, qui s'est multiplié et s'est répandu à tout vent.

Francis Bacon. Logique de la sensation (1981)

Second texte de Deleuze à porter exclusivement sur la peinture, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (FB-LS)⁸⁵, paru en deux tomes, fonctionne lui aussi en écho à un précédent écrit de Deleuze, *Logique du sens* (1969)⁸⁶, consacré entre autres à Lewis Carroll. Deleuze passe de la littérature à la peinture, de la langue à l'image. Son intérêt pour le cinéma participe du même mouvement. Il est moins question désormais de rendre compte du surgissement du sens (et

⁸² FRO, p. 10.

⁸³ FRO, p. 10.

⁸⁴ Michel Foucault, « La peinture photogénique », art. cit., p. 32.

⁸⁵ Nous citons cette édition originale. Sans mention expresse, la citation concerne le premier volume.

⁸⁶ Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

donc de considérer le signe dans sa dimension sémantique et langagière) que de la logique de la sensation elle-même, irréductible à toute dimension discursive. Comme le dit Anne Sauvagnargues : le « signe n'est plus redevable d'une herméneutique du sens qui en décrypte les procédures signifiantes, mais d'une logique des forces qui fait de l'art une capture, et de l'image un composé d'affects et de percepts. »⁸⁷ Ainsi conçu, le signe sensible agit directement sur le système nerveux. Il produit un choc pour la pensée qui s'attache à le recenser. Cette sémiotique est caractéristique de la troisième strate identifiée par Anne Sauvagnargues dans l'œuvre de Deleuze.⁸⁸

Le texte est construit autour de seize chapitres, disposés dans une certaine discontinuité volontaire, qui traitent des thématiques suivantes : éléments-types des tableaux baconiens, lignes et couleurs, rapports de la peinture à la figuration et au figural, corps et sensation chez Bacon, visibilité et action de forces à même le matériau, procédé pictural employé par Bacon et situation de l'œuvre baconienne dans l'histoire de la peinture. Par rapport à Fromanger, c'est la parenté de rapport à la photographie qui frappe, car Bacon – nous le verrons – mène une lutte acharnée contre les clichés qui hantent la toile et la tête du peintre, avant même le premier coup de pinceau.

Concrètement, Deleuze s'attache comme avec Fromanger, de manière moins machinique toutefois, à recenser empiriquement les signes présents dans l'œuvre de Bacon, à rendre compte de la logique selon laquelle ils opèrent, de l'effet qu'ils produisent. Il tente également de dégager le type de forces dont les signes sont la capture : les forces qui affectent le corps. Sa philosophie de l'art se fait donc esthétique des forces et s'inscrit dans l'héritage de Nietzsche et d'Amy Warburg. A la fois sémiotique et sismographe, la philosophie se présente comme une tentative de dégager le fonctionnement de la peinture de Bacon et les logiques de surgissement du fait pictural.

Comment fonctionne la peinture de Bacon ?

Les trois éléments principaux de la peinture de Bacon que dégage Deleuze sont : l'image dressée au centre du tableau que Deleuze appelle Figure – elle peut être formée d'un seul ou de plusieurs corps accouplés – ; le lieu ou rond sur lequel se dresse la Figure ; et la structure matérielle spatialisante ou aplat qui est souvent monochrome et fait office de fond rapproché. Dans *Study for bullfight N° 1* (1969)⁸⁹ par exemple, l'homme et le taureau accouplés constituent la Figure ; l'ovale brun, légèrement orangé, est le lieu, la piste ; tandis que la surface orange monochrome fait office d'aplat. Placer la Figure sur un lieu qui la sépare de l'aplat est un procédé simple d'isolation qui coupe la Figure d'un rapport immédiat à son milieu et permet ainsi de « conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif*, que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée »⁹⁰. Il s'agit ainsi dans un premier temps pour Bacon de couper les relations figuratives et narratives pour instaurer d'autres genres de rapports, de type *matters of fact*. Les trois éléments typologisés par Deleuze ne constituent pas en eux-mêmes la logique de la sensation, ils y participent. La Figure – comprise cette fois comme l'ensemble des éléments du tableau et de leurs interactions – est constituée surtout des mouvements qui s'opèrent entre ces éléments et confèrent un rythme au tableau, le font vibrer. Cette circulation instaure de nouveaux rapports entre les éléments.

Le premier de ces mouvements va de l'aplat vers la Figure. Force d'isolation, il enroule l'aplat autour de la Figure. Sur le même tableau *Study for bullfight N° 1*, c'est la rotation inverse aux aiguilles d'une montre qui rassemble dans un même bloc l'homme et le

⁸⁷ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 21.

⁸⁸ Cf. *ibid.*, pp. 9-37.

⁸⁹ Cf. fig. 17.

⁹⁰ FB-LS, p. 9.

taureau. Le lieu favorise cette concentration d'énergie, prête à être libérée. Les coulées de la tête de l'homme sont très nettement mues par cette contraction qui isole et rassemble sur elle-même la Figure homme-taureau. L'un et l'autre sont coupés de l'extérieur et pris dans la même force, ils constituent un agencement commun. Le second mouvement, de diastole, va cette fois de la Figure au fond et tend à dissiper celle-ci dans l'aplat. En passant par le lieu, qui joue dans les deux sens le rôle de membrane, la Figure cherche à passer tout entière dans l'aplat. Dans le même tableau, la bulle transparente blanche entre les pattes avant et arrière du taureau participe de ce mouvement : l'accouplement homme-taureau tend ici à se défaire et à tomber. La tache sombre dans la partie inférieure du fond orange monochrome y appelle. Mais la diastole est encore davantage sensible dans *Figure standing at a washbasin* (1976)⁹¹ où le corps s'échappe vers l'aplat par le trou du lavabo qui fait office de lieu. Comme la contraction, cette échappée ou dissolution est présente partout dans la peinture de Bacon. Ces mouvements de diastole-systole confèrent un rythme au tableau, engendrent une vibration puissante qui se situe au niveau de la sensation.

Quelles sont les puissances qui entrent en jeu dans la sensation ?

Cette question essentielle est saisie à bras-le-corps dans la seconde partie de ce mémoire, consacrée plus spécifiquement aux implications et révélations ontologiques de la peinture. Son importance majeure dans la réflexion deleuzienne – le recensement des éléments de la peinture appelle sans transition une ontologie – réclame malgré tout un premier défrichage des lignes principales des réponses qui lui sont apportées. Pour Deleuze, le tableau baconnien rend visible « l'action sur le corps de forces invisibles »⁹². Les signes picturaux se créent donc sous l'effet de forces qui affectent le matériau. Avec Spinoza et Nietzsche, la peinture est une affaire de forces qui affectent les corps, et auxquelles il réagit. Les parties des toiles nettoyées, balayées, grattées, marquent précisément la zone où une force est en train de frapper.

Le corps qui subit la puissante action de forces n'est pas n'importe quel corps. Il s'agit d'une réalité purement intensive du corps, non liée à l'expérience d'un sujet : le corps sans organes (CsO).⁹³ La peinture de Bacon rend visible ce corps particulier. Les coulées et autres parties brossées sont autant de zones transitoires en mouvement et organes en formation. Ce ne sont pas à proprement parler des transformations du corps, mais des déformations ou affections de celui-ci. Le concept de CsO, apparu avec Antonin Artaud dans *Logique du sens* et *Mille Plateaux* (1980), rencontre ainsi une nouvelle matérialisation dans la peinture de Bacon.

Le corps sans organes n'est pas accessible par la figuration, car il constitue précisément le mouvement de la Figure vers l'indifférencié, son échappée dans l'aplat, cette zone d'indiscernabilité où le corps entre dans un devenir commun avec ce qui l'entoure. S'il y a des organes, ils sont transitoires : les avant-bras de l'homme dans *Figure standing at a washbasin*, le pied gauche du personnage de *Two studies of George Dyer with a dog* et la bouche par laquelle s'échappe le cri dans *Head VI*⁹⁴. Tout le corps se condense et se contracte temporellement dans cette bouche, tente de s'expulser par elle. Le CsO s'oppose en effet moins aux organes en tant que tels qu'à l'organisme, à savoir à l'organisation hiérarchique et définie des organes. Deleuze s'intéresse à Bacon précisément car il donne visibilité et tangibilité dans ses peintures à cette zone intensive d'indiscernabilité, il rend « le virtuel

⁹¹ Cf. fig 15.

⁹² FB-LS, p. 31.

⁹³ Sur le corps sans organes, cf. *infra*, pp. 94-98.

⁹⁴ Cf. fig. 18, 19 et 21.

sensible sous l'actuel »⁹⁵. La voie de la Figure montre une vie intensive du corps qui serait demeurée emprisonnée dans la représentation organique.

Si les Figures de Bacon donnent vie au CsO, elles peignent aussi parallèlement le devenir particulier en jeu dans la sensation. Au même titre que le CsO concurrence le corps vécu phénoménologique, ce devenir – qualifié de devenir-animal – s'oppose à « l'être-au-monde » : il ne s'agit pas d'un rapport entre l'homme et la nature, mais d'un devenir commun de l'homme et de l'animal. L'homme atteint une zone intensive d'indétermination « comme si des choses, des bêtes et des personnes [...] avaient atteint dans chaque cas ce point pourtant à l'infini qui précède immédiatement leur différenciation naturelle. »⁹⁶ Très concrètement, cet accouplement homme-animal est visible dans plusieurs tableaux de Bacon, par exemple dans le déjà mentionné *Study for bullfight N° 1* (1969)⁹⁷ ou dans *Two studies of George Dyer with a dog* (1968)⁹⁸. Le concept de devenir-animal touche cependant un devenir-autre de l'homme qui est présent plus largement : bon nombre de tableaux fonctionnant en « tauromachies latentes » dans lesquelles le corps est rendu à l'asubjectif, dans une zone d'indécidabilité entre les règnes. Comme le CsO, le concept de « devenir-animal » rencontre une visibilité particulièrement frappante dans la peinture de Bacon. La série des crucifixions ou des bœufs écorchés, dans l'héritage de Rembrandt et Soutine, en présente un paroxysme et renvoie à un corps-viande où l'homme et la bête se rejoignent (voir par exemple *Painting* (1946)⁹⁹ ou *Three studies for a crucifixion* (1962)¹⁰⁰). Il y a également toutes ces têtes, à la place des visages. L'action des forces chaotiques met en branle un devenir asubjectif qui rapproche l'homme des limites de sa propre humanité.

Structure, adversaires et rapport au matériau

Deleuze ne désigne pas des adversaires selon une structure argumentative similaire à celle de Merleau-Ponty qui, même dans OE, avance discursivement du négatif pour construire le positif. S'ils apparaissent, c'est au cœur de la démarche empirique sous la forme d'hypothèses explicatives qui demandent à être testées au contact de la peinture. Corollaire de ce processus, le philosophe privilégie l'affirmation descriptive – les « c'est » et les « il y a » foisonnent jusqu'à l'ivresse – et évite les articulations trop marquées, chaque phrase s'enchaînant dans l'autre sur le plan du texte à une certaine vitesse.¹⁰¹

La peinture de Bacon est toutefois d'emblée assimilée à une certaine opposition déjà apparue : la volonté de conjurer le caractère figuratif et narratif de l'art. Contre la représentation, deux voies principales sont possibles en peinture : l'abstraction, qui cherche la forme optique pure et s'adresse au cerveau, et la voie de la sensation, celle de Cézanne et de Bacon, qui libère une fonction haptique de l'œil et qui s'adresse directement au système nerveux.¹⁰² Bacon s'avère précisément intéressant, car il écarte la figuration par le

⁹⁵ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 90.

⁹⁶ QuPh ?, p. 164

⁹⁷ Cf. fig. 17.

⁹⁸ Cf. fig. 19.

⁹⁹ Cf. fig. 20.

¹⁰⁰ Cf. fig. 24.

¹⁰¹ Par exemple, quand Deleuze associe les figures de Bacon aux personnages de Kafka, il dit simplement « la Figure de Bacon, c'est le grand Honteux, ou bien le grand Nageur qui ne savait pas nager », FB-LS, p. 22.

¹⁰² Cette voie est encore médiane par rapport à celle de l'expressionnisme abstrait (Pollock par exemple) qui rend toute sa puissance à la main et laisse le chaos envahir la toile.

« figural »¹⁰³, c'est-à-dire en créant un événement pictural. Le mouvement de conjuration des données figuratives captive Deleuze. Un passage hors de la représentation où la Figure cristallise des forces réelles et produit un effet direct. Le spectateur lui-même est pris dans le composé, personne ne se tient à distance. Entre les figures elles-mêmes s'installent des rapports non narratifs, des rapports de fait (*matters of fact*), par opposition aux relations intelligibles d'objets ou d'idées. Bacon veut peindre la sensation et non le sensationnel, le cri et non pas l'horreur (de la guerre, du nazisme). Si ce mouvement de rejet de la représentation est attribué à Bacon, il résonne évidemment fort avec le refus chez Deleuze de l'image de la pensée comme représentation au profit d'une philosophie de l'événement.¹⁰⁴ A cet égard, la parenté entre Fromanger et Bacon frappe : tous deux partent des photographies et clichés qui hantent l'œuvre d'art pour en extraire des rapports sensitifs puissants.

Le second adversaire aisément reconnaissable, et qui nous intéresse d'ailleurs au plus haut point, est la phénoménologie. Dans le chapitre VI de FB-LS, Deleuze définit la Figure comme forme sensible. La voie de la Figure est la voie de la sensation, et Cézanne apparaît comme le précurseur de Bacon sur ce chemin. La sensation est une communication entre sujet et objet, un devenir commun. Elle a, dit-il, « une face tournée vers le sujet » et « une face tournée vers l'objet », ou plutôt « elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre »¹⁰⁵. Avant toute chose, Deleuze commence donc par s'inscrire dans l'héritage de l'esthétique phénoménologique en soulignant comment cette dernière a affranchi la sensation de l'emprisonnement hégélien pour la considérer en elle-même, et plus précisément pour considérer son versant « pathique ». Avec Maldiney et Merleau-Ponty, il considère la peinture de Cézanne comme une voie ouverte sur cette dimension du sentir.

Ne se saisissant pas directement des œuvres de ses pairs philosophes, Deleuze se demande toutefois, une fois Cézanne et Bacon inscrit dans une voie similaire, si la sensation est véritablement du même ordre chez les deux peintres ? Afin d'interroger sérieusement ces différences, Deleuze tente de comprendre quelle réalité se cache derrière les nombreux « ordres de sensation » tellement manifestes dans la peinture de Bacon – ces sauts, ces heurts. Comment expliquer, en effet, à la fois l'unité de la sensation et la présence visible de différents niveaux de sensation (dans les séries de crucifixions, série du pape, d'autoportraits, de la bouche qui crie ou sourit, les divers rythmes des triptyques, etc.) ?¹⁰⁶ L'hypothèse phénoménologique est rejetée : Deleuze refuse de rapporter les niveaux de la sensation à différents organes des sens du corps humain qui se trouveraient unifiés dans la peinture, faisant voir une « unité originelle des sens »¹⁰⁷, telle que le fait Merleau-Ponty dans PP. Ni l'unité de la sensation, ni celle de la culture, ne sont données par l'unité du corps organique.

Pour comprendre ce mélange d'unité et de différents ordres, il faut recourir à une « puissance vitale qui traverse tous les domaines et les traverse ». Dans la peinture de

¹⁰³ Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971. La « figure » est l'extérieur du langage, différence sensible radicale. Elle est une « manifestation spatiale que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé, une extériorité qu'il ne peut pas intérioriser en *signification*. », p. 13

¹⁰⁴ Cf. François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, op. cit.

¹⁰⁵ FB-LS, p. 27.

¹⁰⁶ Pour expliquer à la fois l'unité de la sensation et les différents niveaux qui la composent, Deleuze évoque quatre hypothèses qu'il rejette successivement : la chose figurée comme principe d'unité (référence externe) ; les différents niveaux de sensation comme ambivalences de sentiment d'un sujet ; l'hypothèse motrice – les niveaux de sensations seraient des instantanés temporels – ; et enfin, l'hypothèse phénoménologique. Cf. FB-LS, pp. 29-31.

¹⁰⁷ FB-LS, p. 31.

Cézanne, la puissance qui provoque la vibration colorée peut-être comprise, avec Henri Maldiney¹⁰⁸, en tant que Rythme de contraction et de dilatation. Comme le cœur et le souffle, le tableau est animé par deux mouvements fondamentaux, diastole et systole. Chez Cézanne, l'unité de la sensation est donnée par cette puissance vitale et rythmée. Mais, en ce qui concerne Bacon, le concept de Maldiney se montre insuffisant car trop harmonieux : il n'est pas à même de porter la brutalité de la sensation qui se manifeste dans la peinture de Bacon. L'unité du rythme est à trouver au moment où celui-ci plonge dans le chaos, où les différents niveaux de la sensation se heurtent violemment. La peinture de Bacon est hystérique, et l'hypothèse phénoménologique – celle de Merleau-Ponty et celle de Maldiney – se montre insuffisante à en rendre compte. Pour cela, il faut faire appel à une autre réalité : celle du CsO qui fait entrer dans le corps des puissances qui le dépassent et le désorganisent. C'est le CsO – dont le rapport avec le corps organique n'est jamais complètement rompu – qui explique à la fois l'unité et le plus grand éclatement de la sensation. Tension poussée au plus haut point dans la peinture baconienne. A côté du fonctionnement de la peinture de Bacon, la question principale de Deleuze dans FB-LS pourrait en somme être la suivante : l'hypothèse phénoménologique du corps vécu étant insuffisante, à quelle autre puissance faut-il faire appel pour rendre compte de la sensation chez Bacon ? Et les réponses proposées : le CsO et le devenir-animal.

Dans son édition originale, FB-LS est publié en deux volumes, dont le second est entièrement consacré à la reproduction de 97 œuvres de Bacon, peintes entre 1944 et 1983, classées de façon non chronologique, selon une disposition qui ne correspond pas non plus à l'ordre de références du texte de Deleuze. L'arrangement choisi procède à partir des rythmes et mouvements qui se répondent entre les tableaux : ascendant-descendant pour *Two men working in a field* (1971) en face de *Head VI* (1949)¹⁰⁹ ; vers l'extérieur pour *Figure in a landscape* (1945)¹¹⁰ et *Figure study (1945-46)*¹¹¹. Ils peuvent également être réunis en fonction de motifs ou de dispositifs communs : les déformations des têtes de *Study of Isabel Rawsthorne* (1966)¹¹² et de *Two studies for a portrait of George Dyer* (1968)¹¹³ ; le *Study for portrait of Lucian Freud, (sideways)* (1971)¹¹⁴ face au *Portrait of George Dyer talking* (1966)¹¹⁵, habitant tous deux un même lieu rond-ovale qui occupe la moitié inférieure de la toile. De façon globale, FB-LS est conçu de la même manière que les quelques pages consacrées à Fromanger : texte et image sont mis constamment en regard, chacun gardant cependant un espace propre clairement délimité. Le texte lui-même, non seulement décrit plusieurs tableaux, mais contient également d'innombrables renvois à ceux-ci.

La démarche empirique générale fait avancer Deleuze en plusieurs temps : il recense les éléments principaux de la peinture (Figure, lieu et contour), puis décrit les mouvements et rapports qui les animent, pose enfin des hypothèses, pour ensuite les vérifier empiriquement sur la base des tableaux de Bacon. Pour rendre ce procédé tangible, prenons l'exemple d'une hypothèse posée par Deleuze : l'ordre des triptyques baconiens consiste à « distribuer trois rythmes fondamentaux »¹¹⁶ : un rythme actif, un rythme passif et un rythme témoin en

¹⁰⁸ Cf. Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes (1967) », *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, pp. 147-172.

¹⁰⁹ FB-LS, vol. 2, ill. 5 et 6. Cf. *infra*, fig. 21 et 22.

¹¹⁰ FB-LS, vol. 2, ill. 7.

¹¹¹ FB-LS, vol. 2, ill. 8.

¹¹² FB-LS, vol. 2, ill. 68.

¹¹³ FB-LS, vol. 2, ill. 69. Cf. *infra*, fig. 19.

¹¹⁴ FB-LS, vol. 2, ill. 3.

¹¹⁵ FB-LS, vol. 2, ill. 4.

¹¹⁶ FB-LS, p. 51.

fonction duquel s'exprime la variation des deux autres. Le chapitre X est emblématique de la démarche empirique qui tend à valider ou non l'hypothèse, et surtout à accueillir la plus grande variété de réponses.¹¹⁷ Deleuze cherche d'abord les témoins dans les différents triptyques et montre qu'ils peuvent être rapportés à des protagonistes spécifiques – l'observateur de gauche et le photographe de droite dans le triptyque de 1970, *Study from the human body* (fig. 26). La fonction de témoin peut également être occupée par une horizontale, par exemple les corps allongés du tableau central de ce même triptyque ; dans ce cas, le rythme devient personnage et il ne se rapporte plus à un observateur au sens objectif. À côté de la stabilité du témoin, les rythmes actifs ou passifs sont, eux, rétrogradables l'un par rapport à l'autre. Ils se distribuent en descente-montée, diastole-systole, nu-habillé¹¹⁸, augmentation-diminution¹¹⁹, expansion/descente-écoulement – toujours dans ce même triptyque, la forme à gauche semble monter de son ombre, et celle de droite couler en une flaque. De cette vérification empirique et de ce cercle constant entre concept et observation, Deleuze tire des « lois du triptyque » inhérentes selon lui à la logique de la sensation, irrationnelle, qui constitue la peinture. L'emploi d'une forme empirique, à connotation évidemment scientifique, pour déterminer les lois de la peinture sur le modèle des lois physiques interroge formidablement dans une pensée qui, contrairement à celle de Merleau-Ponty, ne se situe plus dans une démarche épistémologique, mais sur le plan de la création de concepts et qui s'octroie une grande liberté langagière. C'est qu'il faut rester au contact des signes sensibles, toujours, mais il n'est pas question pour le philosophe de prétendre à l'adéquation. Il cherche seulement à se tenir sans relâche au plus près de la non-pensée.

L'essai deleuzien se démarque également par la communauté des arts qui l'habite : outre les nombreuses références picturales qui fusent selon des lignées de motifs¹²⁰, il regorge de références littéraires (Artaud, Kafka, Beckett, Conrad, Burroughs, Carroll, Moritz, Flaubert, Sartre, Proust, Lawrence, Claudel, Michaux, Huysmans), cinématographiques (Tati) et musicales (Stravinsky, Beethoven, Berg). Contrairement à la hiérarchie ontologique posée implicitement par Merleau-Ponty dans son dernier texte, en haut de laquelle trône la peinture, il n'y a pas chez Deleuze de préséance d'un art sur un autre et la peinture ne jouit pas d'un privilège particulier. Elle rend toutefois visible un type de forces particulières, en l'occurrence dans l'œuvre de Bacon celles qui affectent le corps et qui intéressent particulièrement Deleuze, notamment dans son opposition à la phénoménologie, mais aussi dans son héritage spinoziste : rendre visible les affections du corps permet de mieux s'en défendre.¹²¹

Il y a cependant une similarité de focale entre Merleau-Ponty et Deleuze : l'opération picturale joue un rôle central. Deleuze ne sépare pas le geste du peintre de la peinture elle-même. Avant de peindre, la toile n'est pas blanche, elle est investie plus ou moins virtuellement de nombreux clichés ou données figuratives (photos, illustrations, etc.) que le peintre doit d'abord commencer par nettoyer. Cette opération est manifeste aussi bien avec Fromanger qu'avec Bacon. Le premier donne vie à la photographie en la réinjectant dans un circuit sensible par le biais des couleurs, le second est hanté par les images et travaille à partir d'elle pour lutter contre l'écrasement de la sensation qu'elles provoquent. Les photographies et clichés sont présents virtuellement – sur la toile et dans la tête du peintre chez Bacon – et

¹¹⁷ « Mais comme cet ordre [des triptyques], s'il existe, combine beaucoup de variables, on peut s'attendre à ce qu'il présente des aspects très divers. C'est seulement une recherche empirique à travers les triptyques qui peut répondre », FB-LS, p. 51.

¹¹⁸ Cf. FB-LS, vol. 2, *Triptych* (1970), ill. 14.

¹¹⁹ Cf. FB-LS, vol. 2, *Triptych* (1972), ill. 70.

¹²⁰ Cf. *infra*, pp. 33-34.

¹²¹ Cf. *infra*, chapitre V, p. 78.

concrètement – la projection photographique de Fromanger, les images qui jonchent le sol dans l’atelier de Bacon.¹²²

Ce moment figuratif est un point de départ pour Bacon qui compose ensuite avec le hasard : des « marques libres » donnent une chance à la Figure de surgir contre toutes les probabilités figuratives. Les parties grattées, balayées, nettoyées (faites à la brosse, à la balayette, avec une éponge ou un chiffon), que Bacon appelle le Diagramme, ont précisément pour but de faire advenir la catastrophe dans le tableau. Ces traits manuels, irrationnels, involontaires et accidentels brisent « l’organisation souveraine optique »¹²³ et introduisent une « possibilité de fait »¹²⁴. Le diagramme est le modulateur par lequel le fait pictural peut advenir. Son action converge dans la couleur. Pour Deleuze, la voie de Bacon apparaît comme médiane, car elle intègre la catastrophe sans la laisser envahir toute la toile (comme dans l’expressionnisme abstrait de Pollock), mais elle ne la réduit pas non plus au minimum (ascétisme de la peinture abstraite). La logique de la sensation est ainsi constituée de la dynamique entre les éléments picturaux – Figure, lieu et aplat – induite par le passage à travers le diagramme.

Les références picturales : zones éclairées, zones partagées et zones d’ombres

Ce premier passage dans les textes a mis en lumière, en filigrane, un intérêt que partagent nos deux philosophes : la peinture de Cézanne. Ce tronc commun n’en suscite pas moins deux regards différents sur le peintre d’Aix.¹²⁵ Sans oublier bien sûr que Deleuze reconnaît en Cézanne l’initiateur de la voie de la sensation qui est celle de Bacon, mais que c’est bien à Bacon, et non à Cézanne, qu’il a choisi de consacrer son étude. Rembrandt, à certains égards, est également un peintre qui les concerne tous deux (et qui, en tant qu’illustre représentant du baroque hollandais, a pour particularité significative de ne pas appartenir à l’art moderne). En particulier, le tableau *La Ronde de Nuit* fait l’objet de commentaires des deux bords, même s’il s’avère bien plus important pour Merleau-Ponty qui érige l’ombre de la main du capitaine en emblème de l’invisibilité rendue visible par la peinture.¹²⁶ De manière générale, c’est l’inscription de Rembrandt dans la lignée du portrait non figuratif (la tête et non le visage) et du traitement des corps comme viande qui est centrale pour Deleuze : la série des bœufs écorchés de Rembrandt, Soutine et Bacon¹²⁷, ou encore le rapport entre chair et os dans les têtes de Rembrandt, le Greco, Soutine et Bacon.

Van Gogh et Klee apparaissent également à plusieurs reprises au détour des deux pensées. Si le premier surgit essentiellement lors des considérations existentielles de Merleau-Ponty – Van Gogh se rejoint lui-même dans sa peinture, il réalise un schéma intérieur, sans toutefois que ce dernier ne préexiste à l’œuvre ni ne la détermine –¹²⁸, il intéresse Deleuze pour son traitement de la couleur.¹²⁹ Quant à Klee, nous aurons l’occasion d’y revenir, tous deux s’y réfèrent pour défendre une même idée : la peinture s’attache à « rendre visible » un

¹²² Cf. Alain Jaubert, « Francis Bacon : les figures de l’excès », *Les inédits*, DVD, [Issy-les-Moulineaux]/[Paris], Arte France développement/Ed. Montparnasse, 2007.

¹²³ FB-LS, p. 66.

¹²⁴ FB-LS, p. 71.

¹²⁵ Cf. *supra*, pp. 14-15 + *infra*, pp. 76 et 118-120.

¹²⁶ OE, pp. 29-30 ; FB-LS, p. 49 + pp. 55-56. Cf. fig. 28. Deleuze se base sur l’ouvrage de Paul Claudel, *L’œil écoute*, in *Œuvres en prose*, Paris, La Pléiade, pp. 196-202 et 1429-1430.

¹²⁷ Cf. fig. 20, 29 et 30.

¹²⁸ LI, p. 81.

¹²⁹ FB-LS, pp. 39-40, 66 et 89-92.

invisible.¹³⁰ Merleau-Ponty, cependant, s'appuie de façon beaucoup plus soutenue sur les propos du peintre à connotation mystique. Enfin, le motif du sourire apparaît comme une piste souterraine à suivre : Merleau-Ponty dispute Sartre sur l'ontologie de l'œuvre d'art en évoquant le sourire d'un portrait, bien vivant, au sujet duquel il est « trop peu de dire qu'il y est en image ou en essence ». Quant à Deleuze, il parle d'un « sourire d'huile » pour insister sur le passage de la sensation tout entière dans le matériau.¹³¹

Aux côtés de ces références croisées, des zones propres se dégagent aussi clairement : chez Deleuze, la peinture religieuse (Giotto, le Greco, le Tintoret) comme lieu de l'effondrement des données figuratives – avec Dieu, tout est permis, dit-il – et la filiation autour du corps-viande déjà évoquée (les bœufs écorchés en premier lieu). La peinture de Michel-Ange aussi, où Deleuze retrouve la coexistence du fait pictural et de la représentation organique. Le premier s'apprête à faire exploser la seconde dans une torsion musculaire intense. Enfin, des peintres que Merleau-Ponty ne pouvait connaître : Bacon, Fromanger et leur monde artificiel, bien sûr, mais aussi l'expressionnisme abstrait de Pollock qui déploie la puissance manuelle au maximum. A l'artefact de Bacon répondent chez Merleau-Ponty les paysages et le monde naturel de Cézanne. Aux corps souffrants de Bacon s'opposent ceux esquissés par la ligne génératrice de Matisse ou émergeant du bronze rodinien. Autres époques, chez Merleau-Ponty, la peinture baroque occupe une place spécifiquement importante, en particulier l'école hollandaise et son motif pictural du miroir. Le renaissant Léonard de Vinci est une figure centrale de la réflexion existentielle du DC.

Le cas du *Portrait d'Aimé Maeght* de Giacometti, reproduit dans les pages d'OE, suscite une interrogation : avec ses multiples contours qui brouillent les traits du visage et libèrent les orbites sous les yeux, il semble potentiellement bien correspondre au projet baconien/deleuzien de « défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage ».¹³² Aurait-on pu pour autant le retrouver sous la plume de Deleuze ? Sans doute que non, dans la mesure où Deleuze s'intéresse justement à Bacon pour son traitement des corps comme chair ou viande, qu'il oppose à l'organisation structurée du squelette. D'où l'affection pour les bœufs écorchés. Les orbites de ce portrait évoquent trop le crâne, et le crâne est un os. Il n'y a pas de corps-viande qui s'échappe en coulées. Le visage est abandonné pour le crâne chez Giacometti ; chez Bacon il est abandonné pour la tête, dépendance du corps-viande.

Notons encore que si tous deux ne se cantonnent pas à l'art moderne, comme en témoignent les références évoquées, Merleau-Ponty saute *grosso modo* dans OE de la grotte de Lascaux à l'époque moderne, tandis que Deleuze mobilise davantage de catégories propres à l'histoire de l'art : art égyptien, grec, byzantin, gothique. Ce rapport contrasté à l'histoire de la peinture fera l'objet d'une réflexion séparée.¹³³ De manière générale, nous avons renoncé ici à proposer un recensement exhaustif des références des deux philosophes. Elles sont foisonnantes et variées, mais Deleuze se démarque par un recours permanent à l'allusion et à l'analogie qui constitue une gigantesque cartographie de la peinture. Par ailleurs, si tous deux font des références à d'autres arts, notamment à la littérature (Valéry, Michaux et Apollinaire chez Merleau-Ponty, la meute composée entre autres d'Artaud, Kafka, Beckett, Carroll, Conrad chez Deleuze), Merleau-Ponty entretient de nombreuses discussions avec des philosophes (Descartes avant tout, mais aussi Leibniz et Bergson), tandis que Deleuze tisse sa toile textuelle avec les arts sans que presque aucun personnage philosophique ne surgisse au sein de ces références foisonnantes.

En creux, des absences aussi se révèlent. Tout d'abord, même quand il est question de Van Gogh, jamais les deux philosophes ne parlent d'expressionnisme des émotions, alors que

¹³⁰ Cf. FB-LS, p. 39 et OE, p. 74.

¹³¹ Cf. OE, p. 35 ; QuPh ?, p. 156 et *infra*, chapitre IV, pp. 62-70.

¹³² Cf. fig. 8 + FB-LS, p. 19.

¹³³ Cf. *infra*, chapitre III, pp. 50-56.

ce peintre en est, du point de vue de l'histoire de l'art, la figure principale.¹³⁴ Merleau-Ponty comme Deleuze soutiennent que la peinture exprime autre chose qu'une intériorité psychologique. Dans la même idée, alors que les déformations criantes dans la peinture de Bacon sont centrales pour Deleuze, jamais il n'évoque un tableau qui pourtant aurait pu y faire écho : le *Cri* de Munch. Sans doute l'angoisse du personnage qui se répand dans les couleurs et les mouvements du tableau est-elle trop présente, alors que les cris de Bacon sont pour Deleuze le résultat sur le corps de forces physiques et infra-psychologiques. Merleau-Pon cherche à s'appuyer, quant à lui, sur des peintres qui donnent à voir le monde, certes à l'état naissant, mais le monde malgré tout. Cas de figure parallèle, les peintres surréalistes comme Magritte ou Dali et leurs projections de l'inconscient, n'occupent aucune place dans les écrits respectifs de Deleuze et Merleau-Ponty.¹³⁵

Sur un autre plan, aucun de nos deux penseurs ne fait référence à des peintres dont l'œuvre est à forte composante sociale : ainsi ni les miséreux de Käte Kollwitz ou les corps estropiés par la guerre d'André Grosz et Otto Dix, ni le réalisme social de Diego Rivera n'apparaissent au détour des textes. Le rejet de la catégorie esthétique du beau, en lien avec le traumatisme des guerres, n'est jamais une question. Ni le sublime kantien, avec lequel les deux entretiennent des filiations, ni la récente catégorie de l'abject, ne sont évoqués.¹³⁶ Si Deleuze parle de poussée révolutionnaire chez Fromanger, l'ancrage de la peinture de Bacon n'est pas contextualisé. Chez les deux philosophes, la peinture touche surtout à une dimension ontologique fondamentale, peu située sociohistoriquement.

Enfin, le peu d'intérêt pour Picasso et le cubisme est à signaler. Dans la continuité de celui-ci, l'art abstrait n'a pas véritablement sa place sous le regard des philosophes qui lui préfèrent une *certaine* figuration. A l'art abstrait, Deleuze préfère en réalité avec Bacon un portraitiste qui renoue partiellement avec la figuration, même si c'est pour lui faire subir des distorsions.¹³⁷ Il ne se réfère pas à des artistes que les historiens Dagen et Hamon rapprochent pourtant de la démarche fragmentaire d'Artaud ou Michaux comme Wols, Bram van Velde, Jean Fautrier ou Camille Byren.¹³⁸ Quant à Merleau-Ponty, si son intérêt pour la peinture passe de Cézanne à Klee, qu'il cite Delaunay et montre *Park bei Lu* de Klee ou *Atelier vert* de Nicolas de Staël¹³⁹, tableaux frisant avec l'abstraction, c'est le processus de genèse du visible qui lui importe – les titres de ces deux tableaux les rattachent à des réalités bien définies. Les objets sont en formation. Son mouvement ontologique l'éloigne des paysages pour le rapprocher des éléments picturaux : lignes, couleurs, etc., mais ceux-ci n'en deviennent jamais pour autant purement formels. Le mysticisme de Klee, la respiration dans l'Être, la venue à soi du visible s'éloigne du monde constitué dans un mouvement proche de celui que Bacon fait subir à la figuration via le diagramme, mais il ne le quitte lui non plus jamais tout à fait.

¹³⁴ Cf. par exemple E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, traduit de l'anglais par J. Combe, C. Lauriol et D. Collins, Paris, Phaidon, 2001 (1950), pp. 544-550.

¹³⁵ Merleau-Ponty cite un propos de Max Ernst qui peut être compris dans le cadre de son ontologie de la vision : « le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui. ». Cf. OE, pp. 30-31.

¹³⁶ Sur la catégorie contemporaine de l'abject, Cf. Carole Talon-Hugon, « Du sublime à l'abject », in *Esthétiques de la nature*, D. Château, H. Parret, P. Salabert (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, pp. 243-252.

¹³⁷ De façon significative, les historiens de l'art Dagen et Hamon situent Bacon avec Balthus et Hélios dans un certain « retour » à la figuration dans l'époque contemporaine. Cf. Philippe Dagen et Françoise Hamon, *Epoque contemporaine. XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Flammarion, 2011 (1995), « Figures singulières de la figuration : Balthus, Hélios et Bacon », pp. 520-521.

¹³⁸ Cf. *ibid.*, p. 478.

¹³⁹ Cf. fig. 9 et 11.

CHAPITRE II. LES DIMENSIONS ET ELEMENTS DE LA PEINTURE

Le contour s'estompe : ligne non prosaïque et ligne septentrionale gothique

Au cœur des théorisations que font Merleau-Ponty et Deleuze des éléments formels de la peinture, le cas de la ligne est particulièrement intéressant, car il participe chez tous deux d'un geste parallèle. Ils s'accordent l'un et l'autre sur le rejet d'une conception classique de la ligne comme contour d'une forme, suite à laquelle la couleur serait naturellement subordonnée à une fonction de remplissage. Si la couleur devient l'élément majeur, nous le verrons, un formidable mouvement de libération de la ligne s'amorce au profit, chez Merleau-Ponty, d'une ligne non prosaïque traçant la genèse du visible, et chez Deleuze, d'une ligne nomade, « la ligne gothique septentrionale »¹.

Merleau-Ponty rejette la ligne prosaïque conçue comme « attribut positif et propriété de l'objet en soi »² en deux temps. Dans le DC, c'est d'abord l'affirmation qu'une telle ligne-contour n'appartient en réalité pas au monde visible, qu'elle n'est que « la limite idéale vers laquelle les côtés de la pomme fuient en profondeur »³. L'œil ne voit jamais le contour spatial des objets. C'est l'esprit qui délimite. Le phénoménologue pose donc une distinction qui court tout au long de l'histoire de la peinture entre savoir et voir, entre construction artificielle et vision naturelle.⁴ Cézanne, lui, trace non pas un contour, mais un « contour naissant »⁵ ou l'ébauche de plusieurs contours et rend compte, par ce biais, de l'organisation spontanée qui est à l'œuvre dans le processus de la vision. Dans OE, de façon plus radicale, la peinture moderne tend à « rompre [l']adhérence à l'enveloppe des choses »⁶. La ligne non prosaïque s'éloigne davantage du contour pour devenir avec Klee « principe de la genèse du visible »⁷. Dans *Park bei Lu*, les lignes sont parfaitement libérées de la fonction prosaïque qui est seule assumée par le titre mentionnant un parc à Lucerne.⁸ Chez les femmes de Matisse, le contour devient ligne-nervure.⁹ La ligne trace les axes générateurs de la venue à soi du visible, « d'un système d'activité et de passivité charnelles »¹⁰, qui se situe en deçà des formes constituées. Elle est un élément du Logos qui participe à la « présentation sans concept de l'Être universel »¹¹.

De son côté, Deleuze utilise le concept de « ligne gothique septentrionale », emprunté à Worringer, qui est certes traité dans son contexte d'émergence en rapport à la représentation classique, mais qui devient par la même occasion une fonction spécifique de la ligne que l'on retrouve à différentes époques. Il y a un mouvement parallèle entre la libération de la ligne

¹ FB-LS, p. 34. Deleuze cite un concept de Wilhelm Worringer. Cf. *L'art gothique*, Paris, Gallimard, pp. 61-115. Cette notion de « ligne nordique » a, dans l'œuvre de Worringer, davantage une dimension géographique qu'historique. Cf. Collectif, *Esthétique et philosophie de l'art...*, op. cit., note 256, p. 195.

² OE, p. 72.

³ DC, p. 20.

⁴ C'est, à titre d'exemple emblématique, l'angle interprétatif de l'historien E.H. Gombrich dans son étude de référence *Histoire de l'art*, op. cit.

⁵ DC, p. 20.

⁶ OE, pp. 71-72.

⁷ OE, p. 75.

⁸ Cf. fig. 11.

⁹ Cf. fig. 10.

¹⁰ OE, p. 76.

¹¹ OE, p. 71.

gothique face à la forme classique et celle des traits manuels de l'expressionnisme, de Pollock par exemple, contre la forme géométrique optique, qu'elle soit figurative ou abstraite. La ligne septentrionale rompt avec l'organisation tactile-optique classique pour se mettre au service de l'accident. « C'est donc une ligne qui ne cesse de changer de direction, brisée, cassée, détournée, retournée sur soi, enroulée ou bien prolongée hors de ses limites naturelles, mourant en "convulsion désordonnée" »¹² Vectrice d'une « puissante vie non organique »¹³, cette ligne nordique porte en elle une vitalité qui échappe à l'homme en tant que sujet de la représentation. Elle est tracée par des forces qui induisent un mouvement violent et qui agissent « sous la représentation ou en dehors d'elle »¹⁴, et provoquent une zone d'indiscernabilité des formes. Même lorsqu'elle se fait animalière, elle est commune à « différents animaux, à l'homme et à l'animal et à l'abstraction pure (serpent, barbe, ruban) »¹⁵. Contrairement à la forme optique, la ligne est mue par une puissance manuelle qui se révolte contre la saisie et la maîtrise imposée par l'œil : « on redonne au tact sa pure activité, on le rend à la main, on lui donne une vitesse, une violence et une vie que l'œil a peine à suivre »¹⁶.

Ces deux lignes se libèrent en somme d'un même espace : le *partes extra partes* de la géométrie classique euclidienne que Deleuze comme Merleau-Ponty récuse. Cet espace quadrillable est constitué d'une addition de parties étendues, et le type de ligne qui s'y rattache est sécable, formée par un assemblage de points que l'on peut aisément situer via des coordonnées. La ligne délimite le contour d'une forme géométrique (concrète ou abstraite) sur l'espace de la toile, à partir d'un point de vue extérieur qui détermine l'organisation de la représentation picturale. Cette ligne est donc déterminée par des coordonnées externes à elle-même et se trace dans l'espace strié de la représentation classique.¹⁷ Dans une des rares tentatives de rapprochement des philosophies de Merleau-Ponty et Deleuze que l'on rencontre, Claudio Rozzoni considère que leur rapport à la ligne les réunit dans un renversement commun du cartésianisme, défini comme rapport classique à l'espace et au temps. La ligne n'évolue plus dans un espace objectif présupposé, mais se trace dans un nouvel espace esthétique.¹⁸

¹² FB-LS, p. 34. Cf. également p. 83.

¹³ Cf. Wilhelm Worringer, *L'art gothique*, *op. cit.*

¹⁴ FB-LS, p. 34.

¹⁵ FB-LS, p. 83.

¹⁶ FB-LS, p. 83. Cette tactique entre vue et toucher se base sur la pensée de Riegl, lui-même héritier d'un débat historique sur le rapport de l'art aux différents sens. Son apport propre, comme le montre Emmanuel Alloa, est justement de poser ce rapport comme conflit permanent. Cf. Emmanuel Alloa, « Tactiques de l'optique », postface, Aloïs Riegl, *op. cit.*, pp. 402-427.

¹⁷ Merleau-Ponty affirme dans OE : « La ligne n'est plus, comme en géométrie classique, l'apparition d'un être sur le vide du fond ; elle est, comme dans les géométries modernes, restriction, ségrégation, modulation d'une spatialité préalable », pp. 76-77. Et Deleuze dit au sujet de la ligne gothique septentrionale qu'elle « s'oppose en principe à la représentation organique de l'art classique. », FB-LS, p. 34. Cf. également p. 83. Anne Sauvagnargues montre que cette opposition reprend en partie celle entre espace strié et lisse formulée par Deleuze et Guattari à partir de la musique de Boulez. L'espace lisse « vaut pour un rythme nombrant, non soumis à une mesure externe, l'espace strié pour une mesure homogène, quadrillant par avance un espace ordonné », *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 233.

¹⁸ C'est la référence commune à Leibniz qui joue le rôle de clef de voûte de l'argument de Rozzoni. Ce dernier rapproche le pli, « ligne leibnizienne », de la ligne non prosaïque de Merleau-Ponty. Puis, il s'appuie sur une autre conception de la ligne, temporelle cette fois, la ligne d'*Aïon*. Cf. *infra*, note 17, p. 53. Il rapproche par ce biais la conception merleau-pontienne de la métaphore (basée surtout sur la lecture de Proust) et le devenir deleuzien, définis tous deux, comme « mouvement vers ce que la chose n'est pas », et les inscrit dès lors dans un espace esthétique commun. Claudio Rozzoni, art. cit.

En échappant à l'espace euclidien, ces deux lignes picturales partagent un rapport à soi qui n'est pas déterminé par des coordonnées externes, une certaine façon « d'aller ligne », de suivre un tracé propre qui n'est pas déterminé par autre chose qu'elles-mêmes. Ainsi se construit le nouvel espace esthétique. Et avec lui intervient la référence commune à Michaux et ses *Aventures de ligne* : la ligne est pensée comme trajectoire, on suit son devenir-ligne.¹⁹ Elle inscrit en somme de l'intérieur sa propre géométrie et comprend une dimension expressive et temporelle. L'espace de cette expression n'est pas un contenant extérieur, mais un espace de type topologique ou esthétique qui se construit au fil des tracés. Deleuze souscrit à cette lecture puisqu'il affirme, dans le *Foucault*, que l'ontologie de la chair merleau-pontienne implique une découverte qui ouvre sur un espace topologique.²⁰ Elle dépasse de la sorte l'intentionnalité phénoménologique, prisonnière de l'espace euclidien.²¹ De façon plus générale, en affranchissant la ligne de son rôle prosaïque, Merleau-Ponty n'est pas très éloigné de la conception simondonienne de la ligne, chère à Deleuze, qui s'inscrit dans un rapport force-matière, en lieu et place de celui entre une forme et un fond.

Un autre élément important résonne dans ce « rapport à soi » de la ligne : Merleau-Ponty passe, nous l'avons dit, du contour naissant dans DC à un « axe générateur » dans OE, expression qu'il emprunte à Bergson. La ligne qui ondule et fonctionne comme principe ontologique de venue à soi du visible est pensée selon sa propre productivité et non en fonction de ses résultats, comme pouvoir de genèse bergsonien. Cette ligne marque le pouvoir de formation ou d'inf-formation de la chair. Bien que Merleau-Ponty reproche malgré tout à Bergson de n'avoir cherché le « serpentement individuel » que chez les vivants et se distancie par ce biais d'un vitalisme que Deleuze reprendra à son compte, il n'en demeure pas moins que les accointances avec les « lignes d'évolution » bergsoniennes²² les rapproche, Bergson étant une figure centrale pour Deleuze.²³

Le refus de la ligne-contour n'est pas basé sur les mêmes motivations philosophiques, malgré le parallélisme du geste. Chez Merleau-Ponty, il s'agit surtout dans le DC d'un argument épistémologique : le contour des choses n'est pas visible dans la perception naturelle de l'être humain. Il co-naît à l'impression visuelle et est donc inséparable de la couleur. Même si le propos évolue dans OE, la critique demeure : Descartes a fait l'erreur de construire sa métaphysique uniquement sur le dessin et ne rend compte par là que d'une pensée de la vision et non de la vision elle-même. Pour Deleuze, en revanche, ce qui fait problème dans la ligne-contour classique, c'est qu'elle repose sur une représentation tactile-optique soumise à la vie organique de l'homme en tant que sujet. Ce faisant, elle passe à côté de toutes les puissances vitales qui échappent à et débordent cette représentation humaine.

¹⁹ OE, pp. 69, 70 et 74 ; FB-LS, p. 71, note 13. C'est surtout dans *Mille Plateaux* que la référence à Michaux est importante : « Plus rien que le monde des vitesses et des lenteurs sans forme, sans sujet, sans visage. Plus rien que le zig-zag d'une ligne comme "la lanière du fouet d'un charretier en fureur", qui déchire visages et paysages. Tout un travail rhizomatique de la perception. », MP, p. 347. Michaux, quant à lui, pense cette libération de la ligne à partir de Klee. Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 235.

²⁰ Cf. F, p. 118, note 36 qui se réfère à VI et aux notes de travail qui le composent : ces dernières insistent, écrit Deleuze, « sur la nécessité de dépasser l'intentionnalité vers une dimension verticale qui constitue une topologie ». Cf. *infra*, pp. 106-107.

²¹ F, pp. 117-118.

²² Bergson « concevait la vie comme un processus de différenciation, le foyer de multiples lignes d'évolution ; il allait jusqu'à décrire son mouvement "en forme de gerbe, créant par le seul fait de sa croissance, des directions divergentes entre lesquelles se partagera l'élan" » (*L'Evolution créatrice*), citation tirée de Jean-Michel Besnier, *op. cit.*, p. 459.

²³ Il y a bien sûr l'ouvrage que Deleuze a consacré à Bergson, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 1966 ; et l'importance de la filiation avec ce philosophe dans les écrits deleuziens consacrés au cinéma : *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 et *L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

Face à ce rapport figé entre vision et toucher, la ligne gothique a le mérite de procéder à un brouillage manuel qui pousse à l'effondrement de ce régime.

En s'attachant à la référence à Bergson et aux pôles actuel-virtuel, l'on pourrait dire que la ligne merleau-pontienne correspond par ailleurs à un mouvement vers l'actualisation de la forme, alors que celle de Deleuze assaille les coordonnées représentatives, les pousse à l'effondrement, et exerce ainsi une action de déformation. « C'est un réalisme de la déformation, dit Deleuze, contre l'idéalisme de la transformation. »²⁴ La ligne brouille le contour des formes pour engendrer des zones communes. En provoquant cette indiscernabilité, elle s'inscrit dans un mouvement vers le virtuel. La figuration préexiste toujours, dans l'espace classique, sur la toile, sur les photographies de Fromanger, dans la tête de Bacon, mais les lignes manuelles – avec leur vitesse et leur appartenance au hasard – lui font subir des déformations. Le contour naissant de Merleau-Ponty s'inscrit au contraire dans un mouvement d'actualisation : il trace la venue à soi du visible sous nos yeux ; ce moment où, à partir de la passivité de la vision, s'esquisse une forme, dans une manière de vibration originelle.

Autre différence, la « ligne non prosaïque » de Merleau-Ponty procède d'un mouvement relativement réactif, le qualificatif du « non » est ostensible, alors que Deleuze insiste sur la positivité de la ligne gothique. La ligne merleau-pontienne « ne fait pas contour », quand celle de Deleuze « trace », « fuse ». Et, enfin, la ligne septentrionale est rapide, non narrative, violente, tandis que Merleau-Ponty parle « d'une histoire, un sens de la ligne ». ²⁵ Sa ligne n'est pas figurative mais elle est narrative, alors que la ligne nordique (qui répond ailleurs chez Deleuze à la ligne abstraite ou nomade qui déchire visage et paysage en tant que repères subjectifs et objectifs) ne raconte rien. Opératoire, au service d'une vitalité profonde, elle avance à toute vitesse et bifurque sans cesse : elle se situe en deçà d'un mode discursif. Concrètement, elle est souvent discontinue, faite de traits ou de marques manuelles. Elle est une machine qui rompt non seulement avec la figuration, mais aussi avec la narration. C'est un signe, certes, mais un signe non discursif. A l'inverse, la ligne picturale merleau-pontienne participe au Logos de l'Etre. Dans la mesure où l'on considère les limites inhérentes au langage, elle peut être dite « discursive » Elément de la syntaxe ontologique, le philosophe tente de la déchiffrer. La distinction entre la sémiotique de Deleuze et l'herméneutique de Merleau-Ponty se dessine ici avec évidence.

L'importance de la couleur : dimension première et convergence

La couleur est l'élément pictural majeur pour nos deux philosophes. Thématisée par Merleau-Ponty de PP à VI, elle est le modèle qui permet au phénoménologue de poser les rouages d'une logique de la perception comme expression, système d'échange entre un corps incarné et le monde. Dans OE, elle acquiert par ailleurs le statut de dimension première et ouvre sur l'invisible et la profondeur de l'Etre. Chez Deleuze, dans FB-LS, les trois éléments de la peinture convergent dans la couleur : la logique de la sensation à l'œuvre dans la peinture de Bacon opère dans le rapport entre ses différentes modalités (monochromie des aplats, coulées de tons rompus et multicolores des Figures, distribution de la couleur dans les pans des triptyques). Matière picturale, la couleur réagit aux forces invisibles qui agissent sur elle : à cet égard, elle joue assurément un rôle de révélateur. Elle capture ces forces, rend leur action visible. Deux logiques voisines opèrent dans la couleur, respectivement celle de la perception

²⁴ FB-LS, p. 83.

²⁵ OE, p. 74.

chez Merleau-Ponty, celle de la sensation chez Deleuze. Dans les deux cas, la couleur fait par ailleurs office de voie privilégiée d'accès à la réalité ontologique.

Le rapport entre couleur et forme constitue la première caractéristique qui place les deux philosophes en regard. Pour Merleau-Ponty, la couleur cézannienne n'est pas séparée de la forme et du contour. Cette distinction éclate.²⁶ Dans le DC, « [L]e dessin et la couleur ne sont plus distincts ; au fur et à mesure que l'on peint, on dessine ; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. »²⁷ Le contour n'étant qu'une limite idéale, c'est de la couleur que naît la forme. Cette dernière arrive à sa plénitude « quand la couleur est à sa richesse »²⁸. La forme naît de la couleur et non du dessin. Elle ne s'oppose pas à la couleur, mais naît en elle. La modulation colorée produit à la fois l'objet et la lumière qui sourde en lui. Dans OE, c'est encore la séparation entre dessin et couleur, ainsi que la primauté accordée au premier, qui sont reprochées à la métaphysique cartésienne. Pour Deleuze, la couleur ne s'oppose pas non plus à la forme et au contour – chez Bacon, tous cohabitent –, mais elle possède une certaine velléité d'autonomie. La couleur a tendance à prendre les rennes sur la forme pour faire éclater la représentation organique. Sur la base des travaux de Riegl et Wölfflin, il affirme que dans l'histoire de la peinture, « [l]a couleur autant que la lumière se met à commander à la forme, au lieu de s'y rapporter »²⁹. Une tension pointe ici entre les deux pensées : de l'harmonie de la forme obtenue par l'épanouissement de la couleur chez Merleau-Ponty, une rivalité et un rapport de force entre moyens picturaux s'installe chez Deleuze.

Tous deux posent par ailleurs des distinctions de taille entre différents usages de la couleur elle-même, distinctions qui ne se recoupent pas. Merleau-Ponty évoque la différence de palette entre Cézanne et les impressionnistes. Renonçant à n'utiliser que les sept tons du spectre chers à Pissarro pour y ajouter des couleurs chaudes, des ocres, terres, du noir – dix-huit couleurs au total³⁰ –, Cézanne cherche par le moyen des couleurs à retrouver la solidité et la profondeur de l'objet sous l'atmosphère. Le traitement par ton local décomposé et rapports entre complémentaires est lui aussi abandonné au profit de touches de couleurs aux tons gradués, conférant une matérialité à la peinture. Cette différence n'est pas celle qui intéresse Deleuze. Selon sa typologie, le traitement de Cézanne et des impressionnistes appartient au même type d'usage de la couleur, par opposition au modelé optique (de Rembrandt, par exemple). Sur une base courante en histoire de l'art, Deleuze distingue deux modalités distinctes d'usage de la couleur : un premier procédé s'appuie sur les rapports de valeurs et marque une progression-dégression lumineuse entre le clair et l'obscur ; le second a trait aux juxtapositions de tons différents ou complémentaires, et aux oppositions entre tons chauds ou froids.³¹ Dans ces deux cas de figures, la lumière est conquise différemment : par la

²⁶ Il faut souligner ici combien le discours sur la couleur qui détrône le dessin dans la peinture moderne est un classique de l'histoire de l'art. Delacroix se démarque d'Ingres par l'insistance sur les couleurs plutôt que sur le dessin, Manet révolutionne ensuite le rapport à la couleur, encore soumise à la forme via le dégradé, par l'emploi de contrastes plus rudes. Cf. par exemple E.H. Gombrich, « La Révolution permanente. Le XIX^e siècle », in *Histoire de l'art., op. cit.*, pp. 499-533.

²⁷ DC, p. 20. Merleau-Ponty cite les conversations de Cézanne avec Joachim Gasquet, *Cézanne, La Versanne, Encre marine*, 2002, p. 366.

²⁸ DC, p. 20. Dans le même ordre d'idée, la couleur est inséparable de la matière : « Une couleur n'est jamais simplement couleur, mais couleur d'un certain objet, et le bleu d'un tapis ne serait pas le même bleu s'il n'était un bleu laineux », PP, p. 368.

²⁹ FB-LS, p. 84.

³⁰ Six rouges, cinq jaunes, trois bleus, trois verts, un noir, selon Merleau-Ponty, DC, p. 16.

³¹ FB-LS, pp. 84-86. Cette distinction recoupe celle qui est usuellement posée entre la théorie newtonnienne des couleurs dans l'*Optique* (1704), basée sur la diffraction de la lumière et les sept valeurs du prisme, et les oppositions de couleurs complémentaires théorisées par Goethe dans son *Traité des couleurs* (1808-1810).

progression des valeurs, d'un côté, par le contraste de tons chauds ou froids, de l'autre.³² Ainsi, le propos philosophique de Deleuze se cristallise véritablement autour de la distinction entre ces deux usages de la couleur, alors que le refus de la séparation entre couleur et forme prime pour Merleau-Ponty. Enfin, le choix des peintres et de la palette qu'ils utilisent introduit de lui-même une différence de teintes et d'intérêts : sans même évoquer les éléments figuratifs, il est évident qu'aux tons naturels et terriens de Cézanne (ocres, verts, etc.) répondent les couleurs artificielles et électrisantes des aplats baconiens (violet, rose vif, orange pétant, bleu piscine) et les couleurs pop de Fromanger malgré leur pigmentation naturelle (rose-violet, orange, vert-bouteille). Chez tous cependant, la lumière est donnée par la couleur.

Au niveau sensoriel, la couleur implique, chez l'un comme chez l'autre, un lien intime entre l'œil et la main. Dans FB-LS, alors que l'œil épouse le gris optique du blanc-noir, il *se saisit* du gris formé par le vert-rouge, il le touche pour ainsi dire : le ton sur ton confère une fonction haptique à l'œil. Sans exclure le contour et le modelé par la lumière avec lesquels il cohabite, le colorisme³³ de Cézanne, de van Gogh, de Gauguin et de Bacon unit ainsi la vue et le toucher en conférant une puissance manuelle à l'œil. La connexion entre ces deux sens fait fortement écho à la fonction motrice de la couleur qui est un des arguments majeurs de PP. Le propos de Merleau-Ponty, qui s'appuie sur les travaux de la Gestalt-Psychologie, tend à démontrer que les couleurs ne sont pas de simples *qualia* perçus par un œil-conscience, dans la mesure où elles s'adressent au corps tout entier, sont enveloppées par lui d'une signification vitale : il les investit entièrement et en retour elles suscitent en lui des impulsions motrices qui diffèrent selon la couleur en présence et qui permettent d'attribuer une valeur motrice définie à chacune d'elles.³⁴ Mon corps vit les couleurs d'une certaine manière : il passe dans la couleur en même temps qu'il la reçoit. Elle est le lieu d'un certain échange entre le monde et lui. Merleau-Ponty refuse le modèle « stimuli – réaction », au profit de l'image d'une synchronie, d'une résonance, et même d'une « communion »³⁵. Comme l'écrit Jean-Jacques Wunenburger, « [a]u cœur de cette expérience, l'être coloré ne se donne donc plus seulement comme surface, pellicule, pure "res extensa", mais accède à une "profondeur" intime. La couleur est même ce qui constitue la profondeur, parce qu'elle confère à l'objet fini, déterminé, pris dans la forme, une ouverture vers l'infini, l'indéterminé, l'informe, qui fonde l'effet de présence même. »³⁶

³² La première méthode fond les tons dans un continuum de valeurs (on trouve de nombreux exemples évidemment, parmi lesquels *La Ronde de Nuit* de Rembrandt, cf. fig. 28) ; la seconde se retrouve dans les chauds-froids de Fromanger, chez Bacon (par exemple le bleu et le rose de *Three studies of the male back*, 1970, cf. fig. 25) ou chez Cézanne évidemment où les touches de tons juxtaposés font cohabiter des couleurs complémentaires (voir les bleu/jaune, rouge-orange/vert de *La Montagne Sainte-Victoire, vue de Bibémus*, 1898-1900, cf. fig. 2.)

³³ « Le colorisme (modulation) ne consiste pas seulement dans les rapports de chaud et de froid, d'expansion et de contraction qui varient d'après les couleurs considérées. Il consiste aussi dans les régimes de couleurs, les rapports entre ces régimes, les accords entre tons purs et tons rompus. Ce qu'on appelle vision haptique, c'est précisément ce sens des couleurs », FB-LS, p. 97.

³⁴ Par exemple, le geste du bras est influencé différemment par un champ visuel rouge, jaune, bleu ou vert. Cf. PP, p. 253. Merleau-Ponty se base à ce sujet sur les travaux de Goldstein et Rosenthal, *Zum Problem der Wirkung der Farben auf den Organismus*, 1931.

³⁵ Merleau-Ponty écrit, en des termes à consonance religieuse, « la sensation est à la lettre une communion », PP, p. 257.

³⁶ Jean-Jacques Wunenburger, « La "chair" des couleurs : perception et imaginal », Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet (dir.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano, Mimesis, 2003, p. 45.

Les couleurs d'un tableau résultent d'un échange entre le monde et mon corps et de la synchronie entre les sens de la vue et du toucher³⁷. La couleur, qu'elle soit dans la nature ou peinte sur une toile, est « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent. »³⁸ Son épaisseur et sa profondeur tiennent du fait que les choses et mon corps sont cousus dans la même étoffe, que mon corps est voyant-visible : couleur qui se voit et se touche. La couleur ouvre de plein fouet sur le thème ontologique de la chair, où l'échange et la participation des sens répondent à une logique harmonieuse : « ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, *foncièrement homogène à eux*, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une exclusion de sa chair »³⁹. Chez Deleuze au contraire, si la couleur est également le lieu d'un contact entre le corps et le monde, c'est de façon bien plus déstructurante. Les couleurs nous causent des décharges : « [l]e système des couleurs [...] est un système d'action directe sur le système nerveux »⁴⁰. Il y a une hystérie de la peinture qui lui vient du système des couleurs. Avec elles, une disjonction s'opère : « l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé polyvalent [...]. La peinture nous met des yeux partout : dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons. »⁴¹. La fonction haptique de l'œil chez Deleuze est d'un ordre particulier : ce n'est pas une synchronie entre la vue et le mouvement, mais un œil frappé, libéré de sa fonction optique, qui bouge frénétiquement et vient se loger partout.

Dernier point de comparaison déterminant : la fonction ontologique de la couleur. Dans le prolongement de la vertu signifiante acquise par la couleur dans PP, celle-ci se voit conférer un véritable pouvoir de révélation dans OE et VI. À l'encontre de la métaphysique cartésienne, l'intérêt pour la couleur permet d'accéder à la profondeur de l'Être, qui n'est pas pour Merleau-Ponty une troisième dimension, dérivée des deux autres, ainsi que la conçoit Descartes, mais la dimension première.⁴² La couleur introduit au mystère, d'une part car elle ouvre sur l'échange entre mon corps et le monde, et d'autre part, car elle est l'élément qui touche au plus près de la texture de la chair et partage son pouvoir générateur : elle « crée d'elle-même à elle-même des identités, des différences, une texture, une matérialité, un quelque chose »⁴³. Elle nous rapproche d'un pouvoir de genèse plus profond, nous transporte vers le « cœur des choses »⁴⁴, toujours situé au-delà d'elle-même. Emanées d'un fond primordial, les couleurs naissent sur la toile et nous montrent comment « les choses se font choses et le monde monde. »⁴⁵ La nature de cette profondeur et de ce fond primordial situés

³⁷ Dans la synchronie décrite dans PP, la couleur se rapporte potentiellement non seulement au toucher, mais à tous les autres sens : « Cézanne disait qu'un tableau contient en lui-même jusqu'à l'odeur du paysage. Il voulait dire que l'arrangement de la couleur sur la chose (et dans l'œuvre d'art si elle ressaisit totalement la chose) signifie par lui-même toutes les réponses qu'elle donnerait à l'interrogation des autres sens, qu'une chose n'aurait pas cette couleur si elle n'avait aussi cette forme, ces propriétés tactiles, cette sonorité, cette odeur, et que la chose est plénitude absolue que projette devant elle-même mon existence indivise. », PP, p. 374.

³⁸ Il s'agit d'une citation de Cézanne que Paul Klee se plaisait à citer, selon Merleau-Ponty, cf. OE, p. 67.

³⁹ VI, pp. 150-151.

⁴⁰ FB-LS, p. 37.

⁴¹ FB-LS, p. 37.

⁴² Cf. *infra*, pp. 43-49.

⁴³ OE, p. 67.

⁴⁴ Dans tout ce passage sur la dimension de la couleur, l'influence des écrits de Klee est majeure. Cette dernière expression est d'ailleurs du peintre, citée par Merleau-Ponty dans OE, p. 67 et tirée de son *Journal*, trad. fr. P. Klossowski, Paris, 1959.

⁴⁵ OE, p. 69.

« sous » la couleur comme les blancs dans le *Portrait de Vallier*⁴⁶ est une énigme de la pensée de Merleau-Ponty. C'est l'Être qui se révèle dans ses dimensions – et parmi elles la couleur –, mais qui ne se réduit à aucune d'elles. Par rapport à d'autres éléments picturaux, la couleur est donc une dimension qui conduit de façon privilégiée à l'Être polymorphe qui ne se résume pourtant à aucun signe de son Logos. Il y a du blanc sous la couleur, un fond d'où elle émane.

Si la couleur est également révélatrice chez Deleuze d'une réalité ontologique, c'est d'abord dans la dynamique qui s'instaure entre ses différentes modalités. Elle fonctionne comme capteur et sismographe : côtoyée par des aplats monochromes, la Figure est pour sa part composée d'une coulée de tons rompus. Cette modulation temporelle de la couleur rend visible la frappe et la pression exercée par une force sur le matériau. La couleur capte l'action de puissances sur le corps qui s'exerce via le passage par le diagramme, et témoigne ainsi du devenir commun des forces et du matériau. Caractéristique fondamentale, ce devenir implique une matérialisation du temps : les couleurs modulées font office de synthèse temporelle de l'action des forces. Il y a chez Bacon un « chronochromatisme du corps »⁴⁷, très visible dans la modulation des couleurs, des tons chauds ou froids, en fonction de l'action des forces dans les dos des *Three studies of the male back* (1970)⁴⁸. La couleur ouvre sur l'invisible des forces et fonctionne comme moule temporel. La logique de la sensation converge dans la couleur, car c'est en elle que la peinture baconienne se fait événement, fait pictural, modulation. La présence du temps dans le tableau chez Deleuze, matérialisée par la couleur, est une différence notable avec Merleau-Ponty qui ne thématise pas la dimension temporelle dans OE.⁴⁹

Des fonds inégaux : profondeur inépuisable ou profondeur maigre ?

En concomitance avec le rejet d'une conception de la peinture comme représentation, Merleau-Ponty et Deleuze critiquent de concert la perspective planimétrique, issue de la Renaissance, considérée comme une construction technique artificielle. Dans la même foulée, ils remettent en cause la conception de l'espace classique, élaborée au début du XVII^e siècle, que cette technique anticipe et sous-tend. Ce que révèle plus finement leur approche de la perspective et de la profondeur, et que Rozzoni n'aborde pas dans son article qui tend à réunir les deux philosophes autour du rejet de l'espace classique⁵⁰, c'est que ce rejet repose sur des raisons profondément divergentes, à deux niveaux au moins. D'une part, Merleau-Ponty refuse à la technique de la perspective linéaire une correspondance naturelle avec l'organisation sensorielle de la perception, alors que Deleuze la considère au contraire comme l'expression de la vie organique de l'homme. D'autre part, la perspective vécue et la profondeur – leur caractère inépuisable – acquièrent une dimension essentielle pour Merleau-Ponty, notamment au travers de la peinture de Cézanne, alors que Deleuze s'intéresse chez Bacon à une profondeur « "maigre" qui sépare l'arrière et l'avant-plan » et qui « n'est pas une perspective »⁵¹. Elle joint les deux plans également proches dans le même espace de vision

⁴⁶ Cf. fig. 3.

⁴⁷ FB-LS, p. 35.

⁴⁸ Cf. fig. 25.

⁴⁹ Comme le montre Mauro Carbone, la conception du temps est largement thématisée ailleurs dans l'œuvre de Merleau-Ponty, et elle évolue vers une conception verticale du temps (simultanéité des dimensions temporelles et non succession). Cf. Mauro Carbone, *op. cit.*

⁵⁰ Rozzoni, art. cit.

⁵¹ FB-LS, p. 87. Significativement, la « profondeur maigre » est une expression océanographique qui qualifie les hauts-fonds. Deleuze s'en empare pour désigner ce fond tout proche de la surface.

haptique. Si la profondeur est la dimension première pour Merleau-Ponty, c'est le mouvement vers sa quasi-disparition qui intéresse Deleuze.

Sur la base des travaux de Panofsky dont il a été un des premiers lecteurs en France⁵², Merleau-Ponty s'attache avant tout à affirmer que la perspective linéaire de la peinture renaissante est une technique historiquement et socialement construite. Elle est, parmi d'autres possibles, « une des manières inventées par l'homme pour projeter devant lui le monde perçu, et non pas le décalque de ce monde »⁵³. Elle ne peut en aucun cas prétendre s'ériger en loi de la perception. Moyen technique avant tout, elle est « la réalisation même et l'invention d'un monde dominé »⁵⁴, assujetti à un point de vue fixe. Figée, cette construction ne restitue en aucun cas la perception naturelle, processus où l'œil – conçu comme puissance de prise sur son entourage – est toujours en mouvement et devant lequel les choses rivalisent sans cesse.⁵⁵ Dans *LIVS*, tout l'enjeu consiste à montrer que la perspective picturale linéaire comporte une dimension de création et ne repose pas sur un invariant sensoriel. Une fois cassé le lien monopolistique de la perspective classique avec le processus physiologique de perception, il devient en retour possible de considérer – contre Malraux – que le problème de la peinture moderne est encore celui de la perception et non celui de l'expression d'un sujet individuel.

Chez Merleau-Ponty, le passage par la Gestalt-Psychologie⁵⁶ permet de mieux comprendre l'expérience originaire de la profondeur vécue dans le cadre d'une structure objet-horizon. Les objets forment un système et se dévoilent en se dissimulant mutuellement. Pour qu'un objet devienne tel, il faut que les autres reculent pour former un horizon. Le regard voyage et s'empare des objets tour à tour, les uns se dessinant comme formes au premier plan, les autres reculant pour former un fond. L'homme considère les objets en fonction de la mobilité du corps : les dimensions spatio-temporelles de la profondeur sont ici/là-bas et passé/présent/futur. Cette profondeur vécue, non encore objectivée par la géométrie ou synthétisée par la conscience, pose une situation en deçà de la distinction entre sujet et objet, un « lien indissoluble entre les choses et moi »⁵⁷ qui défie à la fois les conceptions empiriste (de Berkeley notamment) et intellectualiste (de Kant). Dans le DC, les déformations de la perspective qu'on retrouve dans certains tableaux de Cézanne s'expliquent par cette volonté du peintre de montrer à la fois la chose constituée et son apparaître. A titre d'exemple, Merleau-Ponty fait référence à la table du *Portrait de Gustave Geoffroy* (1895) qui échappe à la perspective linéaire stricte en présentant quasiment de face les objets qui la recouvrent, ou encore une « assiette à soupe vue de profil dont l'intérieur reste visible »⁵⁸. Pour rendre compte du processus de la perspective vécue, Cézanne dépasse les dichotomies entre sensation et solidité de l'objet, entre science et nature. Cette tentative ne peut réussir

⁵² Erwin Panofsky (1892-1968), historien de l'art et essayiste allemand lié à Andy Warburg, représentant de la méthode de l'iconographie. Son œuvre maîtresse sur la perspective, datée de 1924, est publiée in *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minit, 1975. Selon Hubert Damisch, Merleau-Ponty a été l'un des premiers commentateurs à présenter l'œuvre de Panofsky en France. (cf. Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, p. 45).

⁵³ LI, p. 72.

⁵⁴ LI, p. 75.

⁵⁵ PP, pp. 308-309.

⁵⁶ A sein de la psychologie de la forme, Merleau-Ponty se réfère avant tout aux travaux de Kurt Koffka et Paul Guillaume.

⁵⁷ PP, p. 304.

⁵⁸ PP, p. 301.

totalemment, argue Merleau-Ponty, car reporter une oscillation sur la toile arrête en partie le mouvement naturel et le fige malgré les vibrations des sensations colorantes.⁵⁹

Si la perspective vécue occupe Merleau-Ponty dans ses premiers écrits, il repense à nouveau la question de la profondeur dans OE, dans le cadre de sa critique de la métaphysique cartésienne. Les limites du motif cézannien pour exprimer la venue à soi du visible sont maintenant comprises comme une propriété même de l'Être dont l'expression est inépuisée et inépuisable : polymorphe, il ne se réduit à aucune de ses dimensions. Si Descartes ne s'était pas borné au dessin des tailles-douces et avait considéré la couleur, il aurait compris qu'aucun « rapport réglé [n']existe entre [l'objet] et l'espace en soi tel que l'enseigne la projection perspective »⁶⁰ : il aurait alors intégré « la perspective comme cas particulier d'un pouvoir ontologique plus ample »⁶¹. La perspective linéaire a certes le mérite d'ouvrir sur le mystère de la profondeur, mais elle ne peut prétendre clore cette question « toujours neuve »⁶², qui se relance sans cesse. Il n'y a plus d'adéquation complète avec la perspective vécue qui soit possible. La quête des peintres est infinie puisque l'expression de l'Être est infinie. Une énigme irréductible surgit, inhérente à l'Être lui-même, celle d'un processus de révélation et dissimulation consécutives : « Ce qui fait énigme, c'est leur lien, c'est ce qui est entre elles – c'est que je vois les choses chacune à sa place précisément parce qu'elles s'éclipsent l'une l'autre –, c'est qu'elles soient rivales devant mon regard précisément parce qu'elles sont chacune en son lieu »⁶³. On ne peut simplement, dit Merleau-Ponty, dériver cette profondeur fondamentale de la hauteur et de la largeur comme le fait Descartes. Elle n'est pas une troisième dimension, présente uniquement parce que nous ne pouvons adopter le point de vue universel de Dieu. C'est même complètement l'inverse : elle est la condition de la visibilité même ; hauteur et largeur sont des objectivations géométriques qui découlent de cette profondeur où le visible vient à soi grâce au maintien d'une certaine invisibilité. En somme, il faut des objets qui fassent office de fond pour que d'autres se détachent au premier plan, de l'ombre pour qu'il y ait de la lumière. Les uns ne vont pas sans les autres.

En partie à l'encontre d'une telle conception, Deleuze considère que la perspective repose sur une certaine organisation déterminée des organes des sens. La main et l'œil entrent dans un rapport où chacun est à sa place et où la première se met au service du second. Avec Riegl et surtout Worringer, il érige l'espace tactile-optique sous-tendu par la perspective linéaire en paradigme de l'expression de « la vie organique de l'homme en tant que sujet »⁶⁴. Il élabore une chronologie historique large du rapport entre l'œil et la main, rapport qui détermine les différentes modalités de jonction des plans. Dans ce cadre, l'espace tactile-optique classique émerge d'une conquête optique sur l'art égyptien où la forme et fond cohabitent sur la même surface plane – l'œil procède comme le toucher, tout étant maintenu à portée égale. L'espace classique s'affranchit pour Deleuze de ce rapport au toucher. Dans la nouvelle organisation tactile-optique qui le caractérise, par le moyen technique de la perspective planimétrique qui distingue fortement la forme et le fond, l'œil s'est désormais asservi la main. Parallèlement, avec le christianisme, la forme a chuté du statut d'essence à celui d'accident. Ce dernier est toutefois saisi dans une organisation optique qui en fait quelque chose de bien fondé : l'incarnation comme phénomène ou « manifestation de

⁵⁹ DC, p. 19. Cette remarque rejoint celle de PP (p. 380) sur les limites de la peinture pour rendre compte de la perspective vécue. Toutefois, les déformations cessent d'être perceptibles, affirme Merleau-Ponty, au moment où l'on regarde le tableau dans sa logique d'ensemble, DC, pp. 19-20.

⁶⁰ OE, pp. 43-44.

⁶¹ OE, p. 43.

⁶² OE, p. 64.

⁶³ OE, p. 64.

⁶⁴ FB-LS, p. 81.

l'essence » divine. La figuration ou représentation est le résultat de ce processus de capture de l'accident dans la perspective. Tout est construit à partir d'un point de vue fixe qui se subordonne les choses et l'ensemble du corps. Le rapport avec l'objet découle dès lors de la forme de la représentation : « si cet objet est l'organisme et l'organisation, c'est parce que la forme de la représentation est d'abord organique en elle-même ». ⁶⁵ Pour Deleuze, le contour classique n'est donc pas géométrique, comme le dirait Merleau-Ponty, mais organique. La perspective et la forme résultent d'un principe unifiant : l'unité d'un organisme.

Si Bacon intéresse Deleuze, c'est parce qu'il est égyptien à sa manière. Son rapport à l'espace n'est pas soumis à l'œil. Les aplats baconiens sont situés « strictement à côté, ou plutôt autour (de la Figure), et sont saisis par et dans une vue proche, tactile ou "haptique", autant que la Figure elle-même. » ⁶⁶ La jonction ou connexion est assurée par le contour comme limite commune. La question de la profondeur se joue dans une « proximité absolue » comme chez les Égyptiens. La fonction spatialisante des aplats, leur caractère de fonds opère dans « la corrélation de deux secteurs sur un même Plan également proche » ⁶⁷. C'est la première observation. Elle s'affine et se complexifie, car la peinture est un événement qui modifie les rapports entre les plans. Le passage par le diagramme institue une jonction des plans qui remplace la perspective. Il destitue le rapport forme-fond constitutif de la profondeur pour entrer sur le plan d'immanence des forces-matériau. Les plans se libèrent de la perspective, le corps de l'organisme, les couleurs de la lumière, pour entrer dans de nouveaux rapports. ⁶⁸ La peinture fait donc événement, comme avec le christianisme, mais elle ne se rapporte plus à la manifestation du divin.

La peinture de Bacon doit se comprendre en tant que modulation temporelle. C'est cela qui caractérise l'événement. Elle passe par différents stades qui résument à leur manière l'histoire de la peinture. D'abord, nous l'avons dit, la forme et le fond sont sur le même plan de vision proche comme dans la peinture égyptienne. Ensuite, écho chrétien, une chute, un accident de la forme « introduit un entre-deux-plans, où se fait cette chute » ⁶⁹. Cette différence entre l'avant-plan et l'arrière-plan est cependant d'ordre qualitatif plus que quantitatif : c'est une profondeur maigre qui s'instaure et non une perspective. Le contour lui-même se fait par ailleurs volume – cube, parallélépipède – et participe à l'espace tactile-optique. Enfin, le passage par le diagramme permet de « défaire les coordonnées optiques et les connexions tactiles » ⁷⁰. Le diagramme nettoie le monde tactile-optique pour que quelque chose en sorte : la couleur modulée redonne un sens haptique à la vue, la profondeur maigre vaut pour elle-même. Concrètement, Deleuze recense plusieurs possibilités de rapport entre les deux plans dans l'espace haptique ainsi constitué : parfois la connexion de l'aplat avec le plan horizontal est définie par un grand contour – la profondeur maigre est présente de manière active (fig. 17, 22) ; d'autres fois toute profondeur est niée (fig. 23) ; d'autres fois encore une section noire remplit adéquatement la profondeur maigre ⁷¹. On observe souvent dans les tableaux un élément qui vient rompre le rapport établi entre forme et fond et brouiller leur rôle respectif. ⁷²

⁶⁵ FB-LS, p. 81.

⁶⁶ FB-LS, p. 11.

⁶⁷ FB-LS, p. 11.

⁶⁸ Olkowski caractérise l'événement par la catastrophe qui libère les plans (de la perspective), la couleur (du clair-obscur par la modulation) et le corps (du corps organique). Dorothea Olkowski, « Philosophy of structure, philosophy of event. Deleuze's Critique of Phenomenology », *Chiasmi, op. cit.*, pp. 193-216.

⁶⁹ FB-LS, p. 87.

⁷⁰ FB-LS, p. 88.

⁷¹ Cf. fig. 24, ainsi que FB-LS, vol. 2, ill. 4, 6, 31, 45, 56 et 70.

⁷² Cf. bas de la fig. 17.

Outre le passage du paysage au portrait, Deleuze souligne lui-même que la grande différence entre Cézanne et Bacon consiste précisément dans le fait que « [l]a profondeur où se fait la jonction des plans n'est plus la profondeur forte de Cézanne, mais une profondeur "maigre" »⁷³. L'espace entre les plans est chez lui un espace intensif. Qualitatif, il rapporte les pans, « faces et interfaces »⁷⁴ des composés de sensations, à leurs intervalles plutôt que les uns aux autres. Il ne les traite pas en coordonnées, les joints, les disjoints tour à tour, les connecte selon de nouveaux rapports « pour créer de nouveaux affects »⁷⁵. L'espace haptique n'est pas non plus le proche-lointain du corps phénoménal aux prises avec le monde, dont dépend la profondeur, mais une prise commune du corps-masse, des forces et du matériau dans le même plan de composition esthétique. Alors que la profondeur est pour Merleau-Ponty avec Cézanne la dimension première, en tant qu'elle pose devant nos yeux la fission de l'Être en voyant-visible, Deleuze pose dans *QuPh ?* le problème en terme de jonction des plans. Cet art de la composition constitue une véritable architecture. Du monument érigé « dépend le type de profondeur »⁷⁶, ou son absence. L'architecture des pans et des plans est – avec le régime de la couleur – le problème majeur des grands peintres.⁷⁷ La jonction des plans assure la solidité du composé. Elle est indispensable, sinon rien ne tient, tout coule dans l'informe. Mais elle ne creuse pas forcément une profondeur. Dans *QuPh ?*, Deleuze s'intéresse même à une tendance complètement inverse dans la peinture moderne : la suppression de la profondeur. Chez des peintres comme Dubuffet⁷⁸, le plan de composition technique monte complètement dans le plan de composition esthétique et « lui donne une épaisseur propre, [...], indépendante de toute perspective et profondeur ».⁷⁹ Il n'y a plus de fond, ni même de « profondeur maigre », le dessous émerge à la surface. Le plan de composition est en effet fondamentalement unique. Il n'y a pas un corps qui voyage d'une forme à une autre, même à l'état embryonnaire, et pose l'être comme rapport à soi du visible par le corps voyant-visible, mais un composé de sensation, plan consistant et immanent qui embarque peintre, spectateur, forces et matériau dans un devenir commun qui tient tout seul. Cet art de le faire tenir est l'architecture des plans.

Dans *QuPh ?*, Deleuze évoque deux pôles : d'un côté, la sensation se réalise dans le matériau : le composé se projette sur le plan de composition technique bien préparé. Le matériau comprend donc « mécanismes de perspective grâce auxquels la sensation projetée ne se réalise pas seulement en couvrant le matériau, mais suivant une profondeur »⁸⁰ ; de l'autre côté, le matériau passe dans la sensation : le plan de composition technique monte dans le plan de composition esthétique et conquiert sa propre épaisseur. C'est le cas où la profondeur disparaît tout à fait. Dans la peinture de Bacon, nous n'en sommes pas là, une profondeur maigre est maintenue. Chez Fromanger également, il y a une profondeur, mais elle est surtout le fait de la photographie – et donc de la partie figurative qui va être portée ailleurs : la silhouette noire du peintre semble en effet échapper à toute inscription dans l'espace du tableau. Elle fonctionne comme certains éléments de la peinture religieuse qui, en

⁷³ FB-LS, p. 77.

⁷⁴ *QuPh ?*, p. 177.

⁷⁵ *QuPh ?*, p. 178.

⁷⁶ *QuPh ?*, p. 170.

⁷⁷ Cf. *infra*, chapitre IV, p. 60.

⁷⁸ Avec le cinéma, Deleuze sera amené à repenser la question de la profondeur. Il considérera alors que, dans la profondeur de champ, ce sont les interactions des éléments entre eux qui génèrent la profondeur et non leur disposition dans un espace préétabli par rapport à un centre. Il rejoindra Merleau-Ponty sur le lien entre simultanéité temporelle et profondeur. Cf. Judith Wambacq, « Depth and Time in Merleau-Ponty and Deleuze », *Chiasmi, op. cit.*, pp. 327-348.

⁷⁹ *QuPh ?*, p. 183.

⁸⁰ *QuPh ?*, p. 183.

tant qu'ils symbolisent le divin, échappent aux lois et grandeurs imposées par la perspective.⁸¹ La silhouette du peintre chez Fromanger fait écho à l'escargot du premier plan de *L'annonciation* de Francesco del Cossa.⁸² Hors cadre, d'une taille démesurée, ils appartiennent tous deux à une autre dimension qui échappe à l'espace de la représentation. Chez Fromanger, trois plans d'ordre différent coexistent. Celui de la silhouette, celui des couleurs et enfin celui de la photographie. Des intervalles se forment entre eux qui modifient les interactions et sensations. Dans les deux cas donc, malgré la présence d'une profondeur, Deleuze s'intéresse précisément au passage d'un pôle à un autre où la profondeur se réduit. Le diagramme de Bacon destitue les coordonnées figuratives pour faire entrer les éléments dans des rapports intensifs et qualitatifs *matters of fact*. Ces intervalles affectifs qui ne s'inscrivent pas dans un espace euclidien peuvent se situer dans une proximité spatiale quasi absolue. Deleuze est fasciné par le processus de diminution de la profondeur par réarrangement des plans dans la peinture de Bacon.

En somme, pour Merleau-Ponty comme pour Deleuze, la perspective linéaire n'est qu'une technique. Et nulle technique ne peut prétendre résoudre les problèmes de l'art. Ils se retrouvent sur l'idée que cette construction artificielle garantit « l'individuation de la forme optique à travers les variations visuelles et la diversité des points de vue ».⁸³ Pour Merleau-Ponty toutefois, elle rend compte d'un certain rapport figé entre les sens qui passe à côté de leur organisation synesthésique fondamentale. Elle n'est pas fidèle à la perception naturelle où l'objet perçu l'est toujours selon la logique globale du corps propre, qui lui donne un sens en fonction de la potentielle prise qu'il aurait sur lui et qui le perçoit dans une structure objet-horizon. L'argument est en premier lieu épistémique, basé sur la Gestalt-Psychologie⁸⁴. Deleuze s'accorde sur la première partie de la critique – la perspective découle d'un rapport figé entre les sens –, mais il va plus loin, car pour lui le problème se situe dans l'organisme lui-même. L'organisation des organes, même telle que la décrit la Gestalt, gêne l'apparition d'autres types de rapports entre ces organes eux-mêmes et avec l'extérieur. C'est la réalité du corps intensif – le corps sans organes – qui est étouffée par la perspective. La libération opérée par Bacon agit directement sur le corps et libère le désir de son enfermement organique.⁸⁵

Mais Deleuze fait un pas supplémentaire : il ne vise pas seulement la perspective mais la profondeur elle-même, en tant qu'elle tient certains objets à distance, instituant un rapport forme-fond qui conserve un rapport institué entre un corps et le monde qui l'entoure. Le corps et le monde peuvent s'entremêler, s'entrelacer, échanger à foison, tant que la profondeur demeure, la condition du maintien d'un rôle déterminé entre sujet et objet perdure elle aussi. La profondeur se fait « maigre », comme chez Bacon, lorsqu'elle se libère véritablement de la perspective pour entrer dans de nouveaux rapports qui assaillent précisément les données de l'espace tactile-optique. Sa quasi disparition ou sa disparition complète rendent possibles ces nouveaux rapports qualitatifs qui s'expriment en terme d'intensité entre des intervalles. La sensation passe tout entière dans le matériau et le mouvement vers la distance nulle est en marche : le corps entre de plein fouet dans le composé de sensations.

⁸¹ Cf. Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2002 et *L'annonciation italienne*, Paris, Hazan, 2008.

⁸² Cf. Daniel Arasse, *L'annonciation italienne*, *op. cit.*, pp. 199-206 + fig. 32.

⁸³ FB-LS, p. 81.

⁸⁴ En cela, Merleau-Ponty se démarque de Panofsky, car il ne s'appuie pas sur les mêmes recherches scientifiques. Panofsky conteste en effet pour sa part l'espace classique sur la base des travaux de Cassirer. L'espace euclidien serait insuffisant car il ne rend pas compte de l'orientation (haut-bas, devant-derrrière, gauche-droite) de l'espace psycho-physiologique où les directions ne sont pas équivalentes.

⁸⁵ Cf. *infra*, chapitre VI, pp. 94-98.

Cette question esquisse tout le fossé avec Merleau-Ponty pour qui, libérée de la perspective, la profondeur est l'expérience primordiale. Elle est venue à soi du visible, scission entre voyant-visible qui est la caractéristique fondamentale de l'Être. Bien que située en deçà de la distinction sujet-objet, cette duplicité est inextricable. La vision prend naissance dans cette ouverture entre sentant et sensible, au cœur du processus de la vision. Aux accents heideggeriens, l'Être n'apparaît qu'en se voilant. Ce processus a lieu dans une profondeur absolument inépuisable et toujours présente, étant donné qu'elle est à la fois condition de la visibilité et ombre de cette dernière : tous les aspects de l'Être n'apparaissent jamais en même temps, l'apparition d'une figure relègue le reste à l'arrière-plan, avant qu'une autre figure prenne sa place, dans un mouvement incessant.

Force est de constater que le cas de la profondeur occupe une zone de divergence notoire : bien que Merleau-Ponty passe de la perspective vécue à la profondeur, cette dernière a tendance à se creuser de plus en plus au fil des textes jusqu'à devenir littéralement sans fond, alors que c'est le mouvement vers sa quasi-disparition qui intéresse Deleuze. Pour ce dernier, la perspective, comme la profondeur, expriment un rapport du sujet avec le monde dicté par le principe unificateur du corps organique. En revanche, le mouvement vers la profondeur maigre de Bacon, le passage par le diagramme qu'elle suppose, mettant à mal les coordonnées et repères de la représentation, procède d'un geste figural. Il provoque un effondrement qui induit d'autres types de rapports corporels.

Signification métaphysique de la peinture moderne et historicité chez Merleau-Ponty

Il est souvent reproché à Merleau-Ponty de procéder à une séparation grossière entre peinture classique, marquée par la perspective planimétrique, et peinture moderne, libérée de cet artifice. Il accorderait une préséance à la seconde, en raison de son accord avec la perception naturelle. En réalité, en multipliant les systèmes d'équivalence, c'est-à-dire les différentes syntaxes picturales, la peinture moderne fait voir une caractéristique fondamentale de l'Être, son polymorphisme. Alors que la perspective de la Renaissance, sur laquelle s'est appuyé Descartes, figeait l'expression de l'Être en une seule propriété que les ontologies classiques érigeaient en « structure de l'Être », la multiplication à l'œuvre dans la peinture moderne permet de comprendre l'Être comme expression toujours renouvelée. Couleurs, lignes, lumières, reliefs, masses constituent un logos et sont autant de moyens picturaux qui donnent accès à la réalité ontologique de l'Être aux multiples facettes et pourtant unidimensionnel. Le point de vue bouge, la vision et le toucher s'entremêlent, la ligne se libère de sa fonction prosaïque, les couleurs acquièrent une autonomie et donnent accès à la profondeur inépuisable de l'Être.

Cette distinction entre peinture classique et moderne est incontestablement présente chez Merleau-Ponty. Le reproche que lui adressent certains critiques mérite cependant une réponse plus nuancée, ne serait-ce que parce qu'un des tableaux qui joue un rôle majeur dans OE est né sous le pinceau de Rembrandt.¹ La peinture moderne acquiert une signification métaphysique propre, que Merleau-Ponty s'attache à dégager, mais il serait faux de parler de préséance, ou d'inscrire cette lecture dans un mouvement positiviste ou téléologique. Le rapport à l'histoire se pose dans des termes complexes et ne peut pas se comprendre selon une logique linéaire du rapport au temps. Merleau-Ponty comme Deleuze revendique un rapport spécifiquement philosophique à l'histoire de l'art, et se démarque en ceci clairement de la démarche historique.

Si la peinture moderne intéresse particulièrement Merleau-Ponty, c'est pour sa signification métaphysique : en multipliant « les systèmes d'équivalences », nous l'avons dit, elle marque une mutation des rapports entre l'homme et le monde. Face à l'histoire, le philosophe revendique son approche de non-spécialiste : « il n'est pas illégitime qu'un profane, laissant parler le souvenir de quelques tableaux et de quelques livres, dise comme la peinture intervient dans ses réflexions et consigne le sentiment qu'il a d'une discordance profonde, d'une mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être, quand il confronte massivement un univers de pensée classique avec les recherches de la peinture moderne »². La peinture moderne a donc bien réussi à se dégager du rapport figé entre sujet et objet dans la structure de la perspective et de l'espace classique, mais elle ne clôt rien pour autant. Ni ne découvre véritablement quelque chose : il faut comprendre cette mutation sous le signe d'une montée de l'inconscience à la conscience, de l'invisible au visible. Quelque chose d'enfoui a déverrouillé une structure artificielle, mais cette chose, ce rapport naturel entre l'homme et le monde, a toujours été là. Cette prise de conscience picturale ne se fait pas sans que d'autres aspects retournent à l'invisible, ni sans que des bribes n'aient fait surface bien avant : dans *La Ronde de Nuit*, entre autres. Comme le dit Mauro Carbone, « la raison la plus explicite du privilège qu'accorde Merleau-Ponty à l'expérience picturale et à la recherche de Cézanne doit

¹ Cf. *infra*, p. 73.

² OE, p. 63.

donc être recherchée dans la conviction que dans la peinture moderne – dont Cézanne est le prophète reconnu – la manière de voir du peintre puise dans la vie perceptive, dans l'expérience vécue de la corporéité, d'une façon plus directe et plus consciente que ce n'était le cas dans la peinture classique. »³

Merleau-Ponty refuse pourtant toute idée de progrès en peinture. Le dernier chapitre d'OE est entièrement consacré à cette question. Plus que la ségrégation entre différentes périodes, c'est l'unité de la culture qui importe en premier lieu, unité qui est donnée par l'unité de l'Être lui-même. Au-delà de la distinction, il importe pour lui d'accéder à un Être universel qui ne peut être apparu qu'à l'époque moderne. « Parce que profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l'Être, et que chacun d'eux peut ramener toute la touffe, il n'y a pas en peinture de “problèmes” séparés, ni de chemins vraiment opposés, ni de “solutions” partielles, ni de progrès par accumulation, ni d'options sans retour. »⁴ La lumière de Georges Limbour reparaît chez Dubuffet, des fragments de Rodin sont des statues de Germaine Richier.⁵ Une recherche partielle est, de ce fait, « toujours totale »⁶. Et même si l'expression diffère à chaque fois, la syntaxe demeure celle d'un même Être, si bien que quelque chose de non encore exprimé ouvrira sur de nouvelles recherches, et que rien ne sera jamais clos, une fois pour toutes. A cet égard, l'Être pluridimensionnel a toujours été présent, parfois de façon voilée, dans des œuvres passées qui se sont développées et ont suscité d'autres œuvres à venir : « en un sens la première des peintures [dans la grotte de Lascaux] allait jusqu'au fond de l'avenir. »⁷

C'est le concept d'historicité, relativement bien développé par Merleau-Ponty, qui permet de comprendre ces rapports d'approfondissement et de reprise. Merleau-Ponty invite, dans LIVS, à considérer la culture comme un ordre de l'avènement, c'est-à-dire comme un travail de reprise et de refondation qui correspond à l'institution au sens de la *Stiftung* de Husserl et non à l'institution du Musée qui supprime non seulement le contact entre les œuvres et le monde qui les entoure, mais les place toujours au passé. Il y a ainsi deux historicités : celle du Musée qui est une historicité de la mort et une historicité de vie, « celle qui habite le peintre au travail quand il noue d'un seul geste la tradition qu'il reprend et la tradition qu'il fonde, celle qui rejoint d'un coup à tout ce qui s'est jamais peint dans le monde, sans qu'il ait à quitter sa place, son temps, son travail béni et maudit, et qui réconcilie les peintures en tant que chacune exprime l'existence entière, en tant qu'elles sont toutes réussies, – au lieu de les réconcilier en tant qu'elles sont toutes finies et comme autant de gestes vains. »⁸ Sous cet angle, il devient difficile de hiérarchiser les peintures entre elles. Alors que Deleuze introduit un critère de violence et de nouveauté, toute œuvre semble pour Merleau-Ponty également valable. Dans ce rapport vivant, aucune peinture n'achève un rapport au monde qui ne peut s'achever, mais « chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d'avance toutes les autres. »⁹ Ce qui frappe chez Merleau-Ponty, c'est cette réunion générale dans la même respiration ontologique et la participation au forage infini des profondeurs. L'historicité permet une expression continuée, tout en faisant de chaque œuvre le prolongement non cumulatif des précédentes. Les significations et analyses de l'historien, comme du philosophe, émanent des œuvres elles-mêmes qui se prolongent dans leurs significations. L'événement pictural, ou historique – car cette conception s'étend au-delà de la sphère artistique – porte en lui tous ses développements

³ Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 20.

⁴ OE, p. 88.

⁵ Cf. fig. 12 et 13.

⁶ OE, p. 89.

⁷ OE, p. 92.

⁸ LI, p. 79.

⁹ OE, p. 92.

ultérieurs : « il y a dans la chair de la contingence une structure de l'événement, une vertu propre du scénario qui n'empêchent pas la pluralité des interprétations, qui même en sont la raison profonde, qui font de lui un thème durable de la vie historique et qui ont un droit à un statut philosophique. En un sens, tout ce qu'on a pu dire et qu'on dira de la Révolution française a toujours été, est dès maintenant en elle, dans cette vague qui s'est dessinée sur le fond des faits parcellaires avec son écume de passé et sa crête d'avenir, et c'est toujours en regardant mieux *comment elle s'est faite* qu'on en donne et qu'on en donnera de nouvelles représentations. »¹⁰

Si cette conception, appliquée à la Révolution française, hérisse quelque peu les poils¹¹, elle permet de comprendre le lien fondamental entre événement et expression qui est au cœur de la pensée merleau-pontienne. « Cette historicité sourde qui avance dans le labyrinthe par détours, transgression, empiètement et poussées soudaines » montre qu'il n'est pas question de séparer peinture classique et moderne, et éclaire le modèle de pensée non cumulatif que Merleau-Ponty cherche pour la philosophie : « pas plus que celles de la peinture, les figures de la littérature et de la philosophie ne sont vraiment acquises, ne se cumulent en un stable trésor »¹². Une tension gigantesque s'installe dès lors entre l'accès privilégié à l'Être qu'offre la peinture moderne, le lien avec la perception naturelle que réclame Merleau-Ponty et cette nouvelle image de l'histoire de l'art et de la pensée qui refuse toute idée de progrès. Merleau-Ponty ne lâche pas l'idée d'une adéquation à l'Être, qu'il définit en termes universels, non soumis au changement, tout en affirmant la contingence et l'historicité de ses multiples expressions, parmi lesquelles la peinture et la philosophie. Un Être, pourtant élaboré philosophiquement, dépasse son expression et lui demeure en partie irréductible. Merleau-Ponty s'éloigne de l'adéquation tout en cherchant à y revenir d'une façon détournée, en maintenant un écart entre une réalité ontologique universelle et invariante et l'accès possible à celle-ci. Seule une compréhension en termes de passages entre présence d'une absence et absence d'une présence permet d'intégrer cette forte tension, sans la résorber. Ce jeu deviendra plus clair dans la seconde partie de la présente étude.¹³ Dans LIVS ces allers-retours sont tributaires d'une approche psychanalytique et d'une philosophie de la conscience : ils se rapprochent d'allées et venues entre l'inconscient et la conscience. Ces mouvements deviennent, dans OE et VI, plus larges : rapports entre réel et imaginaire, entre

¹⁰ OE, p. 62.

¹¹ Cette conception, accolée à un événement historique, a de quoi laisser perplexe. Bien sûr, Merleau-Ponty insiste surtout sur le fait que l'historien doit retourner à l'événement, dans son déploiement et son avènement, pour dégager son sens. Et l'idée que tout ce qu'on dit de la Révolution française vient en partie d'elle n'est pas en soi un problème. Ce dernier surgit si l'on ne considère pas qu'un propos sur la Révolution française ne puisse aussi provenir d'ailleurs *en même temps*, répondre à une autre poussée d'expression, poussée qui peut entrer en contradiction avec l'événement lui-même jusqu'à ce que des choses fausses se disent à son sujet. Par exemple : poussée idéologique qui mène à travestir des faits. Ce qui leur donne leur sens ne serait alors pas prioritairement la Révolution française, bien qu'elle ait quelque chose à voir dans l'affaire malgré tout étant donné le poids politique qu'il y a à lui donner tel ou tel sens. Cette vue devient acceptable si l'on considère qu'il puisse y avoir comme des croisements d'ouverture : la Révolution française a ouvert un champ d'expression qui se croise avec le champ expressif ouvert par un être ou une collectivité, ce dernier champ peut exercer une déformation telle sur le premier champ que le sens se travestit et que nous ne pouvons plus prétendre à un rapport de vérité par rapport à lui. Ce sont d'autres déterminations qui motivent le discours. L'expression continuée ne peut à nos yeux être acceptable que si l'on considère ces rapports de forces et d'interférence entre champs, extérieurs les uns aux autres, ou devenus à tel point antagonistes, qu'ils mènent à une contre-vérité.

¹² OE, p. 91.

¹³ Cf. *infra*, pp. 57ss.

visible et invisible.¹⁴ L'expression de l'Être par les œuvres picturales est toujours continuée, et l'expression de l'œuvre se prolonge à son tour, par reprises, dans le langage. *La Ronde de Nuit* n'a pas fini de s'exprimer par l'intermédiaire d'autres peintres, d'historiens et de philosophes.

Une histoire guidée par le rapport entre la main et l'œil chez Deleuze

Quel rapport entretient pour sa part Deleuze avec l'histoire de l'art ? En quoi sa propre conception de la pensée comme événement¹⁵ forme-t-elle un écho avec celle de Merleau-Ponty ? Contrairement à ce dernier qui ne donne aucune lecture globale des évolutions propres au champ de la peinture, Deleuze s'appuie sur les théories de l'historien de l'art viennois Aloïs Riegl¹⁶, en se les réappropriant : le problème des changements esthétiques en art est pensé à partir de modification du rapport de forces entre l'œil et la main. A la différence donc de Merleau-Ponty, pour qui l'entrelacs entre la vue et le toucher, est une donnée fondamentale du corps actuel, les passages sont ici le résultat d'une certaine bataille – ce n'est pas la bataille audio-visuelle de Foucault, mais une bataille ophtalmo-manuelle. Et ce rapport entre les sens est historicisé. Il n'y a pas de perception naturelle, car les rapports entre les sens, les données de la perception, ne forment pas une constante. Avant de revenir sur les grandes étapes de cette « histoire physiologique » de la peinture, soulignons qu'il n'est en aucun cas dans l'intention de Deleuze de proposer une chronologie établie une fois pour toutes. Il se démarque de la téléologie présente dans la pensée de Riegl. S'il distingue des périodes claires, il le fait par sauts, allers et retours historiques, et l'aperçu que nous en donnons est une reconstitution linéaire de passages que lui-même s'attache à ne pas présenter de façon ordonnée, pour ne pas faire du passé un lointain figé et de la succession du temps une addition de moments. Comme Merleau-Ponty, il suit une ligne temporelle d'Aïon.¹⁷ Il s'attache pourtant plus en détail aux variations picturales au cours de l'histoire. Ce qui frappe, c'est la rivalité inhérente au changement.

Au commencement ne sont donc pas les Egyptiens, puisque Bacon est Egyptien à sa manière. Partons pourtant de ce berceau, puisque c'est chronologiquement la première période évoquée par Deleuze. Le bas-relief égyptien marque une réunion de l'œil et de la main par la surface plane. La forme et le fond sont sur le même plan ; comme chez Bacon, le contour unit et sépare la forme et le fond : il en est la limite commune. Ce contour égyptien, rectiligne, forme une courbe régulière qui isole une essence non soumise au changement et à la déformation. Animaux, végétaux et hommes s'élèvent à la forme géométrique parfaite. L'accident de l'incarnation chrétienne n'a pas encore eu lieu. L'art grec marque une libération

¹⁴ Cf. *infra*, pp. 71-90.

¹⁵ Sur cet aspect, voir l'étude de François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, *op. cit.* La notion d'événement renvoie à la rencontre : la pensée naît d'un choc qui la met en mouvement ; le penseur est d'abord passif. Elle appelle également les concepts de devenir et de pensée rhizomatique. La philosophie ne cesse de pousser de partout. Elle ne se fige pas en une image dogmatique et systématique.

¹⁶ Cf. Aloïs Riegl, *op. cit.*

¹⁷ Les changements à l'œuvre dans la conception du temps sont au cœur des études de Mauro Carbone et Claudio Rozzoni. Ce dernier montre comment Deleuze et Merleau-Ponty récusent tous deux la ligne chronologique (temps sériel composé de successions d'instant) pour la ligne d'Aïon qui est le temps de l'événement. Cette nouvelle ligne temporelle englobe toute la virtualité que chaque présent recèle, c'est-à-dire à la fois le passé qu'il actualise et le futur qui lui répondra. Cf. Claudio Rozzoni, *art. cit.* Dans le même ordre d'idée, Mauro Carbone parle de temps vertical qui implique une simultanéité et non une succession. Mauro Carbone, *op. cit.*

du cube, une conquête optique : il invente un type de perspective, fait jouer la lumière et l'ombre, les creux et les reliefs. L'œil s'asservit le pouvoir de la main pour instaurer une hiérarchie entre les plans, des notions de proximité et de distance qu'il peut faire varier à sa guise. Mais la forme, elle, est encore intouchable, liée à l'essence. C'est le christianisme qui la fait chuter : l'incarnation de Dieu, la descente du Christ sur terre, son séjour, sa mise à mort, sa remontée. Tout cela consacre la forme comme événement. D'essence, elle devient accident, son contour s'affranchit d'une fixité totale. Le divin est modulation et non forme éternelle. « C'est avec Dieu que tout est permis. »¹⁸. « [L]es Figures divines sont animées d'un libre travail créateur, d'une fantaisie qui se permet toutes choses »¹⁹ puisqu'elle est moralement justifiée. Que l'on regarde seulement la partie haute de *L'enterrement du comte d'Orgaz* du Greco²⁰, le Christ-cerf-volant de Giotto ou à *La Création des animaux* du Tintoret. Le figural n'est de loin pas un privilège de la peinture moderne, il trouve au contraire sa plus grande force dans la peinture ancienne religieuse. Assaillie par le cliché photographique, il est plus difficile pour la peinture moderne de redonner vie à l'événement figural, libéré cette fois de la transcendance religieuse, et donc d'une justification et armature transcendante. Bacon y parvient par le brouillage du diagramme, sans que les plans ne s'effondrent les uns sur les autres. Et c'est parce que faire surgir le figural est plus difficile dans la peinture moderne que la valeur de l'arrachement de ce dernier au figuratif est immense pour Deleuze. Le procédé dégage une énergie et une force hors du commun.

La représentation classique vient assujettir cette forme-accident à l'organisation tactile-optique, c'est-à-dire qu'elle vient la saisir dans un rapport réglé et hiérarchisé entre l'œil et la main où le premier domine. C'est une Grèce de l'accident où la vie organique de l'homme domine la forme de la représentation. Avec Worringer, Deleuze refuse cette subordination de la forme à l'organique. Pour en sortir, deux voies s'ouvrent à elle. Celle de l'art byzantin d'une part : la composition par code optique désagrège l'organisation de la représentation organique classique. C'est l'inspiration que retrouvera l'art abstrait. Une géométrie d'apparition lumineuse. La voie de l'art gothique d'autre part : avec la ligne septentrionale, la main, libérée de la subordination à l'œil, affirme une puissante vie inorganique. C'est cette vigueur manuelle que l'expressionnisme abstrait retrouve.

La voie de Bacon dépend encore d'autre chose. Elle dépend d'une conquête manuelle de la couleur. La distinction opérée par Deleuze est subtile : la ligne n'est pas retranchée du côté du manuel et la couleur de l'optique. Au sein de la vue elle-même, le traitement par tons rompus confère à la couleur une fonction haptique. La vue conquiert un pouvoir de toucher qui lui est propre. Il y a donc une vision optique, contemplative, et une vision haptique, qui saisit. Cette seconde voie est celle du colorisme. Ainsi Bacon dresse-t-il devant nous une nouvelle Egypte : une Egypte par la couleur et une Egypte de l'accident, un « accident devenu lui-même durable »²¹. Il tient, sans dépendre d'une transcendance divine et sans être soumis à l'organisation du corps humain organique. Les catégories historiques ne sont pas révolues dans le passé, elles forment des concepts, des rapports de forces temporaires que l'on retrouve, composés différemment, à d'autres époques. Elles fonctionnent comme autant de

¹⁸ FB-LS, p. 14.

¹⁹ FB-LS, p. 14.

²⁰ Cf. fig. 31. « [D]ans la partie basse, il y a bien une figuration ou narration qui représente l'enterrement du comte, bien que déjà tous les coefficients de déformation des corps, et notamment d'allongement, soient à l'œuvre. Mais en haut, là où le comte est reçu par le Christ, c'est une libération folle, un total affranchissement : les Figures se dressent et s'allongent, s'affinent sans mesure, hors de toute contrainte. Malgré les apparences, il n'y a plus d'histoire à raconter, les Figures sont délivrées de leur rôle représentatif, elles entrent directement en rapport avec un ordre de sensations célestes. », FB-LS, p. 13.

²¹ FB-LS, p. 86.

pôles. Pas qu'un retour en arrière soit possible, toute mutation entraînant de la nouveauté, mais ces agencements plus lents, le passage de l'un à l'autre, éclairent les forces qui se jouent en peinture.

« Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture... »²² – c'est le titre d'un chapitre de FB-LS. Toute peinture est un composé de rapports de force qui sont saisis dans une certaine configuration. En sus, son surgissement événementiel est marqué par une certaine temporalité : des passages entre différentes configurations sont synthétisés selon un certain rapport dans chaque œuvre. La peinture est un processus temporel qui démarre bien avant la pose du premier coup de pinceau sur la toile. Le passage par le diagramme, la libération du figural à partir du cliché figuratif, le choc provoqué chez le penseur. C'est cela l'événement. Dans des rapports différents, chaque peintre à affaire à ces différents passages, et les réinstitue ou les module d'une façon qui lui est propre. Allers et retours historiques ne font dès lors pas problème, puisque chaque peintre porte en lui, d'une certaine façon et selon des rapports différents pour chacun, toute l'histoire de la peinture. Le rapport à l'histoire permet la formation de concepts propres à décrire un certain rapport entre l'œil et la main, entre la ligne et la couleur, entre la forme accidentelle ou essentielle, qui se rejouent. La ligne septentrionale devient ainsi un concept à même de décrire une certaine manière « d'aller ligne » à toutes les époques, mais qui ne se présentera pas dans l'identité absolue.

Le hiatus entre avènement et événement

Force est de constater que l'avènement ou « structure de l'événement » merleau-pontien et l'événement pictural deleuzien tentent tous deux d'inscrire l'œuvre dans le temps historique en redéfinissant ce dernier. Du moment que le changement se comprend d'une part comme reprise et refondation non cumulative, comme rapports de force sans cesse rejoués entre des pôles d'autre part, une évolution qui ne relègue pas les œuvres passées aux oubliettes est pensable. D'un côté, la culture est incorporée et restituée dans un geste qui la refonde à chaque fois. De l'autre, des configurations de rapports de force ressurgissent, bien que jamais exactement identiques, et permettent de comprendre les strates contre lesquelles lutte, à partir desquelles compose et par lesquelles passe une œuvre picturale. Par des moyens différents, l'avènement et l'événement permettent d'inscrire le passé de la peinture dans le présent de l'œuvre.

L'avènement tend pourtant à reposer sur un rapport fondamental à un Être invariant. Au-delà de ses multiples expressions, et malgré l'importance de la peinture moderne par rapport à la peinture classique, il importe à Merleau-Ponty d'affirmer l'unité de la culture comme unité de l'Être lui-même. L'avènement marque un rapport d'élaboration continuée du sens, par reprise et refondation, du réel au tableau, puis du tableau à l'œuvre philosophique. Ces expressions successives s'inscrivent toutes dans une expression de l'Être lui-même. Le sens ne préexiste pas à l'expression, il se crée avec elle, mais les œuvres sont unies comme autant de rameaux à un tronc commun. L'avènement est une expression du sens de l'Être avec des moyens syntaxiques particuliers. Toutes les œuvres sont différentes, mais toutes renvoient à ce déploiement-là ainsi qu'au fonctionnement d'une perception naturelle.

Ce rapport diffère doublement chez Deleuze : d'une part, l'événement suscite, au contraire, une interruption du cours du sens. Il arrache l'œuvre à la figuration et à la narration pour la conduire vers des zones de « pures sensations ». Quelque chose advient sur la toile qui provoque un événement pour le « spectateur », sur le mode du choc sensible et de l'interruption. L'événement est d'abord le fait figural, la modulation temporelle du matériau

²² FB-LS, titre chapitre 14, p. 79.

lui-même. Il n'est pas un concept historique. C'est une pure présence. D'autre part, concernant cette fois l'histoire de la peinture, alors que Merleau-Ponty considère le passé dans son unité, Deleuze s'attache à penser les variations : il inscrit le moteur du changement dans un rapport de forces entre l'œil et la main. Le fonctionnement de la perception que Merleau-Ponty considère comme naturel est ici historicisé. Les catégories historiques sont des cristallisations de certains rapports. S'il y a donc un invariant, c'est la présence de forces et de rapport entre ces forces, mais les types et configurations – vitesses et lenteurs – changent et se recomposent toujours différemment, créant sans cesse de la nouveauté et des devenirs jamais expérimentés.

SECONDE PARTIE
LA PEINTURE : IMPLICATIONS ET REVELATIONS
ONTOLOGIQUES

Le rejet de la représentation

Bien loin de nous l'idée de réduire les pensées de Deleuze et Merleau-Ponty à leurs dimensions réactives.¹ Ils recourent à une opposition commune – le rejet de l'art comme représentation – qui les mène à une élaboration positive de la nature ontologique de l'œuvre picturale. Deleuze, inspiré par Lyotard, oppose le figural au cliché figuratif² et Merleau-Ponty, l'icône à l'image³. Étant donné que ce mouvement dialectique traverse leurs écrits et que la forme discursive du langage permet difficilement d'y échapper, nous passerons, ici aussi, par cette étape de négation, avant de tenter une discussion contrastée des statuts ontologiques de la peinture dans leurs écrits respectifs. Dans le sillage de la lecture de Rozzoni⁴, l'identification du plus petit dénominateur commun s'avère un point de départ important, notamment parce qu'il montre qu'une certaine parenté de vue n'est pas absente, et que par ailleurs Merleau-Ponty et Deleuze partagent quelques adversaires à ne pas laisser dans l'ombre, faute de décontextualiser tout à fait leurs conceptions de l'art.

La négation comme point de départ n'implique en aucun cas la négation comme point d'arrivée. C'est peu dire, même : les deux œuvres sont marquées au fer rouge par la volonté de dépasser les oppositions binaires. Merleau-Ponty cherche à retourner en deçà des oppositions, et Deleuze à les brancher l'une à l'autre pour faire surgir du positif grâce au pouvoir du ET, connecteur d'hétérogènes. La conséquence en est chez Deleuze une langue philosophique gorgée d'affirmations. Les deux démarches ont par ailleurs pour caractéristique de s'intéresser avec vigueur au processus de création lui-même qui implique un passage entre différents états ou niveaux et ne se laisse pas immobiliser.

Sans figer leur pensée hors de ces mouvements, chez tous deux s'élaborent toutefois de façon non systématique des concepts sur la nature ontologique de peinture, halos textuels dont nous tenterons d'identifier le centre d'émission respectif et les interférences entre leurs périphériques. Enfin, la négation a cela de bon que le refus de la représentation se transforme, chez l'un comme chez l'autre, en critère d'évaluation de l'œuvre d'art. Après avoir montré que Cézanne et Bacon ne produisent pas des œuvres représentatives, c'est la qualification de l'art lui-même qui exclut la représentation – ou plutôt : pour l'un comme pour l'autre, seul peut prétendre au statut d'œuvre d'art le tableau qui ne se borne pas *uniquement* à représenter.

Une image représentative apparaîtrait comme une pâle copie des choses ; un cliché imitant le monde sans pouvoir toutefois atteindre le même degré de réalité que celui-ci ; un décalque ne comprenant aucune dimension créative – pas de différences, de variations, de nouveauté –, ne faisant que reproduire un objet, auquel il se rapporte, et sans la référence

¹ Pour Deleuze, la chose étant considérée comme un rapport de forces, le signe comme sensation ou affect de cette force, le mouvement qui consiste à nier avant d'affirmer témoigne d'une réaction de faible portée. Dans une perspective nietzschéenne, le degré de puissance d'une telle pensée est restreint. François Zourabichvili insiste avec justesse sur cet aspect de la philosophie deleuzienne et ses liens avec Nietzsche (cf. François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, op. cit., pp. 24-33). Cet héritage, qui n'empêche évidemment pas tout recours à la négation, explique l'utilisation parfois extrême de la forme affirmative par Deleuze.

² A propos du procédé pictural d'isolation de la Figure opéré par Bacon, Deleuze insiste dès la première page du premier chapitre : « La peinture n'a ni modèle à représenter, ni histoire à raconter. », FB-LS, p. 9.

³ « Le mot d'image est mal famé parce qu'on a cru étourdiment qu'un dessin était un décalque, une copie, une seconde chose », OE, p. 23.

⁴ Cf. Claudio Rozzoni, art. cit.

duquel il ne vaut rien. Lue sous la loupe du simulacre platonicien, cette image ne produit qu'une illusion négative : copie artificielle des choses qui sont déjà elles-mêmes des copies de l'idée ou de l'essence, elle nous égare et nous éloigne de la vérité. Ou alors, l'œuvre qui représente, selon un schème hylémorphique aristotélicien, reproduit la forme de la chose dans la matière. De façon positive cette fois, elle offre l'accès à l'essence de la chose. Ce rapport forme-matière, les deux acolytes de circonstance le mettent à mal. L'œuvre entre dans un autre rapport avec son matériau. Tout en conservant un lien capital avec le monde, elle n'en est ni la copie ni l'imitation. Elle ne se soumet pas au point de vue unique et fixe que sous-tend l'œuvre représentative.

Mais il y a encore d'autres possibles que l'œuvre picturale n'est pas : Merleau-Ponty et Deleuze ne lisent pas les rapports de l'œuvre avec son contexte historique et intellectuel au sens des homologues de la *Kunstwissenschaft* de Panofsky, Worringer ou Gombrich.⁵ Même s'ils s'appuient sur certaines de ces conceptions (notamment pour Merleau-Ponty celles de Panofsky sur la technique de la perspective), jamais ils ne considèrent le tableau dans ses correspondances structurales avec une culture particulière. L'œuvre n'exprime pas non plus les souvenirs, les rêves, les émotions ou les fantasmes de l'artiste. Elle n'a pas la subjectivité psychologique du peintre pour objet, ni pour fonction de libérer ce dernier de ses démons intérieurs. Enfin, contrairement à l'ontologie sartrienne, que Merleau-Ponty s'attache à déconstruire, et par laquelle Deleuze est marqué à plusieurs niveaux, pour aucun des deux philosophes l'image artistique n'est définie comme telle par la structure intentionnelle de la conscience. Ce n'est pas le type de conscience – chez Sartre, la conscience imagée – qui confère sa nature à l'art ; art auquel Sartre réserve d'ailleurs un statut de « quasi-objet », les objets en eux-mêmes étant visés par un autre type de conscience, la conscience perceptive. L'auteur de *L'imaginaire* ne considère pas l'objet esthétique comme *réel*. Pour Sartre, la peinture exprime ce qui n'existe pas.⁶

Merleau-Ponty et Deleuze considèrent au contraire que l'image est sensible et non mentale. Cette communauté de vue est centrale. L'image ne peut pas être séparée de son matériau comme le fait Sartre en qualifiant ce dernier d'*analogon* ou de support matériel. Non référentielle au sens de la représentation, l'image n'en conserve pas moins un rapport avec le monde qui les concernent fortement tous deux. Elle est en lien avec ce qui existe. Il y a, tous deux le notent, de la *ressemblance*.⁷ Quel statut ontologique occupe l'image picturale ? Est-elle, contrairement à la conception sartrienne, un réel au milieu des objets physiques, ou appartient-elle à un autre ordre ? Comment expliquer cette mystérieuse ressemblance ? Comment opère-t-elle ?

⁵ Sous cet angle, Erwin Panofsky pose par exemple des analogies entre l'architecture des cathédrales gothiques et celle de la pensée scolastique (*Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, Minuit, 1951). Bien que très inspiré par ses travaux, Merleau-Ponty ne procède pas à de telles analyses contextualisées historiquement, tant l'inscription du corps et de la pensée dans un rapport fondamental avec le monde est au centre de ses préoccupations philosophiques.

⁶ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie, phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

⁷ Cf. FB-LS, p. 156, et OE, p. 24 où Merleau-Ponty cite Giacometti : « Ce qui m'intéresse dans toutes les peintures, c'est la ressemblance, c'est-à-dire ce qui pour moi est la ressemblance : ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur. » (in Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, R. Julliard, 1959, p. 172).

L'œuvre : icône ou monument ?

L'ontologie de l'art deleuzienne trouve sa place principalement dans la dernière partie de *Qu'est-ce que la philosophie ?*⁸ Après avoir cartographié les deux autres formes de pensée que sont la philosophie et la science, Deleuze s'intéresse à l'art, défini comme monument ou « bloc d'affects et de percepts » et, singulièrement, considéré comme la troisième forme de la pensée. Ces trois sœurs ont pour mouvement commun de « tracer un plan, tirer un plan sur le chaos. »⁹ L'art ajoute de nouvelles variétés au monde, la science des variables et la philosophie des variations. La création n'est pas une prérogative de l'art. Ce dernier produit toutefois de la nouveauté sur le plan qui lui est propre, hétérogène aux deux autres, celui de la sensation. Procédant par un titanesque travail d'extraction à partir des affections et des perceptions, l'artiste élabore un composé – le bloc d'affects et de percepts – qui a pour caractéristique de tenir tout seul. « Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent en eux. »¹⁰ Ces êtres de sensations « valent par eux-mêmes » et existent en soi.¹¹ Ils excèdent complètement le vécu. Le passage à l'affect et au percept se fait au niveau de la sensation qui, grâce à la puissance de décadrage du chaos, prend son autonomie dans la composition matérielle. Ce procédé porte la sensation loin des clichés représentatifs du système de l'opinion. « Le signe surgit dans un champ de représentation, c'est-à-dire de significations explicites ou d'objets reconnus, en impliquant l'hétérogène ou ce qui échappe en droit à la représentation »¹².

Et l'on ne s'étonnera guère de rencontrer ici une critique de la phénoménologie, et plus particulièrement de « son dernier avatar »¹³, la chair merleau-pontienne. Cette dernière ne peut porter la sensation car elle ne tient pas toute seule, dit Deleuze : « [t]rop tendre est la chair »¹⁴. Pour rester debout, elle a besoin d'une transcendance mi humaine, mi divine, extérieure au tableau. Il manque à la chair l'armature immanente que l'artiste obtient par le travail architectural.¹⁵ De façon surprenante, Deleuze n'écarte toutefois pas totalement cette notion. Bien qu'il lui refuse l'autonomie du « bloc d'affects et de percepts », il affirme, en se saisissant à son tour d'un concept religieux, que la chair participe malgré tout à la « révélation »¹⁶ : elle fait office de thermomètre du devenir. A ce corps-chair, trop mou, s'ajoute la « maison », comprise comme architecture des plans. C'est elle qui, tout en protégeant le corps-chair de l'infini, filtre les forces chaotiques et les laisse entrer suffisamment pour passer des affections aux affects, des perceptions aux percepts. La maison équilibre le composé entre l'univers-cosmos et le corps-chair. Il y a donc trois éléments dans le monument : la chair, la maison et l'univers. Cette conception de l'art s'applique autant à la peinture qu'à la musique et à la littérature. Il y a des monuments sonores et des monuments littéraires. Toutes trois travaillent la sensation et créent des « blocs » avec leur matériau respectif : couleurs, sons et mots.

⁸ Cf. QuPh ?, « Percept, affect et concept », pp. 154-188. Toute une partie de l'ontologie deleuzienne de l'image, largement élaborée à partir de Leibniz et Bergson, se formule par ailleurs dans ses écrits sur le cinéma. Anne Sauvagnargues en donne une lecture nourrie, in *Deleuze et l'art, op. cit.*

⁹ QuPh ?, p. 186.

¹⁰ QuPh ?, p. 154.

¹¹ QuPh ?, pp. 154 et 155.

¹² François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, pp. 38-39.

¹³ QuPh ?, p. 169.

¹⁴ QuPh ?, p. 169.

¹⁵ Cf. *supra*, p. 47.

¹⁶ QuPh ?, p. 171.

Dans FB-LS, si la démarche empirique plus marquée cherche avant tout à rendre justice à la singularité de l'œuvre de Bacon, on trouve également des considérations ontologiques auxquelles une portée générale peut être attribuée sans haute trahison, Deleuze passant lui-même d'un niveau à l'autre. L'art y est défini avec Lyotard comme fait pictural. Le passage par le diagramme permet de « conjurer le caractère *narratif, illustratif, figuratif* »¹⁷ et provoque l'événement pictural : de nouveaux rapports entre les figures se mettent en place, rapports qui ne cesseront d'entraîner le « spectateur » dans leur puissante logique de la sensation. De façon toujours significative, c'est dans ce cadre que l'on rencontre une autre critique de la phénoménologie, qui porte cette fois sur le concept de corps vécu. L'art véritable compose avec d'autres puissances de vie – intensives – qui sont celles du corps sans organes et qui débordent de tous côtés l'expérience humaine.

Ces deux confrontations directes avec la phénoménologie ouvrent un gigantesque champ de questionnement que nous explorerons dans le chapitre VI, lieu où le débat sera mis en perspective des rares études qui se risquent à mettre en regard l'esthétique ou l'ontologie des deux philosophes.¹⁸ En guise de défrichage ici, un parallèle troublant apparaît entre les conceptualisations de Deleuze dans FB-LS et QuPh ?. Dans les deux cas, l'art est composé de trois éléments dont les traits se ressemblent. Corps-figure, contour et aplats pour la Figure baconienne¹⁹ ; chair, maison et univers pour le monument de QuPh ?. Tout se passe alors comme si Deleuze faisait de la chair merleau-pontienne un des éléments de l'œuvre picturale. Il lui prête les traits du corps-figure de FB-LS.²⁰ Il n'élimine pas la chair, mais la cantonne à une partie du tableau. Sans ramener au même ces deux concepts dont l'individuation se produit dans des circonstances différentes²¹ et selon un devenir toujours continué, il faut bien avouer que cette familiarité entre chair et corps-figure est troublante et qu'elle suscite un premier constat : en campant la chair dans un coin de l'œuvre, Deleuze déforme les caractères que lui prête Merleau-Ponty et refuse par la même occasion à celle-ci sa pleine portée ontologique d'élément premier. En ne la conjurant cependant pas tout à fait, il fait naître une interrogation de taille : la chair merleau-pontienne peut-elle, d'une manière ou d'une autre, s'inscrire dans l'ontologie deleuzienne ?²²

Les considérations de Merleau-Ponty sur l'ontologie de l'art interviennent principalement dans ses derniers écrits, OE et VI, où la peinture – et uniquement cette dernière – acquiert un statut ontologique de premier plan. Les choses et mon corps étant fait de la « même étoffe »²³, celle de la chair, la respiration de l'Être passe par le corps voyant-visible comme l'air par les poumons. Le corps voyant trouve au plus profond de lui-même un « équivalent interne » au monde qui l'entoure : il est un visible parmi les visibles. L'œuvre intervient alors comme

¹⁷ FB-LS, p. 9.

¹⁸ Nous reprendrons ce débat autour de la sensation, de la chair et du corps vécu dans le chapitre VI, *infra*, pp. 91-117.

¹⁹ Soit, pour rappel, dans *Study for bullfight No 1* (1969) [fig. 17] par exemple, l'homme et le taureau forment la Figure, l'ovale brun-orange fait office de lieu-contour, et la surface orange monochrome joue le rôle d'aplat. Cf. *supra*, p. 27.

²⁰ Nous entendons ici le terme de Figure dans un premier sens, en tant qu'élément du tableau baconien aux côtés du lieu et de l'aplat, et non en tant que logique globale : « La Figure, prise en un premier sens, désigne souvent le personnage humanoïde qui s'étend et chute à travers le tableau [...] ». Le second sens, global, « renvoie toujours au jeu dynamique qui fait converger dans la couleur, dans la sensation colorante, ces trois catégories », Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 214.

²¹ Le cas spécifique de la peinture de Bacon dans FB-LS ; un propos plus tardif et plus général sur l'ontologie de l'art dans QuPh ?.

²² C'est la question qu'aborde Judith Michalet sur la base d'un passage du *Foucault* de Deleuze : Judith Michalet, art. cit., et F, pp. 117-118. Cf. *infra*, pp. 105-107.

²³ OE, p. 21

redoublement de cet échange, elle est un tracé sensible de la « formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi »²⁴. Le tableau porte l’empreinte de la vérité ontologique de l’Être comme vision toujours continuée : la marque de la venue à soi du visible qui se dévoile dans une expression incessante, un retour sur soi jamais épuisé qui se donne dans la fission du voyant-visible. Cette réflexivité passe par le corps, plus qu’elle n’est suscitée par lui, et le tableau est dès lors défini comme « visible à la deuxième puissance, essence charnelle ou icône du premier »²⁵. Il est une marque visible de l’étrange réversibilité de l’Être, tout comme de son perpétuel écart à lui-même. La critique de la représentation s’adresse ici à Descartes et à la pensée du survol, pensée qui représente la vision au lieu de la considérer pour elle-même, c’est-à-dire comme un échange qui se fait au milieu du visible dont le corps propre est partie prenante.²⁶

Le tableau est une spirale visuelle infinie : « [l]a peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même »²⁷. Tous les aspects de l’Être passent dans le visible. Et l’on rencontre encore cette respiration ontologique, nous l’avons dit, au sein du tableau lui-même, dans le motif du miroir, récurrent en histoire de la peinture, en particulier chez les Hollandais, ou encore dans les autoportraits des peintres se figurant eux-mêmes en train de peindre. Leur fascination pour ce type d’auto-figuration marque un désir de boucler la boucle, jamais bouclée cependant, d’une vision totale où l’on ne sait plus « qui peint et qui est peint ».²⁸ La vision émane de l’Être lui-même et n’appartient plus au peintre. Ce phénomène de narcissisme, poussé à sa dernière puissance, introduit un trouble : l’appartenance commune du peintre et du monde à la vision provoque la sensation, chez ce dernier, que ce sont finalement les choses qui le regardent et non l’inverse, sensation qu’une longue station devant un miroir induit également à son échelle et sans laisser de trace. La vision du peintre est à la fois similaire au corps *lambda* qui se regarde dans le miroir, mais bien différente aussi : elle a plongé au plus profond de l’énigme du visible, s’est exercée à se fondre en lui, a repéré les moyens par lesquels il se montre, et enfin, se révèle sous les traits d’un motif longuement élaboré et mûri. Elle émane du milieu du visible lui-même et n’appartient plus en propre au peintre. Elle est portée par la respiration de l’Être dont le peintre fait partie. La toile apparaît à la fois comme l’icône et le révélateur de cette réversibilité toujours incessante, et pourtant jamais réalisée tout à fait. Elle synthétise les opérations entre voyant et visible et en conserve une trace. Comment comprendre dès lors le statut ontologique de cette œuvre qui se situe « à la deuxième puissance » ? Merleau-Ponty affirme qu’elle « n’est pas un double affaibli (du premier), un trompe-l’œil, une autre chose »²⁹. Qu’est-elle alors ? D’où lui vient sa puissance de faire voir et de faire monde ?

Le sourire de la toile : réel, imaginaire et ressemblance

Tableau-icône merleau-pontien et tableau-monument deleuzien : de quel type de réalité peut-on parler pour chacun d’eux ? Où se situe la fracture entre réel et imaginaire ? Existe-t-elle ? Au cœur de cette interrogation trône le sourire de la bien-aimée d’un roi dans *Saint Genet comédien et martyr* de Sartre, ainsi que la conception néantisante de l’imaginaire qui lui est attachée. Si Merleau-Ponty se positionne explicitement contre son ancien compagnon des

²⁴ OE, p. 22.

²⁵ OE, p. 22.

²⁶ Cf. OE, pp. 17-35.

²⁷ OE, p. 26.

²⁸ OE, p. 32.

²⁹ OE, p. 22.

Temps modernes, Deleuze marque des références plus discrètes.³⁰ Quoi qu'il en soit, il nous semble que ce point de départ extérieur offre un éclairage adéquat. Sans retenir toute l'attention, il permet de poser des distinctions et des questions directrices et révèle quelques racines souterraines.

« Un roi va partir pour la guerre ; il commande le portrait de sa favorite. Il emporte l'image avec lui, la couvre de baisers, lui rend un culte, lui parle comme à son absente maîtresse : ce roi est un homme de bien. Tous les honnêtes gens l'approuveront. Mais, au retour de la campagne, il trouve l'aimée moins belle que son portrait. Il la néglige, s'enferme de longues heures avec l'image, embrasse de plus en plus souvent le simulacre de visage, de moins en moins souvent le visage de chair. Pour finir, un incendie se déclare au château, le tableau est brûlé, il n'en reste que des cendres. Alors le roi se rapproche de la favorite, il la visite plus fréquemment, il la prend dans ses bras, il la contemple : mais ce qu'il cherche en elle, ce n'est plus son vrai sourire, ni la vraie couleur de ses yeux bleus : c'est sa ressemblance avec le tableau. Ici les honnêtes gens s'étonnent : "Ce roi, disent-ils, était bien fou." Non : il n'était pas fou. Il était devenu méchant. »³¹

Sartre considère que l'image diffère des êtres physiques en tant qu'elle est appréhendée par la conscience imagée comme un irréel. La présence de l'image est un fantôme dépourvu d'existence factuelle. La chose matérielle, l'*analogon*, est présente comme support matériel, mais ce n'est pas elle qui mobilise le sens esthétique. La toile se réfère à une réalité que l'œuvre ne porte pas en elle. La séparation entre réel et imaginaire est radicale. En schématisant, le premier – appréhendé par la conscience perceptive – possède l'existence, le second est une image mentale, appréhendée comme absence par la conscience imagée. L'objet de l'esthétique est inexistant, et la conscience qui s'y rapporte tourne à vide.³² D'une part donc, Sartre marque une séparation entre image mentale et réalité physique, d'autre part il construit un fossé entre réel et imaginaire puisque tout l'être se situe du côté du premier, et le non-être du second. L'œuvre d'art en tant que telle n'est pas réelle. C'est son support

³⁰ Cf. notamment QuPh ?, p. 156 ; OE, p. 34-35 (ces passages sont discutés ci-après). Dans son ouvrage, Anne Sauvagnargues évoque précisément le déplacement du rapport entre réel et imaginaire qui s'opère chez Deleuze (*Deleuze et l'art*, op. cit., pp. 36-37). Elle ne mentionne pas le nom de Sartre, bien que la référence soit évidente, car elle a pris le parti de ne citer que les auteurs avec lesquels Deleuze entretient une filiation assumée, ce qui n'est pas le cas de Sartre, même si Deleuze a rendu plusieurs hommages à son ancien enseignant. Cf. « Il a été mon maître », in *Arts*, 28 octobre-3 novembre, 1964, pp. 8-9 ; « L'immanence : une vie... », *Philosophie*, n° 47, 1995, pp. 3-7 ; D, p. 18. Avec Véronique Bergen, nous pouvons dire que Deleuze s'intéresse chez Sartre à l'antériorité de l'être sur la conscience, ainsi qu'une certaine pragmatique de mise en situation des concepts. Cf. Véronique Bergen « La perception chez Sartre et Deleuze », in Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, Rencontres internationales Rio de Janeiro – Sao Polo 10-14 juin 1996, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 277-303.

³¹ Jean-Paul Sartre, *Saint Genet : comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952, p. 398.

³² « Sartre : la création de soi », in Collectif, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 2002, pp. 234-243. La littérature échappe pour sa part au dangereux piège dans lequel tombe non seulement la peinture, mais aussi la poésie, car elle ne « chosifie » pas le langage. Entretien son usage communicationnel, elle continue de viser la réalité et de provoquer sur les lecteurs une prise de conscience du réel et, donc, de susciter un agir dans le monde.

matériel qui l'est. Celui qui prend la peinture pour une réalité s'enfoncé dans le néant de sa propre conscience et peut même devenir méchant.³³

De façon significative, le motif du sourire intervient à la fois chez Deleuze et chez Merleau-Ponty. Le premier s'en empare pour affirmer le caractère non référentiel de la peinture à un objet – ce n'est pas la présentation d'une absence comme le portrait que contemple le roi, mais une réalité à part entière qui existe et se conserve en soi : le devenir commun de la sensation et du matériau :

« Les sensations comme percepts ne sont pas des perceptions qui renverraient à un objet (référence) : si elles ressemblent à quelque chose, c'est d'une ressemblance produite par leurs propres moyens, et le *sourire d'huile* sur la toile est seulement fait de couleurs, de traits, d'ombre et de lumière ». ³⁴

L'œuvre picturale est pour Deleuze une réalité proprement positive. L'image n'est pas un doublet mental, elle est un « mode de matière »³⁵ dont le mouvement et les effets se comprennent sur le plan strictement physique. Le matériau est un corps-masse affecté : « Si la ressemblance peut hanter l'œuvre d'art, c'est parce que la sensation ne se rapporte qu'à son matériau : elle est le *percept ou l'affect du matériau même*, le *sourire d'huile*, le geste de terre cuite, l'élan de métal, l'accroupi de la pierre romane et l'élevé de la pierre gothique »³⁶. Le matériau passe complètement dans la sensation et c'est toute la matière qui devient expressive : « La sensation ne réalise pas dans le matériau sans que le matériau ne passe entièrement dans la sensation, dans le percept ou l'affect. »³⁷ Le monument solide est le résultat de ce devenir commun. Le sourire du tableau procède de la rencontre entre le sourire et le matériau. A la question « qui sourit ? », Deleuze répond : la peinture à l'huile. La notion d'imaginaire est en partie évincée par le réalisme de la sensation. Ce qui vient vers nous n'exprime rien, ne veut rien dire : les couleurs de Fromanger sont de pures sensations. Tout se joue au niveau des corps qui s'entrechoquent et sont pris dans un devenir par zones de voisinage. La portée du tableau, « avant de produire ses effets esthétiques »³⁸, est d'abord physique. Et le bloc de percept et d'affect est à lui-même toute sa réalité. Il ne dépend d'aucune conscience ou image mentale. Il existe en soi, indépendamment d'un spectateur (qu'on considère ce dernier en tant que conscience, en tant que corps ou même système nerveux). La fracture entre réel et imaginaire est mise à mal, puisque l'œuvre-image est définie sur un mode réel et opératoire.

Deleuze maintient nonobstant une distinction d'ordre métaphysique entre le matériau à proprement parler et le bloc de sensation : tout d'abord, le matériau intervient comme une condition de fait qui, une fois remplie, permet à l'être de la sensation – le bloc ou le monument – de se conserver et d'exister en soi. Tant que dure le matériau, la sensation existe éternellement. Elle seule, réalité matérielle composée, résultat d'un puissant travail

³³ C'est exactement ce qui arrive au roi du conte philosophique, au livre III, de *Saint Genet : comédien et martyr*, *op. cit.*

³⁴ QuPh ?, p. 156. Nous soulignons.

³⁵ Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 35. Cette conception de l'image comme mode de la matière sera encore approfondie dans les œuvres de Deleuze sur le cinéma, notamment sur la base des écrits de Bergson. Avec l'image-mouvement « il s'agit de cesser d'opposer le mouvement, réalité physique, à l'image, réalité psychique, de sortir de cette dualité de l'image et du mouvement, qui implique la séparation de la conscience et de la chose, et de poser l'art comme une opération réelle et non comme une figuration mentale, une représentation subjective », *ibid.*, p. 72.

³⁶ QuPh ?, p. 156.

³⁷ QuPh ?, p. 157.

³⁸ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 73.

d'extraction, d'un véritable athlétisme affectif, caractérise l'être de l'œuvre d'art. Cette sensation composée, qui porte d'autres puissances que les perceptions et affections de l'opinion, est une réalité ontologiquement plus riche que le sourire de la jeune femme que Sartre tenait pour seul réel : « Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu »³⁹. Ils portent quelque chose en eux de plus grand que le vécu et de plus durable.

Merleau-Ponty évoque également le sourire sur la toile, mais pour affirmer le lien qui unit ce dernier au sourire que Sartre qualifierait de réel. Alors que Deleuze refusait toute référence pour y substituer le voisinage, Merleau-Ponty affirme que, s'il n'y a pas représentation, c'est que le sourire lui-même, en personne si l'on peut dire, se retrouve sur la toile, enrichi d'une nouvelle dimension :

« Comment nommer, où placer dans le monde de l'entendement ces opérations occultes, et les philtres, les idoles qu'elles préparent ? Le *sourire* d'un monarque mort depuis tant d'années, dont parlait la *Nausée*⁴⁰, et qui continue de se produire et de se reproduire à la surface d'une toile, c'est trop peu dire qu'il y est en image ou en essence : il y est lui-même en ce qu'il eut de plus vivant, dès que je regarde le tableau. »⁴¹

Le sourire ne cesse d'avoir lieu sur la toile. L'événement continue de se produire. Il en va de même pour la montagne Sainte-Victoire des tableaux de Cézanne, elle « se fait et se refait d'un bout à l'autre du monde, autrement, mais non moins énergiquement que dans la roche dure au-dessus d'Aix »⁴². Le réel est présent dans l'imaginaire qui le prolonge ou rayonne à partir de lui. L'imaginaire forme un halo qui ne se situe en aucun lieu au sens de la *res extensa* – « Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être »⁴³. On mesure déjà la différence qui se marque, non seulement avec Sartre, puisque le réel est *réellement* présent dans l'imaginaire, ce dernier réintégrant ainsi le domaine de l'Être et quittant la sphère mentale de « notre bric-à-brac privé »⁴⁴, mais aussi avec Deleuze, car l'image possède un statut beaucoup plus ambigu : elle

³⁹ QuPh ?, pp. 154-155.

⁴⁰ De façon surprenante, il n'y a pas trace du sourire d'un roi dans la *Nausée*. Merleau-Ponty doit faire référence, dans un mélange, à la fois au texte de *Saint Genet : comédien et martyr*, où le sourire est celui de la bien-aimée d'un roi, et au passage de *La Nausée* où Roquentin visite une galerie de tableaux. Un portrait lui sourit et attire particulièrement son attention, celui de Rémy Parrottin, professeur de l'École de Médecine de Paris. Dans les deux situations, le rapport au sourire est le même : il est considéré à tort comme réel. En regardant le tableau, Roquentin passe sans transition de l'image à la réalité : « Rémy Parrottin me souriait affablement. Il hésitait, il cherchait à comprendre ma position, pour la tourner doucement et me ramener à la bergerie. Mais je n'avais pas peur de lui : je n'étais pas une brebis. Je regardai son beau front calme et sans rides, son petit ventre, sa main posée à plat sur son genou. Je lui rendis son sourire et le quittai. », Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1942, p. 119. Ce n'est que lorsqu'il comprendra que toutes ces images, picturales et mentales, sont des fictions que Roquentin commencera enfin à vivre, et à s'émanciper de la pression sociale exercée par ces personnages historiques de l'ordre établi. L'ironie furieuse du passage sur les portraits du musée inaugure cette rupture. Roquentin commence à voir qu'il n'y a « rien de vivant dans cette grande salle », *ibid.*, p. 123.

⁴¹ OE, pp. 34-35 (nous soulignons).

⁴² OE, p. 35.

⁴³ OE, p. 23.

⁴⁴ OE, p. 23.

mélange réel et imaginaire, tout en se situant dans un ailleurs⁴⁵ : celui de la profondeur de l'Être, texture de la chair, dimension véritablement propre à la philosophie merleau-pontienne.⁴⁶ Sans être mentale donc, l'œuvre porte la trace du double du réel dans la chair du corps humain – de « l'équivalent interne », de la duplicité du sentir. Elle a passé par le corps voyant-visible du peintre et surgit en tant que « dedans du dehors et [...] dehors du dedans »⁴⁷. Sans annuler complètement la distinction sartrienne, la peinture se situe en deçà de cette dichotomie et brouille ces deux catégories « en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes »⁴⁸. A cet égard, Annabelle Dufourcq procède à une distinction éclairante entre le « noyau de réel perceptif » et le « réel élargi », qui intègre sa dimension imaginaire, élargie en retour par la présence du réel qu'elle porte en elle.⁴⁹

En suivant le sourire, nous tombons à pic, comme chez Deleuze, sur cette étrange notion de *ressemblance* qui vient supplanter la représentation. Pour Merleau-Ponty, d'un côté, l'imaginaire se présente comme un réel augmenté de sa doublure interne (dans la chair du corps) ; et de l'autre, le réel, par sa présence dans l'imaginaire, se retrouve constamment élargi par les multiples expressions qu'il suscite et qui lui appartiennent toujours. Ainsi en va-t-il de la mer Méditerranée à Cassis devant laquelle se tient Renoir pour peindre. De sa contemplation naît sur la toile un ruisseau :

« Mais, justement, pourquoi le bleu de la mer appartenait-il au monde de la peinture de Renoir ? Comment pouvait-il lui enseigner quelque chose au sujet du ruisseau des *Lavandières* ? C'est que chaque fragment du monde et spécialement la mer, tantôt criblée de tourbillons, d'aigrettes et de rides, ou bien massive, épaisse et immobile en elle-même, déploie un nombre illimité de figures de l'être, montre une certaine façon qu'il a de répondre et de vibrer sous l'attaque du regard, qui évoque toutes sortes de variantes, et enfin enseigne, outre lui-même, une manière générale de parler. On peut peindre des femmes nues et un ruisseau d'eau douce en présence de la mer à Cassis, parce qu'on ne demande à la mer que la manière qu'elle a d'interpréter la substance liquide, de la manifester, de la composer avec elle-même pour lui faire dire ceci et cela, en somme, une typique des manifestations de l'eau. »⁵⁰

⁴⁵ Un passage de PP expose cette mixité comme deux possibilités ambivalentes de l'image : « L'expression esthétique confère à ce qu'elle exprime l'existence en soi, l'installe dans la nature comme une chose perçue accessible à tous, ou inversement arrache les signes eux-mêmes – la personne du comédien, les couleurs et la toile du peintre – à leur existence empirique et les ravit dans un autre monde. », p. 223.

⁴⁶ Cf. *supra*, pp. 43-49. Il faut dire que l'égalité ontologique de l'imaginaire et du réel que Merleau-Ponty affirme fortement dans ses derniers écrits est une nouveauté par rapport à PP où seul le réel est considéré comme inépuisable : « Le réel se distingue de nos fictions parce qu'en lui le sens investit et pénètre profondément la matière. Le tableau une fois lacéré, nous n'avons plus entre les mains que des morceaux de toile badigeonnée. Si nous brisons une pierre et les fragments de cette pierre, les morceaux que nous obtenons sont encore des morceaux de pierre. », p. 380. La perception a alors encore davantage de profondeur que l'imaginaire.

⁴⁷ OE, p. 23.

⁴⁸ OE, p. 35.

⁴⁹ Cf. Annabelle Dufourcq, chapitre 15 « La présence véritable et même décuplée du réel dans l'imaginaire », *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, *Phaenomenologica* 204, Dordrecht, Heidelberg, London, New York, Springer, 2012, pp. 209-243.

⁵⁰ Cf. LI, pp. 87-88 + fig. 6.

C'est l'être de la mer, à la profondeur et aux formes potentielles infinies, qui fait que la Méditerranée peut devenir ruisseau sur la toile tout en demeurant elle-même. Par cette métamorphose qui est reprise créatrice, son être est approfondi d'une nouvelle dimension. Le cours d'eau prolonge et met en évidence certaines caractéristiques de la mer à Cassis – en premier lieu donc les variations et la puissance de sa couleur. L'expression picturale est à la fois ancrée dans la perception et le résultat d'une « déformation cohérente »⁵¹ par le corps de l'artiste. Le réel est présent dans l'imaginaire, car cette analogie par le corps, qui relie l'image à la perception, est toujours à la base de la peinture. On retrouve la volonté du LIVS d'inscrire l'expression créatrice dans la continuité de la perception. Cette logique interne est partout présente : couleurs, lumière et lignes forment le langage de l'Être et de son écho dans notre corps. Ils sont les moyens par lesquels le visible se fait visible. Puisque cet Être n'est pas substantiel, les éléments de la syntaxe picturale ne sont pas des qualités secondaires : ils participent de l'Être lui-même. L'œuvre n'est pas séparée de son support comme le sens ne l'est pas des mots qui le composent. Elle entretient un rapport iconique ou symbolique avec le réel : les marques de la ressemblance sont inscrites dans le langage naturel de l'Être. Mais cela va encore au-delà puisque le tableau prolonge la réalité et en déploie de nouvelles possibilités.

Dès lors, le réel, de par sa doublure imaginaire, est constamment ouvert sur des variations nouvelles : la montagne Sainte-Victoire sera elle-même présente si je quitte un instant mon écran des présentes lignes, me saisis d'une feuille de papier et, à l'aide d'un petit crayon, trace les contours maladroits de sa silhouette ou si, avec de la gouache, je regarde la toile de Cézanne [fig. 2] et appose quelques couleurs approchantes. Le réel, de par sa doublure imaginaire, est inépuisable.⁵² Il continue sans cesse de se déployer. Outre l'absence de clivage entre imaginaire et réel, la ressemblance s'explique par ce mouvement d'expression créatrice. Le sourire de la toile ressemble à celui de la jeune fille car il est le sourire de la jeune fille, métamorphosé par le travail du peintre. Il est un analogue selon le corps. La déformation à l'œuvre entre le ruisseau et la mer répond à certaines constantes ou cohérences. Les lignes de Klee dans *Park bei Lu* révèlent certains traits et nervures du parc lucernois. En peinture, la ressemblance est donc partout, et elle ne cesse de dévoiler et d'approfondir un Être inépuisable. Le tableau est l'icône de la réversibilité et de l'écart entre voyant-visible par ce jeu heideggerien de voilement-dévoilement. L'imaginaire cache le réel pour mieux le montrer, tout en le présentant de façon toujours partielle – de façon toujours nouvelle. Seul le tableau porte à la visibilité cet imaginaire élargi qui constitue l'authentique réalité ontologique. Il donne à voir cette présence « fantomatique, spectrale »⁵³ de l'Être.

Deleuze accepterait-il un tel concept d'expression et d'analogie par le corps ? De façon surprenante, la peinture est définie dans FB-LS comme « l'art analogique par excellence »⁵⁴. En référence à Peirce, on rencontre par ailleurs la notion d'« icônes pures » qui « débordent la similitude qualitative »⁵⁵. Cette affirmation est d'autant plus intéressante que les commentateurs de Deleuze – Anne Sauvagnargues en première ligne – ne font en général

⁵¹ LI, p. 147.

⁵² Comme le montre Annabelle Dufourcq qui inscrit Merleau-Ponty dans la ligne husserlienne, l'importance accordée à l'imaginaire va de paire avec la recherche merleau-pontienne d'authenticité. Deux actions seraient inauthentiques : la création pure ou la recopie. Il s'agit donc de ne pas couper la recherche de la perception, mais de ne pas non plus proposer une signification réelle positive donnée qui est celle du mythe. L'authenticité est précisément trouvée par Merleau-Ponty dans la profondeur de l'imaginaire. Cf. Annabelle Dufourcq, *op. cit.*, p. 340.

⁵³ Collectif, *Esthétique et philosophie de l'art...*, *op. cit.*, p. 248 (au sein du chapitre consacré à Merleau-Ponty).

⁵⁴ FB-LS, p. 76. Cf. tout le chapitre 13, intitulé précisément « L'analogie », pp. 73-86.

⁵⁵ FB-LS, p. 75.

pas référence à cette définition analogique de l'art, préférant insister sur le devenir et tenir les signes picturaux hors de toute idée de ressemblance.⁵⁶

Deleuze parle pourtant bel et bien chez Bacon d'analogie par la sensation : « la ressemblance sensible est produite, mais, au lieu de l'être symboliquement, c'est-à-dire par le détour du code, elle l'est "sensuellement", par la sensation. C'est à ce dernier type éminent, lorsqu'il n'y a ni ressemblance primaire ni code préalable, qu'il faut réserver le nom d'Analogie esthétique, à la fois non figurative et non codifiée. » Ce dernier type d'analogie, d'ordre esthétique, s'oppose au langage digital codé par conventions, mais aussi à la similitude où « la ressemblance reste première en principe » comme dans la peinture figurative. Il est question d'une « ressemblance produite » qui apparaît comme « le résultat de tout autres rapports que ceux qu'elle est chargée de reproduire : la ressemblance surgit alors comme le produit brutal de moyens non ressemblants »⁵⁷. C'est la sensation et le corps qui en sont la clef de voûte. Mais pas n'importe quel corps.⁵⁸ La notion de « filtre analogique » permet de comprendre le fonctionnement de cette ressemblance qui brouille effectivement l'analogie au sens où l'entend Merleau-Ponty. Ce filtre « opère le plus souvent par soustraction de fréquences ("passe-haut", "passe-bas", etc.), si bien que ce qui est additionné d'un filtre à l'autre, ce sont des soustractions intensives, c'est une addition de soustractions qui constitue la modulation et le mouvement sensible en tant que chute ».⁵⁹ La chair coule le long des os dans la peinture de Bacon. La modulation se fait dans une descente, un intervalle de fréquences.⁶⁰ Cette ressemblance ne provient pas d'une métamorphose ou d'une transformation comme dans l'analogie merleau-pontienne, mais d'un processus de brouillage qui introduit une zone d'indiscernabilité des formes.⁶¹ Le procédé pictural fonctionne par couplage de sensations hétérogènes, toutes réelles.⁶²

C'est le diagramme qui est le pivot de ce processus. Filtre analogique, il a pour fonction de moduler le flux sensible en laissant entrer dans le tableau des forces que l'on peut qualifier de « cosmiques »⁶³. Par le passage des perceptions et affections au bloc de percept et d'affect que ce procédé induit, le brouillage analogique agit sur le corps. D'un corps vécu il fabrique un corps sans organes, faits de nouveaux rapports de voisinage. La peinture est un

⁵⁶ Cf. le chapitre « Devenir contre ressemblance », in Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, pp. 106-108. « La distinction entre les formes abstraites (codes) et les forces intensives ou formes sensibles (modulation), dans cette nouvelle conception intensive de la forme en variation continue, assure un rapport de l'art à l'expression qui permet d'éviter le recours à la ressemblance imaginaire, ou à l'analogie structurale », p. 106. La théorie du devenir par modulation, en référence à Simondon, est privilégiée par Anne Sauvagnargues sur la notion d'analogie, qui ne s'y oppose pas chez Deleuze – l'analogie y est modulation –, mais qui pourrait prêter à confusion en étant comprise sur le mode « structural ».

⁵⁷ FB-LS, p. 75.

⁵⁸ Cf. *infra*, chapitre VI, pp. 94-98.

⁵⁹ FB-LS, p. 76. L'analyse de Deleuze est empruntée à Richard Pinhas, « Synthèse analogique, Synthèse digitale » (non publié).

⁶⁰ Cf. dernier panneau de la fig. 24.

⁶¹ La peinture n'a pas besoin de l'habileté du dessinateur qui marquerait la ressemblance de formes humaines et animales et nous ferait assister à leur transformation : « il faut au contraire la puissance d'un fond capable de dissoudre les formes, et d'imposer l'existence d'une telle zone où l'on ne sait plus qui est animal et qui est humain, parce que quelque chose se dresse comme le triomphe ou le monument de leur indistinction ; ainsi Goya, ou même Damuier, Redon. », QuPh ?, p. 164.

⁶² L'accouplement des Figures chez Bacon est un accouplement de sensations hétérogènes et « même dans le cas d'un seul corps ou d'une sensation simple, les niveaux différents par lesquels cette sensation passe nécessairement constituent déjà des accouplements de sensation. », FB-LS, p. 45.

⁶³ Pierre Montebello, « Figure et Image dans l'esthétique de Deleuze », in Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo (dir.), *Puissances de l'image*, Dijon, Editions Universitaire de Dijon, 2007, p. 79.

travail de la sensation. Chez Cézanne comme chez Bacon, pour Deleuze, la couleur est au centre de ce processus de modulation par « sauts », par opposition au modelé du clair-obscur. Le passage du flux par le diagramme-maison provoque les zones d'indiscernabilité entre les formes⁶⁴ : entre l'homme et l'animal, « tauromachie latente »⁶⁵ de toutes les peintures de Bacon ; mais aussi entre le sourire de la jeune fille et celui de la toile. L'analogie est une modulation.

La similitude s'explique par le devenir commun, par la rencontre de deux sensations hétérogènes : « [C]e n'est pas une imitation, une sympathie vécue ni même une identification imaginaire. Ce n'est pas la ressemblance, bien qu'il y ait de la ressemblance. [...] C'est plutôt une extrême contiguïté, dans une étreinte de deux sensations sans ressemblance, ou au contraire dans l'éloignement d'une lumière qui capte les deux dans un même reflet »⁶⁶. Il n'y a pas métamorphose et continuité, mais déformations par chocs, mouvement sur place, passage d'un niveau à un autre de sensation sur un seul plan réel. Contiguïté entre sensations hétérogènes, rencontre du matériau avec les forces du sourire qui mène à un affect du matériau, extrait de tout sentiment vécu. Dans FB-LS, la modulation par le diagramme garantit une certaine ressemblance, en voie d'être définie par opposition à la phénoménologie, mais encore sous l'influence importante des écrits de Maldiney.

Le plan de composition est purement extérieur et positif pour Deleuze. Il n'est pas question d'un rapport entre réel et imaginaire puisque l'œuvre picturale autant qu'un autre corps-masse est absolument réelle. La distinction se situe au niveau du réel lui-même : seul l'art travaille avec la sensation, il crée de nouveaux blocs de percepts et d'affects avec les matériaux qui lui sont propres et ces sensations diffèrent de la perception à proprement parler et des sensations vécues – affections et perceptions – au sens où elles sont composées.

Merleau-Ponty conçoit donc contre Sartre la présence du réel dans l'imaginaire, faisant du tableau un mixte ambigu entre en-soi et pour-soi, alors que Deleuze va plus loin en considérant la toile en tant que pur réel extérieur, un pur en-soi dans le vocabulaire sartrien. Le matériau intervient chez Merleau-Ponty comme élément d'une syntaxe de l'Être – le rapport avec le langage étant maintenu de façon plus rigoureuse sur la base de Saussure – et chez le deuxième comme ce qui entre dans un devenir commun avec des forces pour former un bloc esthétique. Dans le premier cas, le sourire est l'affect du matériau lui-même. Aucune référence transcendante n'est maintenue. Dans le second cas, le sourire de la toile est le prolongement du sourire réel. L'icône merleau-pontienne rayonne, se situe dans une profondeur non localisée, dimension qui porte la trace du double du réel dans la chair du corps ; le monument deleuzien, réel et solide, est bien là. Tous deux sont fabriqués selon une analogie esthétique, c'est-à-dire une analogie par la sensation, qui vient supplanter la représentation, mais qui ne fonctionne pas de la même manière. Le pivot en est le corps voyant-visible chez Merleau-Ponty, si bien que la ressemblance s'explique par reprise et création, tandis que chez Deleuze la modulation par le diagramme garantit l'analogie, tout en faisant pénétrer sur la toile d'autres forces qui marquent des chutes et des ruptures qualitatives importantes. Le diagramme-maison connecte la sensation à l'univers-infini, lui donnant consistance et solidité en la situant sur le plan de composition des affects et percepts, plan devenu indépendant du créateur comme du spectateur. L'analogie merleau-pontienne tend par ailleurs à suggérer un rapport iconique ou symbolique (le tableau comme symbole de la réversibilité du sentant-sensible, le miroir dans le tableau, le miroir dans le miroir du tableau, etc.), absent de la sémiotique deleuzienne. La modulation, le travail d'extraction, est un devenir plus qu'une expression : les signes produits n'expriment rien. Ils sont le résultat d'une

⁶⁴ C'est une analogie par modulation qui trouve ses racines dans la théorie simondonienne de l'hecceité. Cf. *infra*, p. 108.

⁶⁵ FB-LS, p. 20.

⁶⁶ QuPh?, pp. 163-164.

opération et produisent un effet sur le plan physique des forces. Icône spectrale d'un côté, machine opératoire de l'autre. Les deux penseurs cherchent en tous les cas à fuir le dualisme de la conscience et de la chose par la voie de la sensation⁶⁷ et à redonner de la consistance à l'imaginaire. La peinture ne vise pas une absence, un néant, mais elle rend visible un invisible. Quelle est la nature exacte de ce dernier ?

⁶⁷ Ici Merleau-Ponty est paradoxalement plus proche de Deleuze que de Heidegger, car ce dernier sépare l'approche ontologique – portant sur l'essence de l'œuvre – des considérations esthétiques qu'il écarte tout à fait. Le rapport au sensible doit être mis de côté pour dévoiler la vérité de l'Être. Seul l'ontologiste a droit de cité quand il s'agit de l'art : il s'agit de dépasser l'approche esthétique. « Dans sa volonté d'en finir avec l'esthétique, le texte de Heidegger ne laisse aucune place à la terminologie de celle-ci ; sauf pour nier au passage la pertinence de telles catégories, il ne sera question ni d'expérience ou de jugement esthétique, ni d'émotion ou de plaisir esthétique, ni de goût », Collectif, *Esthétique et philosophie de l'art...*, *op. cit.*, p. 225.

Forces cosmiques ou profondeur imaginaire ?

La peinture rend visible quelque chose qui, sans elle, demeurerait invisible, et *a fortiori* impensable. Pour Deleuze, « [l]a tâche de la peinture se définit comme la tentative de rendre visibles des forces qui ne le sont pas. »¹ L'œuvre de Bacon est même, dit-il, l'une des réponses « les plus merveilleuses »² à cette question. Dans *QuPh ?*, le percept a pour définition de « rendre sensibles les forces insensibles qui peuplent le monde »³. Quant à Merleau-Ponty, la réflexion entre visible et invisible se retrouve au cœur de toute son ontologie. Outre, évidemment, l'ouvrage inachevé qui arbore textuellement ce titre et étend à tout le visible la propriété d'être doublé d'un invisible, dans *OE*, la peinture se voit conférer un privilège ontologique précisément, car selon les mots de Klee auxquels recourent à la fois Merleau-Ponty et Deleuze, elle n'imité pas le visible, mais « rend visible »⁴.

Trois remarques s'imposent d'entrée. Tout d'abord, chez Deleuze, ce pouvoir ne se limite pas à la peinture. Ce qui importe en premier lieu est le passage de l'insensible au sensible, que ce dernier se situe au niveau du visible ou de l'audible, par exemple, dans les monuments sonores. La peinture n'a pas de primat ontologique sur les autres arts : elle rend sensible un certain type de forces. Ensuite, l'invisible est justement défini comme force chez Deleuze, alors que l'invisibilité merleau-pontienne rejoint la notion d'imaginaire comme « doublure »⁵ ou profondeur du visible. Le premier est d'ordre physique, la seconde fantomatique. Ainsi, bien que le rapport entre visible et invisible soit au cœur des deux philosophies de la peinture, nous verrons que c'est précisément en approchant de plus près la nature des puissances particulières, portées à la visibilité par la peinture, que la césure prend des contours plus nets.

Enfin, il faut souligner combien l'idée qu'à travers l'art se révèle une vérité ou une réalité qui sans lui resterait dissimulée, n'a en soi rien d'inédit dans l'histoire de la philosophie. Sans exhaustivité, on la retrouve notamment chez Heidegger, pour qui l'ontologie de l'art permet de restituer le sens de l'Être comme apparaître⁶, mais aussi dans le sublime kantien, défini dans la *Critique de la faculté de juger* comme présentation de l'irreprésentable⁷, ou encore dans la tradition psychanalytique en tant que manifestation symbolique de l'inconscient. C'est la teneur spécifique de ce passage qui est centrale ici : il a lieu dans le sensible. Contrairement à Heidegger notamment, qui sépare ontologie et esthétique, les deux philosophes cherchent à faire droit au sensible dans son altérité et sa différence face au langage. Si le lien entre esthétique et sensation a toujours été thématiqué, ces philosophes marquent une attention particulière à la sensation et au corps qui acquiert, de surcroît, une nouvelle signification dans le contexte du tournant linguistique.⁸

¹ FB-LS, p. 39.

² FB-LS, p. 40.

³ *QuPh ?*, p. 172.

⁴ *OE*, p. 74 et FB-LS, p. 39. « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. », Paul Klee, art. cit., p. 34.

⁵ *OE*, p. 85.

⁶ On retrouve la réflexion d'Heidegger sur l'art dans la conférence intitulée *De l'origine de l'œuvre d'art*, traduit de l'allemand par Clément Layet, Paris, Rivages, 2014 (1936).

⁷ Merleau-Ponty et Deleuze ont indiscutablement des affinités avec la conception du sublime kantien. Cf. Kant, *Critique de la faculté de juger*, livre II, Analytique du sublime, Paris, Vrin, 1968 (1790).

⁸ A leurs côtés, il faut évidemment compter le phénoménologue Henri Maldiney et Jean-François Lyotard, philosophe de la différence.

Dans l'immédiate lancée de l'attention aux rapports entre visible et invisible, qui impliquent le corps, nous nous interrogerons sur les effets de ce passage. Sont-ils d'ordre physique ou existentiel ? Quelle occasion de penser donnent-ils à la philosophie ? En somme et pour résumer les questions qui traversent tout ce chapitre : de quelle nature est l'invisible que la peinture rend visible ? Comment fonctionne le passage de l'insensible au sensible, d'une part, puis du sensible à l'intelligible, d'autre part ? Quel sens donner à une philosophie de la peinture ?

Capture de forces ou révélation d'une douleur invisible ?

Du côté de Merleau-Ponty, une première idée, présente dès PP, a trait à ce passage entre invisible et visible : la peinture détient le pouvoir de transposer dans le visible tous les aspects du rapport entre le corps propre et le monde. Un tableau de Cézanne contient « jusqu'à l'odeur du paysage »⁹, sa sonorité, ses propriétés tactiles. Bien que l'élargissement de cette perspective se dessine progressivement, il s'agit en premier lieu d'un propos touchant à la synesthésie des sens : la science objective passe sous silence le fait que la perception est toujours inscrite dans la vie du corps propre dans sa globalité dont les projets constituent un fond sur lequel se détache une forme. La peinture a, dans ce cadre, le pouvoir de rassembler dans la visibilité toute la complexité et la diversité de ce lien corps-monde plurisensoriel, compris au niveau de l'*aisthesis*.

Puis apparaît dans OE un développement de cette première conception : « le monde du peintre est un monde visible, rien que visible, un monde presque fou, puisqu'il est complet n'étant cependant que partiel. La peinture réveille, porte à sa dernière puissance un délire qui est la vision même, puisque voir c'est *avoir à distance*, et que la peinture étend cette bizarre possession à tous les aspects de l'Être, qui doivent de quelque façon se faire visibles pour entrer en elle. »¹⁰ Le tableau permet cette étrange « métamorphose de l'être en sa vision »¹¹. Le saut opéré par Merleau-Ponty est important : ce ne sont plus seulement les autres sens qui se glissent dans le visible, mais l'Être lui-même. La présence d'autres données sensorielles n'est désormais qu'une surface par rapport à la profondeur dont il est question. Pour Galen A. Johnson, cette étape marque véritablement la « genèse d'une métaphysique postmoderne », un saut ontologique par-delà le structuralisme et la phénoménologie.¹² Cette nouvelle conception peut être comprise comme prolongement de la précédente par forage, mais aussi comme sa révocation puisque la lecture sensorielle est désormais reléguée au domaine du superficiel : « Quand le jeune Berenson parlait, à propos de la peinture italienne, d'une évocation des valeurs tactiles, il ne pouvait guère se tromper davantage : la peinture n'évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l'inverse [...]. Cette vision dévorante, par-delà les "données visuelles", ouvre sur une texture de l'Être dont les messages sensoriels discrets ne sont que les ponctuations ou les césures »¹³.

Mais alors que fait la peinture si elle n'évoque plus la synesthésie des sens ? La réponse de Merleau-Ponty à cette question a déjà montré plusieurs fois le bout de son nez : la

⁹ PP, p. 374.

¹⁰ OE, pp. 27-28.

¹¹ OE, p. 28.

¹² Cf. Galen A. Johnson, « Ontology and Painting : "Eye and Mind" », in *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader...*, *op. cit.*, pp. 35-55.

¹³ OE, p. 27. Merleau-Ponty fait ici référence à Bernhard Berenson (1865-1959), critique d'art américain spécialisé dans la peinture de la Renaissance italienne. Sous le nom du « jeune Berenson » se cachent sans doute dans cette phrase les traits du jeune Merleau-Ponty.

peinture « donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible »¹⁴. L'invisibilité dont il est question se situe dans la marge d'une vision dite « profane » qui oublie le socle sur lequel elle repose. Elle ne considère pas le visible dans toutes ses dimensions et ignore les moyens « rien que visibles »¹⁵ par lesquels quelque chose apparaît sous nos yeux. Dans OE, l'invisible se dessine comme absence du visible, il n'apparaît pas comme un invisible en droit. Ce que la peinture rend visible n'est dès lors pas du non-visible, mais du visible occulté, du visible qui se cache pour mieux nous faire voir, ombres et reflets. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un philosophe auquel on a reproché de considérer uniquement l'art moderne, le cas exemplaire de ce processus se trouve au centre d'une toile de Rembrandt :

« La main qui pointe vers nous dans *La Ronde de Nuit* est vraiment là quand son ombre sur le corps du capitaine nous la présente simultanément de profil. Au croisement des deux vues impossibles, et qui pourtant sont ensemble, se tient la spatialité du capitaine. De ce jeu d'ombres ou d'autres semblables, tous les hommes qui ont des yeux ont été quelque jour témoins. C'est lui qui leur faisait voir des choses et un espace. Mais il opérait en eux sans eux, il se dissimulait pour montrer la chose. Pour la voir, elle, il ne fallait pas le voir, lui. »¹⁶

Dans VI ensuite, cet invisible – symbolisé par l'ombre de la main – conquiert un statut plein : il n'est plus du visible occulté mais la possibilité même de la visibilité qui demeure par conséquent toujours invisible.¹⁷ Comme les forces deleuziennes, il devient invisible en droit.

Cette idée semée autour de *La Ronde de Nuit*, discrète de prime abord, est en réalité d'une grande portée. Les moyens, dans la peinture, ne sont certes pas invisibles en droit dans OE, il n'en demeure pas moins que c'est le propre même de la vision de reposer sur un socle d'invisibilité ou, comme nous l'avons considéré précédemment, d'imaginaire. L'impossibilité est précisément ce qui ne peut pas exister simultanément et que le tableau a le pouvoir de faire cohabiter « à la deuxième puissance ». Au même titre que le corps voyant-visible ne peut jamais coïncider avec lui-même, un écart subsiste toujours dans la vision : pour que la main atteigne toute sa présence, l'ombre et la main ne peuvent être vues ensemble. Cet ombre, bien que visible, devient ainsi l'icône du processus qui anime toute la vision : un point noir empêche la coïncidence, et c'est justement ce point noir qui permet qu'il y ait quelque chose : « Nulle chose, nul côté de la chose ne se montre qu'en cachant activement les autres, en les dénonçant par l'acte de les masquer. Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence. L'invisible est le relief et la profondeur du visible, et pas plus que lui le visible ne comporte de positivité pure »¹⁸. Ce processus, déjà évoqué par Merleau-Ponty à propos de la perspective, révèle un Être qui ne peut se montrer qu'en se dissimulant. C'est d'abord ce paradoxe qui fascine Merleau-Ponty avant qu'apparaisse plus explicitement, dans VI, la notion d'invisible comme doublure ou profondeur du visible.¹⁹ D'une part, l'invisible est désigné comme texture de chair ou latence à partir de laquelle se concrétise le visible et possède donc un véritable pouvoir de genèse, et d'autre part, il se dessine par analogie en tant que pensée au creux du sensible.²⁰

¹⁴ OE, p. 27.

¹⁵ OE, p. 29.

¹⁶ OE, pp. 29-30.

¹⁷ Cf. la lecture de Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸ Merleau-Ponty, préface de *Signes*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁹ Cf. Mauro Carbone, *op. cit.*, pp. 115-116.

²⁰ Nous développons cette dimension de l'invisible comme chair dans le chapitre suivant, *infra*, pp. 102-117, et les rapports entre art et philosophie, c'est-à-dire le passage du sensible à l'intelligible, *infra*, pp. 79-90.

Revenons au tableau. L'ombre de la main du capitaine a un statut ambigu ; les éléments qui rendent visibles ne sont « pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle »²¹. Au même titre que la doublure d'imaginaire du réel, réel symbolisé ici par la main elle-même, ils sont le halo en profondeur du visible, mode de quasi-présence, réintroduit dans son rapport au réel face à Sartre, mais qui demeure cependant hybride, au-delà du pour-soi et de l'en-soi. Si l'ombre est un fantôme visible, comprise sur le mode iconique, elle renvoie aussi, d'une part et plus généralement, à la doublure intérieure des choses dans notre corps, cet écho ou « visibilité secrète »²² dont la peinture porte la trace. Elle rapporte non seulement le corps à son appartenance au visible, mais aussi – et c'est là que surgit l'invisible – à sa propre obscurité, à son propre écart à lui-même et aux choses. La texture indivise de la chair est donc à la fois commune appartenance, réversibilité et écart permanent. Le tableau peut porter à la visibilité manifeste ces rapports entre visible et invisible, car le peintre, à force de plonger dans cette énigme, exerce une voyance particulière. L'ombre fait voir la main en restant dans l'ombre, elle appartient au visible, mais elle est hantise, car elle résulte de cet échange dans la texture de la chair. Comme le fantôme, elle est un visible qui renvoie à un invisible et conserve un peu en lui de ce domaine insaisissable.

La toile de Rembrandt est – fait assez rare pour être souligné – également évoquée par Deleuze, mais pour en dire toute autre chose : sur la base de Claudel, il y observe l'« amplitude de la lumière » comme « immense “arrière-plan stable immobile” qui va avoir un bizarre effet, assurer l'extrême division des Figures, cette répartition en actifs, passifs et témoins, comme dans *La Ronde de Nuit* »²³. Le tableau l'intéresse car la lumière casse toute narration entre les figures pour les faire entrer dans des rapports *matters of fact*, d'ordre rythmique, grâce à son pouvoir particulier de division par disposition. Elle fait des figures des « personnages rythmiques »²⁴ en les répartissant dans l'unité. Nous avons affaire à une réalité concrète du tableau où les figures sont extraites de l'ordre de la représentation pour entrer sur le plan esthétique des sensations composées.

De premier abord, cette réalité physique et rythmique du tableau ne semble pas conduire chez Deleuze à une articulation entre visible et invisible. C'est pourtant bien le cas. Sur la base de Maldiney à propos de Cézanne, Deleuze montre comment le rythme, puissance vitale, permet de « faire voir »²⁵. La lumière dans le tableau de Rembrandt, en réunissant les figures dans des rapports occultés par la narration et la figuration, offre une visibilité des pulsations qui les animent, témoins de l'action de puissances qui les dépassent et qui demeureraient dissimulées sans cela. « L'ultime, c'est donc le rapport du rythme avec la sensation, qui met dans chaque sensation les niveaux et les domaines par lesquels elle passe. »²⁶

Ces différents sauts de sensations sont, pour Deleuze, au cœur du processus qui porte à la visibilité des forces invisibles. Plus précisément, c'est l'action de ces forces sur le matériau qui est sensible et non les forces elles-mêmes : le matériau se module sous leur pression et passe par différents niveaux d'affects qui se perçoivent visuellement – modulation de la couleur, architecture et effondrement des plans. La visibilité des différents rythmes et niveaux témoigne de l'action des forces. Le bloc de percepts et d'affects les capture de façon durable. Ce que nous voyons et sentons est la façon dont le matériau est affecté par la force, ainsi que

²¹ OE, p. 29.

²² OE, p. 22

²³ FB-LS, p. 49.

²⁴ FB-LS, p. 56.

²⁵ FB-LS, p. 31.

²⁶ FB-LS, p. 31.

la manière dont il y réagit, action et réaction, la force demeurant quant à elle par définition invisible.

L'art est dès lors qualifié de capture de forces²⁷ par Deleuze qui s'inscrit dans une filiation nietzschéenne, aussi en regard d'une attention aux effets des forces sur le matériau et le « spectateur ». Comme le souligne Anne Sauvagnargues, dans les derniers écrits de Deleuze, le signe est considéré comme le résultat d'un rapport de forces, vitesses et lenteurs. C'est la sémiotique non discursive de la troisième strate dans l'œuvre de Deleuze.²⁸ Ces forces peuvent être de différentes sortes : cosmiques, sociales, historiques, physiques. Elles ont toutes pour caractéristiques de dépasser la subjectivité humaine.

Dans la peinture de Bacon, les forces qui sont rendues visibles sont celles qui agissent sur le corps humain et qui le dépassent de tout bord. Une première, qui induit un mouvement de systole, serre le corps sur lui-même en se propageant de la structure à la Figure ; une seconde, diastole, étend et dissipe le corps dans l'aplat. A chaque fois ces mouvements sont dédoublés : « quand le corps s'allonge pour mieux s'enfermer » et « quand le corps se contracte pour s'échapper »²⁹. Les rapports entre ces mouvements génèrent un rythme.³⁰ Loin pourtant de l'unité harmonique de Maldiney ou de la réversibilité dans la chair merleau-pontienne, ces forces produisent des déformations intenses des corps, véritable athlétisme affectif, dans une modulation faite de sauts et de ruptures qualitatifs importants.

« L'unité du rythme, en effet, nous ne pouvons la chercher que là où le rythme lui-même plonge dans le chaos, dans la nuit, et où les différences de niveau sont perpétuellement brassées avec violence. »³¹

Contrairement à l'« hypothèse phénoménologique » qui introduit un rapport réglé entre le corps et le monde, la rencontre des forces avec l'onde corporelle se produit avec brutalité. La violence de la sensation présente dans la peinture de Bacon, dit Deleuze, ne concerne pourtant principalement que les torsions habituelles des corps. De façon surprenante, il considère que les figures baconiennes sont le plus souvent dans des postures de la vie quotidienne et subissent l'action de forces qui les assaillent dans l'immobilité : « ce sont les postures les plus naturelles d'un corps qui se regroupe en fonction de la force simple qui s'exerce sur lui, envie de dormir, de vomir, de se retourner, de tenir assis le plus longtemps possible, etc. »³² L'athlétisme du corps ne concerne pas un mouvement cinétique réel, mais s'exerce dans un mouvement sur place, d'ordre intensif. Les forces en jeu dans la peinture de Bacon sont des « forces de pression, de dilatation, de contraction, d'aplatissement, d'étirement, qui s'exercent sur la tête immobile »³³. Cette lecture frappe par son décalage face à l'évidence des tableaux : en reléguant volontairement toutes les horreurs du côté de la représentation, Deleuze écarte les tortures manifestes présentes dans la peinture de Bacon : corps crucifiés, en train de se droguer ou de produire un effort athlétique.³⁴

La peinture de Bacon capte et confère une visibilité à certaines forces qui agissent sur le corps : forces d'isolation ; forces de déformation (aplatissement dans le sommeil) ; forces de dissipation ; force d'accouplement ; force de réunion et de séparation ; force du temps

²⁷ « En art, et en peinture comme en musique, il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces », FB-LS, p. 39.

²⁸ Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, pp. 9-37. Et *supra*, p. 24.

²⁹ FB-LS, p. 26.

³⁰ « La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme », FB-LS, p. 26.

³¹ FB-LS, p. 33.

³² FB-LS, p. 40.

³³ FB-LS, p. 40.

³⁴ Cf. fig. 17, 24 et FB-LS, vol. 2, ill. 10, 18, 23, 24, 37, 52, 58, 61 et 80.

changeant et force du temps éternel.³⁵ Elle révèle donc un certain genre particulier de forces, propre à son procédé, tandis que d'autres œuvres picturales rendront visibles d'autres types de forces : ainsi Bonnard et la force d'Archimède³⁶, Fromanger la poussée révolutionnaire, Cézanne « la force de plissement des montagnes, la force de germination de la pomme, la force thermique d'un paysage »³⁷. Qu'elles soient sociales, physiques ou naturelles, ces forces entrent en composition avec le matériau pour produire un signe. Dans *QuPh ?*, où Deleuze, propose une conceptualisation générale de l'art, les forces capturées par la peinture sont qualifiées de « cosmiques »³⁸. Qu'elles soient bénéfiques ou maléfiques, elles ont trait à un infini qui dépasse la perspective humaine, à une puissance chaotique profonde qui brouille les formes et les fait entrer dans des zones d'indiscernabilité.³⁹

Le rapport forces-matériau détrône le schème hylémorphiste forme-matière. Largement composée à partir de la théorie des heccétés et de la modulation simondonienne, la forme connaît une redéfinition sensible : « L'image, en ce sens nouveau et décisif, n'est donc pas une représentation, un double, mais une composition de rapports de force, faite de vitesses et de lenteurs qui connaissent également une variation de puissance, un affect. »⁴⁰ Le matériau devient expressif et se voit informer-déformer par des forces dont il subit les chocs et avec lesquelles il compose de nouveaux rapports. La trace de cette rencontre parfois violente est visible. Elle n'est pas un instantané temporel, mais fonctionne de manière synthétique : c'est le chronochromatisme des corps présents chez Bacon.⁴¹ La modulation temporelle et le procès d'individuation sont capturés et rendus visibles par la peinture. Chaque signe peut dès lors être considéré en tant qu'heccété – individuation impersonnelle et momentanée, bien que conservée pour l'éternité dans le monument.⁴²

Casser les rapports de narration ou d'illustration permet une visibilité du rythme ou du mouvement sur place qui révèle concrètement à son tour les différents niveaux de sensation par lesquels passe le corps-matériau sous l'action de forces chaotiques. La violence de cette sensation est véritablement centrale, car elle invalide pour Deleuze la trop harmonieuse « hypothèse phénoménologique », réversibilité et co-appartenance du sentant et du senti dans la texture commune de la chair. La nature de cet invisible est maintenant palpable : l'invisibilité deleuzienne est strictement et généralement celles de forces qui peuvent être de différentes natures, et plus précisément dans la peinture de Bacon, celle du rapport entre ces forces et le corps – c'est l'affect au niveau du corps sans organe qui est donné à voir, le rapport entre les forces et l'onde du CsO.

L'invisibilité des forces est absolue, dans le sens où c'est leur action qui est sensible et non les forces elles-mêmes, alors que l'invisible merleau-pontien, doublure du visible au sens profane, prolongement imaginaire du réel, est d'un autre ordre. Jeu de miroir et de réfraction,

³⁵ Cf, FB-LS, pp. 39-44.

³⁶ *QuPh ?*, p. 173.

³⁷ FB-LS, p. 39.

³⁸ *QuPh ?*, p. 173.

³⁹ Cf. le commentaire de Montebello qui insiste sur cette dimension non humaine de l'infini : « Une seule définition de la Figure : passer dans le monde, être ce moment où l'on quitte l'organisation humaine pour la profonde vie inorganique qui trame les choses et jaillit en forces cosmiques. », Pierre Montebello, « Figure et Image... », art. cit., pp. 78-79.

⁴⁰ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 37.

⁴¹ Cf. *supra*, p. 43 et fig. 25.

⁴² Deleuze rejoint ici Simondon et sa critique du schéma hylémorphiste. « Autrement dit, l'art ne consiste pas à imposer une forme à une matière, ni à produire un effet subjectif sur la sensibilité, mais à "suivre un flux de matière" (MP, 424-425) », Anne Sauvagnargues, « De la capture de forces à l'image », *Revue d'esthétique*, « Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze », n° 45, 2004, p. 55. Sur la théorie des heccétés, cf. *infra*, p. 108.

l'invisible demeure toujours comme écart et comme condition de la visibilité, mais il voyage constamment entre les deux mondes. Il est imbriqué dans le visible comme profondeur permanente qui n'est jamais complètement visible, mais qui peut se révéler à condition que d'autres aspects de l'Être se retrouvent dans l'ombre, l'Être se définissant comme *présence-absence* et *absence-présence*, visibilité doublée d'un invisible. Chaque véritable œuvre picturale porte chez Deleuze l'action de nouvelles forces à la visibilité, alors que chez Merleau-Ponty, elle révèle une nouvelle possibilité des manifestations inépuisables de l'Être, horizon toujours ouvert. Réalité concrète et violente des forces d'un côté, respiration et réfraction ontologique de l'autre dans un jeu analogique abyssal. Si dans les deux cas le peintre devient catalyseur de l'action de quelque chose de plus vaste qui passe à travers lui, les registres sont très différents.

Les effets de l'œuvre picturale

Cette différence saute aux yeux lorsqu'on s'intéresse aux effets du passage à la visibilité opéré par la peinture. Chez Deleuze, l'action des forces est complètement irréductible aux effets qu'elle induit, au cœur du matériau lui-même, chez le « spectateur » et le penseur qui sont pris dans le composé de sensations. Le matériau affecté par une force se modifie, se module ; ces déformations rendent perceptible le devenir commun des forces et du matériau. Ce composé agira à son tour comme force et engendrera d'autres devenirs. « Il y a pleine complémentarité, étreinte des forces comme percepts et des devenirs comme affects »⁴³. Le brouillage du visage au profit de la tête, le devenir-animal du corps, les zones d'indiscernabilité sont des devenirs induits par l'action des forces.

Le composé en devenir des forces et du matériau provoque une action nerveuse directe qui touche de plein fouet. Alors que cela reste encore le cas dans la perception merleau-pontienne, il n'y a pas de mise à distance possible. La peinture de Bacon est excès de présence, véritable hystérie hystérisante.⁴⁴ Elle nous saute dessus, nous met des yeux partout : elle agit à son tour comme désorganisation du corps organique et nous saisit dans un devenir intensif qui ne va pas sans heurts. Nous ne pouvons parler d'une matière en tant qu'elle est affectée en terme d'objet, souligne Zourabichvili, car nous sommes nous-mêmes pris dans l'élément des forces.⁴⁵ L'art suscite un devenir au-delà du devenir du matériau. Il agit comme révélateur de forces *et* comme force. Il agit directement, par la sensation, sur nous qui faisons sa rencontre, de bon gré ou de mal gré. Notre corps devient lui aussi avec l'œuvre, de corps organique à corps sans organes, la tauromachie s'étend à notre propre rapport à la toile. La peinture nous fabrique un CsO⁴⁶ ; elle ménage un sentier au corps sous l'organisme, chemin salubre, caillouteux et bordé de ronces. L'art fait vivre cette expérience de la présence au monde.

La question des forces se situe au cœur même de la logique de la sensation. Ce devenir du « spectateur » avec la toile est véritablement spécifique à la pensée deleuzienne. Anne Sauvagnargues insiste à raison sur l'importance des effets concrets provoqués par les œuvres : « L'art est réel, il opère des effets réels, sur le plan des forces et non celui des formes »⁴⁷. Il touche autour de lui comme une tout autre réalité. Son action est concrète et directe. Cet effet immédiat n'implique cependant pas que l'art ait besoin d'être vu pour exister. Il exerce certes des effets sur qui le voit mais son existence ne dépend pas d'un quelconque spectateur.

⁴³ QuPh ?, p. 173.

⁴⁴ Cf. FB-LS, chapitre 7 « L'hystérie », pp. 33-38.

⁴⁵ François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, op. cit., p. 42.

⁴⁶ Cf. *infra*, chapitre VI, pp. 94-98.

⁴⁷ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit., p. 35.

Même, dans la conception deleuzienne, l'image possède non seulement un pouvoir propre d'affecter mais aussi d'être affectée et de réagir. Les images agissent sur les images. Dans le cinéma, elle se dote ainsi d'une forme d'intériorité : « l'image subjective, cette image qui se dote d'un dedans, n'est autre que la force qui se plie et s'affecte elle-même, longitude qui se met à éprouver sa latitude. »⁴⁸ En termes bergsoniens, l'image devient « comme une apparition, un système d'actions et de réactions au niveau de la matière elle-même, de sorte que l'image n'a aucun besoin d'être aperçue, mais existe en soi comme ébranlement, vibration, mouvement. »⁴⁹ Elle s'individue – et par la même occasion l'intériorité découle du dehors et n'est plus une prérogative humaine.⁵⁰

Au niveau humain pourtant, donner pleine visibilité aux forces qui affectent le corps représente un enjeu considérable, car l'art révèle soudain au corps son adversaire. Il lui donne les moyens de s'y confronter. Le choc sur le système nerveux provoque une variation de puissance et dégage une nouvelle force qui permettra d'engager une lutte auparavant impossible :

« Quand le corps visible affronte tel un lutteur les puissances de l'invisible, il ne leur donne pas d'autre visibilité que la sienne. Et c'est dans cette visibilité-là que le corps lutte activement, affirme une possibilité de triompher, qu'il n'avait pas tant qu'elles restaient invisibles au sein d'un spectacle qui nous ôtait nos forces et nous détournait. C'est comme si un combat devenait possible maintenant. La lutte avec l'ombre est la seule lutte réelle. Lorsque la sensation visuelle affronte la force invisible qui la conditionne, alors elle dégage une force qui peut vaincre celle-ci, ou bien s'en faire une amie. »⁵¹

Cette dimension existentielle de la peinture se situe sur le plan physique des forces. La peinture de Bacon augmente le pouvoir du corps, elle le dote d'une capacité d'action.

Chez Merleau-Ponty, l'effet existentiel de la peinture concerne peu le spectateur. C'est le peintre lui-même qui se rejoint à travers l'expression artistique, dans cette idée très féconde que la coïncidence avec soi est impossible et que l'existence se déploie précisément dans le rapport au monde.⁵² C'est le peintre qui expérimente ce rapport à soi comme rapport au monde, qui retrouve une présence au monde et une relation avec lui. Van Gogh se rejoint lui-même grâce à sa peinture. Si tout le sens préexistait déjà, il n'aurait pas à peindre et à entretenir sans cesse ce « commerce avec le monde visible » pour conserver un rapport à soi.⁵³ Leonard de Vinci réalise quant à lui sa liberté sur la toile.⁵⁴ La notion d'expression ne cantonne pas l'activité créatrice à la réalisation d'un sens – ce dernier ne lui préexiste pas. Se placer *dans le peintre* permet de ne pas faire cette erreur d'explication *a posteriori*. L'aspect existentiel a cela dit tendance à prendre moins d'importance dans OE lorsque l'accent est mis sur le privilège ontologique de la peinture. La question de l'effet se pose alors en termes d'accès particulier à l'Être. Effets épistémologiques. C'est la vision exercée du peintre qui permet ce puissant passage de l'invisible au visible. La voyance qu'il exerce. Le fait qu'il

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁰ Cf. *infra*, p. 108.

⁵¹ FB-LS, p. 42. Cette foi dans la sensation faire dire à Bacon qu'il est « cérébralement pessimiste (il ne voit à peindre que des horreurs) », mais « nerveusement optimiste », *idem*. Le credo de Bacon rejoint celui de l'éthique deleuzienne : les devenirs intenses que ce monde est en mesure de susciter donnent une raison de croire en lui.

⁵² LIVES, p. 81.

⁵³ Cf. LI, p. 81.

⁵⁴ DC, pp. 28-32.

aille aux limites de ses facultés. Dans les deux pensées, c'est indiscutablement l'effort considérable du peintre qui permet de porter à la visibilité une réalité ontologique invisible.

*Du visible à la pensée et « ce que l'art fait à la philosophie »*⁵⁵

Les logiques du passage de l'invisible au visible sont en quelque sorte extensibles à celles du visible à l'intelligible. Il suffit de poursuivre le processus. Puisque avec les premières nous avons accédé à la dimension ontologique, cette constatation ne devrait pas détonner, dans la mesure où la pensée vient se loger dans l'Être comme chiasme entre visible et invisible chez Merleau-Ponty et s'insérer dans l'action-réaction des forces et de la matière chez Deleuze. C'est à la fois bien vite dit et trop grossièrement. Ce passage n'a rien d'anodin : tout d'abord, car l'incorporation véritable de la philosophie à la conception ontologique, sa conscience des limites du langage qui ne peut prétendre à la transcendance par rapport à une réalité dont il serait extérieur, est une particularité que nous ne retrouvons pas dans toutes les philosophies, loin de là, et qui est caractéristique du tournant linguistique du XX^e siècle⁵⁶ ; ensuite, parce que nous sommes au cœur chez Merleau-Ponty et Deleuze d'un processus esthétique dont le pivot central est le corps – corps vécu ou corps sans organe. L'accès que la pensée peut en avoir est dès lors une énigme qui implique la problématique du rapport entre corps et esprit.

Deleuze : l'art produit un choc pour la pensée

La pensée ne choisit pas de se mettre en mouvement. Elle est percutée de l'extérieur par les forces de l'œuvre artistique. Confrontée à un état d'instabilité, en état de choc, elle est mise à mal et en même temps dotée d'une nouvelle puissance qui va la pousser à créer des concepts de sensation. Plus le choc est violent et confronte la pensée à quelque chose qu'elle ne peut pas soumettre à la reconnaissance, plus la fécondité est grande : « La Figure est une forme qui fait événement parce qu'elle se rapporte directement à la sensation, sans passer par le cliché d'une représentation censée intellectuellement valoir pour son objet. Le mode direct et intrusif de la force permet à la forme d'affecter concrètement la sensation et de produire ce choc pour la pensée qui signale le chef-d'œuvre. »⁵⁷ Que ce soit pour une œuvre philosophique ou pour une œuvre d'art, la violence avec laquelle elles frappent et la nouveauté du choc provoqué deviennent même les critères d'évaluation qui hiérarchisent les œuvres entre elles. Ils permettent un jugement en terme de puissance qui s'inscrit dans l'héritage nietzschéen. Les œuvres de Sacher-Masoch, Sade, Artaud ou Bacon sont incontournables car elles ont capté de nouvelles forces qui, sans elles, demeureraient insensibles, celles du masochisme, du sadisme, de la schizophrénie et de l'hystérie. Par extraction, elles ont porté ces affections à la solidité impersonnelle du bloc d'affects et de percepts.

Les peintures heurtent fortement le penseur. Touché directement au système nerveux par les couleurs des tableaux baconiens, le philosophe entre dans un devenir avec le composé dont la puissance inconnue le déstabilise et va le pousser à créer au niveau qui est le sien – celui des concepts. C'est sa manière d'affronter le chaos, sans le laisser l'engloutir, mais sans non plus le tenir à distance en ramenant les œuvres qui le frappent aux schèmes connus de l'opinion, réaction de celui qui n'ose affirmer une nouvelle force. Le penseur qui lutte avec le chaos sans se réfugier dans les bras de la non-pensée se lance alors dans la création de concepts de sensation qui répondent à l'affect et au devenir engendré par l'action des forces.

⁵⁵ Nous empruntons ce titre à un dossier consacré à Deleuze par la *Revue d'esthétique* : « Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze », *op. cit.*

⁵⁶ Le « tournant linguistique » marque un retour réflexif de la philosophie sur son matériau et donc une tendance à se constituer en théorie du langage.

⁵⁷ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 70.

Il ajoutera ainsi de nouvelles variations conceptuelles au monde comme l'artiste de nouvelles variétés.

Cette opération de mise en mouvement s'exprime dans QuPh ? sur le mode du territoire : « La sensation composée, fait de percepts et d'affects, déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes dans un milieu naturel, historique, social. »⁵⁸ L'art et la philosophie peuvent devenir ensemble, se croiser en des « points culminants »⁵⁹, chercher tous deux à donner du fini qui redonne l'infini, mais ils se situent sur des plans strictement différents. Les interférences entre eux sont extrinsèques. La recherche de la limite – là où le concept touche de plus près la sensation – permet la plus grande fécondité. C'est alors que le dehors absolu vient percuter la pensée. Déterritorialisée, littéralement jetée sur les routes, elle est contrainte de se recomposer autrement.

Le rapport du corps et de l'esprit ne fait pas véritablement question, dans la mesure où la pensée ne peut quitter le niveau qui est le sien, mais seulement s'aventurer au plus près de ses propres limites. Le dehors reste le dehors, et de façon absolue. Il n'y a pas de possibilité pour la pensée de se fonder elle-même. Elle peut seulement s'aventurer à puiser sa force du dehors, à devenir avec le monde, au plus proche de ses limites. Les forces sont invisibles. Mais des devenirs sont possibles : la pensée compose avec la sensation, comme l'artiste compose avec des forces insensibles. L'extériorité des deux termes de la relation est complète, mais le ET qui connecte ces deux termes est porteur d'une puissance de nouveauté, de modulation et de devenir-commun qui les entraîne tous deux vers ce qu'ils ne sont pas. « L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme. »⁶⁰ L'esprit de l'homme se dégage d'une variation de puissances. L'esprit émane du choc entre le corps et les forces du Dehors. Il est le produit d'un devenir, non sans engendrer à son tour de nouveaux mouvements.

La pensée n'est chez Deleuze pas du domaine de l'invisible ou de l'imaginaire : les concepts sont des êtres de langage. Lisibles ou dicibles, ils sont réels comme l'est l'image, mais sur un plan qui leur est propre. Il n'y a pas coïncidence avec le processus de passage de l'invisible au visible, mais capture, action et réaction de forces. Le signe pictural fonctionne comme rapport de forces que le philosophe va s'aventurer à évaluer qualitativement, sans prétendre à la coïncidence. Deleuze ne fonde pas le rapport entre corps et esprit puisqu'il postule l'extériorité des relations : c'est un rapport d'extériorité qui relie la pensée à ce qu'elle pense, même quand elle pense à partir de la composition artistique. Le lien entre les trois types de pensée – art, philosophie et science – est certes garanti par la jonction des plans dans le cerveau, mais ce lien n'est pas une unité, chacun gardant son autonomie.⁶¹ La philosophie est contrainte à tirer sa force de ce dehors⁶², mais pour cela, elle doit renoncer à l'emprisonner en se retournant sur lui : elle n'y trouverait qu'elle-même. Renoncer à un commencement qui ferait office de fondation pour son édifice est la seule véritable manière de commencer. Il faut débiter par le milieu.

⁵⁸ QuPh ?, p. 186.

⁵⁹ QuPh ?, p. 188.

⁶⁰ FB-LS, p. 20.

⁶¹ « *La jonction (non pas l'unité) des trois plans, c'est le cerveau.* », QuPh ?, p. 196.

⁶² Comme le dit François Zourabichvili, « [l]e vrai commencement est nécessairement hors-concept, ou à la limite du concept, et dépend de la capacité de ce dernier à ne pas se refermer sur soi, à impliquer au contraire le rapport au dehors d'où il tire sa nécessité. », *Deleuze. Une philosophie...*, *op. cit.*, p. 17.

Deleuze : recensement, diagnostic et symptomatologie

Face à l'excès de présence de la peinture de Bacon, le philosophe Deleuze est poussé à en décrypter les rouages et le fonctionnement. Il tente de détecter les nouveaux affects en composant sur le plan des concepts. Il s'intéresse aux textures et matières « c'est-à-dire aux opérations par lesquelles l'art produit son effet »⁶³. Il lit ce dernier comme champ de forces et se demande quelles forces nouvelles sont rendues sensibles par l'œuvre qui le heurte. Il dresse une carte des affects, « accomplie par le relevé éthologique d'un complexe de forces »⁶⁴. On retrouve Nietzsche, Spinoza et avec eux une spécificité de Deleuze par rapport à Merleau-Ponty, alimentée par sa collaboration avec Guattari : la philosophie de l'art se fait symptomatologie. Elle propose un diagnostic des forces en présence.⁶⁵ La dimension existentielle prend une ampleur clinique. A partir des signes-symptômes, la réponse philosophique implique une capacité de lutte ou de sympathie avec les forces en jeu. Un moyen d'augmenter le pouvoir d'agir du corps, pouvoir qui passe aussi par la création de concepts.

Il est intéressant à ce sujet de s'interroger sur le concept d'hystérie que Deleuze évoque à propos de Bacon. Un constat d'omission nous y invite, car Anne Sauvagnargues n'y fait peu ou pas référence, alors qu'elle recense avec précision les autres symptômes de la clinique deleuzienne : masochisme chez Sacher-Masoch, sadisme chez Sade, bureaucratie chez Kafka, schizophrénie chez Artaud. A propos de cette dernière, elle montre finement comment la schizophrénie captée dans l'œuvre d'Artaud n'est pas la schizophrénie de son auteur : si cette pathologie est susceptible d'une conceptualisation philosophique, c'est parce qu'Artaud a composé une œuvre artistique avec les forces schizophréniques. Un passage de l'affection à l'affect s'est opéré que seul l'artiste est capable d'opérer, passage qui est la marque, pourrait-on dire, de la plus grande santé : la composition artistique est médecine et non maladie. La schizophrénie n'a pas fait d'Artaud un écrivain, au contraire, c'est parce qu'il est écrivain qu'il a pu composer avec les forces de cette dernière dans le langage, par modulation du matériau sous leur effet. La schizophrénie ne provoque pas l'art, mais ce sont bien avec ses forces qu'Artaud compose. Son œuvre touche dès lors au plus proche des limites respectives de la santé et de la maladie. Pour distinguer poésie et folie chez Artaud, Deleuze évoque la figure de l'écrivain Louis Wolfson, schizophrène lui aussi, mais qui n'aurait pas réussi à déterritorialiser la maladie. Comme l'écrit Anne Sauvagnargues, « [l]e génie d'Artaud tient à sa capacité d'arracher au corps schizophrène des mots et des affects corporels qui mettent en échec la syntaxe mais révèlent un nouveau territoire poétique, alors que Wolfson reste replié sur des conditions de ressemblance et de sens qui l'empêchent de passer de la clinique à l'art. »⁶⁶

Si Anne Sauvagnargues écarte l'hystérie, c'est sans doute que ce concept se situe dans une forte proximité avec celui de la schizophrénie artaldienne. Toutes deux mènent la raison à ses propres frontières, celles de la folie, insupportabilité qui la pousse à se démener pour ne pas se perdre elle-même, tout en intégrant l'intensité de la sensation et de la désorganisation à laquelle elle est confrontée. Toutes deux enfin portent à la sensibilité la réalité du corps sans organes. Le concept de CsO forgé avec Artaud ressurgit au sujet de Bacon, attaché à un autre diagnostic, celui de l'hystérie.

⁶³ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 236.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁵ *Ibid.*, chapitre 3 « L'affect de la force », pp. 59-82.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 101. Sur toute cette articulation entre maladie et création, cf. *ibid.*, pp. 92-102.

Le philosophe ne prétend bien sûr pas coller au diagnostic des médecins.⁶⁷ Selon ses propres dires, il s'agit d'une « clinique esthétique »⁶⁸ et non de psychiatrie et encore moins de psychanalyse. Dans le cas de Bacon, le diagnostic ne touche en aucun cas la personnalité de l'artiste. Deleuze reprend néanmoins les caractéristiques de la pathologie hystérique – contractures, paralysies, hyperesthésies, anesthésies, « associées ou alternantes, tantôt fixes et tantôt migrantes »⁶⁹, phénomènes de précipitation et de retard, corps senti sous l'organisme, somnambulisme à l'état de veille – pour en retrouver les traits dans la peinture de Bacon. Le corps s'échappe de l'organisme par le cri, par la bouche, ou le rond du lavabo, le sourire du pape est hystérique, les zones nettoyées ou grattées marquent précisément des contractures, convulsions ou autres déformations.⁷⁰ Surtout, l'hystérie des tableaux tient dans l'excès de présence qu'ils provoquent et qui empêche toute mise à distance. La visibilité du CsO provoque un envahissement total.

A cet égard, la distinction entre schizophrénie et hystérie se dessine malgré tout. Si la première touche à des forces d'états-limites, la seconde correspondrait, comme nous l'avons vu, à « la réalité vivante »⁷¹ du corps dans les situations de vie les plus communes et quotidiennes. Il y a une volonté claire chez Deleuze de distinguer les forces hystériques et hystérisantes du CsO des forces schizophréniques captées par Artaud, tout en affirmant leur voisinage. Les deux CsO marquent une différence dans la répétition et ne se recourent pas totalement. La pensée ne procède pas à une reconnaissance. Cette différence apparaîtra sous un jour plus clair encore dans le dernier chapitre, capital, consacré aux différents corps dans la peinture. La peinture de Bacon élargit le concept de CsO.

Cette différence de diagnostic clinique des forces en présence est aussi importante, car elle recoupe une distinction entre les arts et sert même à les différencier : la peinture compose avec la matérialité du CsO alors que la musique, plus proche de la schizophrénie, désincarne le corps.⁷² « [I]l y a un rapport spécial de la peinture avec l'hystérie »⁷³, et ce rapport fondamental s'explique par le système des couleurs. C'est lui qui exerce une action directe sur le système nerveux et nous met face à un envahissant excès de présence. Arraché à l'organisme, notre œil devient un organe polyvalent qui vient se loger partout, jusqu'au bout des orteils. C'est toute la peinture donc qui est hystérie. Bacon se distingue des autres peintres en cela qu'il a choisi de redonner toute sa visibilité à cette hystérie fondamentale de la peinture. Cet excès de présence difficile à vivre, les peintres ont cherché à le conjurer par les coordonnées figuratives ou par l'abstraction, tout en la laissant toujours filtrer d'une manière ou d'une autre, même malgré eux.

A l'inverse de la discrétion d'Anne Sauvagnargues sur l'hystérie, Olivier Long insiste sur la centralité du concept d'hystérie pour comprendre les rapports entre art et philosophie : l'hystérie est « un pli de l'art et de la philosophie par lequel ils entrent en rapport hors de

⁶⁷ Contrairement à celui de schizophrénie, le terme d'hystérie, datant de la fin du XIX^e siècle, n'a plus d'usage médical en tant que tel aujourd'hui. Avec l'évolution des contraintes qui pèsent sur le corps et la sexualité, la plupart de ses manifestations spectaculaires ont disparu, du moins dans les sociétés occidentales. Des symptômes proches s'y rattachent encore cependant de manière directe sous la dénomination ESM de « troubles dissociatifs et de conversion ».

⁶⁸ Cf. FB-LS, p. 37.

⁶⁹ FB-LS, p. 35.

⁷⁰ Cf. par exemple les zones manquantes de la fig. 27.

⁷¹ FB-LS, p. 34.

⁷² Selon cette typologie, la musique et la langue d'Artaud posséderaient donc des affinités dans la composition avec des forces schizophréniques qui font éclater le corps organique.

⁷³ FB-LS, p. 37.

toute dialectique. »⁷⁴ Ainsi, même si cette lecture frise avec une généralisation outrancière, elle rend compte de la puissance des forces spécifiques de la peinture, de l'action hystérique du système des couleurs sur le corps et sur la pensée. La musique, quant à elle, agira autrement, la littérature encore différemment. D'autres moyens impliquent d'autres types de forces capturées, et d'autres manières de mettre la pensée en mouvement. Ils débouchent sur d'autres diagnostics.

Le recensement des forces et logiques à l'œuvre qu'opère la pensée de Deleuze rappelle notamment la conception de l'historien comme dynamographe développée par Warburg et Didi-Hubermann.⁷⁵ Les signes de l'œuvre sont traités comme heccétés en voie de constitution, rapports de forces, vitesses et lenteurs, et non comme formes toutes faites. « On passe de l'opposition entre la forme et la matière à la constitution d'un matériau expressif au niveau de l'œuvre elle-même et c'est un gain pour l'analyse esthétique qui peut tendre à une véritable analyse du matériau. C'est sur elle que s'appuie la logique de la sensation, qui recense ses "heccétés", ou singularités, et s'en sert pour traiter le rapport entre l'œuvre et le spectateur en termes d'affects ou de sensation qui doivent également être compris comme modulation. »⁷⁶ Chaque œuvre impose son mode et sa méthode spécifique de diagnostic – politique pour Fromanger, physique et médical pour Bacon. Mais l'art est toujours réel et opère des effets réels au niveau de la sensation. Le philosophe reçoit cette onde de choc et sa pensée commence à se mouvoir et à s'élaborer. Les concepts qu'elle produit sont eux aussi réels, ils évoquent des forces en présence, et pourtant ils découlent d'un acte de création : violence et nouveauté.

Merleau-Ponty : la pensée comme invisible logé au cœur du sensible

Après avoir suivi la ligne de fuite deleuzienne, l'effet de la capture des forces invisibles par l'artiste sur le philosophe, la manière dont il y réagit et s'en empare à son tour pour composer et créer des concepts, nous voilà de retour au creux du chiasme merleau-pontien entre visible et invisible. Là aussi il y a prolongement des logiques à l'œuvre dans la peinture, mais d'une façon bien différente. Ce n'est pas action-réaction physique mais phénomène de miroir et d'analogie. Non pas une machine désirante, mais le reflet de l'eau d'une piscine sur les arbres alentours, les carreaux dansants que l'on aperçoit au travers de l'élément aqueux.⁷⁷ Autant les rouages deleuziens incitent à suivre leur vitesse et induisent un mouvement dans leur sillage, autant la pensée merleau-pontienne produit un autre effet : celui d'une plongée dans les profondeurs, d'une empathie avec les processus de réversibilité, d'une perte dans les réfractions pour mieux toucher à l'énigme du jeu de dévoilement qui masque, du masque retiré qui voile une autre région de l'Être, et qui se veut – là aussi – différence dans la répétition dans un horizon toujours ouvert. Elle invite à se perdre dans l'élément de la chair, à y déceler les réfractions qui, d'analogie en analogie, nous portent du sensible à son essence, la pensée, inséparable de ce dernier, dans des va-et-vient incessants. Course folle d'un côté, nage sous-marine dans l'eau miroitante de l'autre.

Des inscriptions philosophiques divergentes offrent une perspective à ces considérations sur les effets concrets des deux pensées : Deleuze s'inscrit dans une filiation

⁷⁴ Olivier Long, « Immanence et hystérie. Une "théorie" » du signe », *Revue d'esthétique*, op. cit., p. 33.

⁷⁵ Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002. L'historien fonctionne comme capteur et récepteur des survivances du passé dans le présent du tableau.

⁷⁶ Anne Sauvagnargues, « De la capture de forces à l'image », art. cit., p. 55. Sur la théorie des heccétés, cf. *infra*, p. 108.

⁷⁷ OE, pp. 70-71.

spinoziste et nietzschéenne – corps et logique de puissance ; Merleau-Ponty dialogue avec Heidegger et Husserl – l’Être comme apparition. Le terrain n’est pas le même, bien que deux aspects fondamentaux rapprochent les deux philosophies : d’une part, le corps est au centre de la création artistique et du processus de pensée ; d’autre part et cet aspect est fondamental, la création artistique elle-même est nécessaire à la philosophie. Elle lui construit un accès, par forage ou par construction architecturale, à la réalité ontologique qui se tiendrait sinon tapie dans les ténèbres.

L’Œil et l’Esprit : le titre annonce le programme. Il s’agit de reconsidérer les rapports entre vision et pensée. Cette initiative intervient dans un premier sens tout d’abord. Contre le Descartes métaphysicien, Merleau-Ponty refuse de réduire la vision à la « pensée de voir »⁷⁸, c’est-à-dire qu’il ne veut pas la considérer à partir d’un esprit retranché du corps. La vision est au contraire fondamentalement incarnée et déborde ce qu’une pensée qui se tient à distance peut en dire. Elle est toujours en acte, et de ce fait intervient dans la logique globale du corps, qui implique les autres sens et, surtout, le mouvement.⁷⁹ Considérant à tort qu’une pensée de l’union du corps et de l’esprit est impossible, Descartes aurait trop vite éliminé cette vision charnelle. L’union de l’esprit et du corps ne peut pas pour lui être saisie philosophiquement.⁸⁰ A partir de là, Merleau-Ponty formule précisément le projet laissé pour compte par le philosophe classique : « [il] ne reste à notre philosophie que d’entreprendre la prospection du monde actuel. Nous *sommes* le composé d’âme et de corps, il faut donc qu’il y en ait une pensée »⁸¹. La vision se situe ainsi pour Merleau-Ponty à deux carrefours ou entrelacs : entre vision et mouvement ; entre corps et esprit.

La vision, telle que la considère Descartes dans *La Dioptrique*, engendre naturellement une pensée du survol. Le corps et la profondeur des spectres imaginaires étant écartés, la philosophie qui en découle ne peut évoluer qu’en surface. Elle dresse un monde clair et distinct, sans équivoque. L’ombre de la main du capitaine a disparu. Deleuze rejoindrait Merleau-Ponty sur ce point, peut-être dans les termes suivants : le philosophe classique cherche à enfermer ce qui le dépasse dans l’opinion pour se protéger du chaos ; il s’accroche à la maîtrise de la raison systématique pour ne pas sombrer dans la profusion rhizomatique des herbes folles. Pour Merleau-Ponty, l’approche de la vision en acte, celle du peintre, aura pour effet non seulement de proposer une autre conception de la vision, mais aussi en retour de donner vie à une nouvelle pensée philosophique qui cesse de survoler le sensible pour venir se loger en son cœur. C’est le second sens du rapport entre œil et esprit. La vision ne se réduit pas à la pensée et la pensée s’inscrit dans la vision. De la considération de cette dernière dans toutes ses dimensions dépend la qualité de la philosophie.

Et cette bonne vision, qui demeure au cœur des choses et ne les regarde pas d’en haut, cette vision qui est unie au mouvement, c’est précisément la peinture qui en propose l’expérience la plus fine et lui donne une expression qui va guider le penseur :

« [C]ette philosophie qui est à faire, c’est elle qui anime le peintre, non quand pas il exprime des opinions sur le monde, mais à l’instant où sa vision se fait geste, quand, dira Cézanne, il “pense en peinture” »⁸².

⁷⁸ OE, p. 54. Tout le chapitre III (pp. 36-60) traite du rapport à Descartes.

⁷⁹ Cf. *infra*, pp. 93-94.

⁸⁰ « Etant pensée unie à un corps, elle ne peut par définition être vraiment pensée », OE, p. 54. Merleau-Ponty en appelle ensuite à la correspondance entre Descartes et la princesse Elisabeth, qui est au cœur des recherches autour d’aspects moins connus de la pensée cartésienne, en premier lieu la question de l’union de l’âme et du corps. Cette union vient rivaliser avec le célèbre dualisme des substances de Descartes. C’est à partir d’elle que Merleau-Ponty souhaite articuler une philosophie.

⁸¹ OE, p. 58.

⁸² OE, p. 60

La qualification de l'activité du peintre comme « pensée en peinture » est d'entrée surprenante, d'autant plus que Merleau-Ponty refuse de réduire la vision à la pensée du voir. Pour suivre une lecture adéquate, il faut considérer que le peintre réfléchit. Comme un miroir. C'est cette compréhension qui nous branche à la bonne fréquence. La vision du peintre diffère de la vision profane, car elle cristallise sur la toile une opération double : l'entrelacs de vision et de mouvement d'un côté, l'empiètement entre chair du corps et chair du monde de l'autre. Ce visible à la seconde puissance émerge d'une longue maturation de la vision chez le peintre et apparaît comme le seul tracé visible de la réflexivité du corps voyant-visible de sa co-appartenance au monde. La toile émerge en tant que visible dont le processus d'apparition est lui aussi rendu visible – l'ombre de la main du capitaine est présente –, au prix d'une longue maturation de la vision par le peintre et du travail de son motif. Le tableau est un visible dont la profondeur n'est pas occultée. La réflexion du peintre est ainsi une réfraction qui met les fantômes en évidence. C'est en cela que la peinture va guider la philosophie. En tant que vision exercée aux profondeurs, elle est porteuse d'un sens nouveau élaboré au niveau de la sensation : un invisible a été rendu visible, une doublure imaginaire des choses dans notre corps se retrouve là, devant nous. Le réel a été élargi.

Comment porter cette réflexivité esthétique à son expression philosophique ? D'autant plus que, comme le formule avec humour Merleau-Ponty, le sens n'est pas étalé sur les signes comme « le beurre sur la tartine »⁸³. La signification irradie d'eux et ne les précède pas. C'est le propos de LIVS, alimenté par la conception linguistique de Saussure. Le sens émane des choses mêmes, poursuit leur expression toujours inachevée. L'imaginaire prolonge le réel. Il ne l'exprime pas sans y ajouter quelque chose. Le langage ne peut coïncider avec la chose puisqu'il en est la continuation. La pensée, si elle refuse de survoler, ne peut pas non plus coïncider avec son objet. Un point noir subsiste toujours. C'est le propos, cette fois, du *Visible et de l'Invisible*. La notion d'écart est tout aussi centrale que celle de réversibilité. A ce propos, la lecture de Deleuze au sujet de la pensée merleau-pontienne se montre très partielle quand il déclare « Chair du monde et chair du corps comme corrélats qui s'échangent, coïncidence idéale ».⁸⁴ Elle fait l'impasse sur la notion d'écart. L'imminence de l'échange est toujours là, certes, mais jamais ce dernier ne se réalise tout à fait. La fusion n'a pas lieu. Bien que j'en fasse part, je ne peux jamais coïncider avec l'Être, avec moi-même ou avec le monde. La transcendance ne peut résider que dans l'écart qui est producteur de sens.⁸⁵ C'est l'impossibilité de la coïncidence qui permet la communication avec le monde. La réflexion philosophique ne peut donc coïncider avec l'irréfléchi, tout comme l'invisible demeure inhérent au visible. Si la pensée n'est pas survol, elle n'est pas coïncidence non plus. Elle se situe entre les deux, dans une approche indirecte. Comme le montre Mauro Carbone, la réduction phénoménologique husserlienne est problématique pour Merleau-Ponty car l'irréfléchi résiste. L'Être se braque contre la phénoménologie.⁸⁶

La déhiscence qui permet la pensée se pose dans un schème analogue à celui du corps sentant-sensible. C'est l'analogie principale qu'opère Merleau-Ponty : « assister du dedans à la déhiscence, analogue à celle de mon corps, qui l'ouvre à lui-même et nous ouvre à lui, et qui, s'agissant de l'essence, est celle du parler et du penser. »⁸⁷ Ou encore : « Il n'y a plus d'essences au-dessus de nous, objets positifs, offerts à un œil spirituel, mais il y a une essence au-dessous de nous, nervure commune du signifiant et du signifié, adhérence et réversibilité

⁸³ VI, p. 201.

⁸⁴ QuPh ?, p. 169.

⁸⁵ C'est l'« idée structurelle du sens comme autoproduction d'un système organisé diacritiquement », Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁶ Cf. Mauro Carbone, *op. cit.*, « La résistance de l'irréfléchi à la réflexion », pp. 101-106.

⁸⁷ VI, p. 155.

de l'un à l'autre, comme les choses visibles sont les plis secrets de notre chair, et notre corps, pourtant, l'une des choses visibles.»⁸⁸ Le passage de l'œuvre picturale à son sens philosophique doit se comprendre par analogie au processus corporel de la vision que la peinture révèle dans toute sa complexité. Le tableau est l'icône de ce processus, le miroir dans le tableau reprend ce motif, et les rapports entre vision et pensée peuvent être portés à l'expression selon la même logique. Donc, « c'est directement dans l'infrastructure de la vision qu'il faut faire apparaître [la pensée]. »⁸⁹

Comme l'ombre de la main du capitaine est un invisible de la vision profane qui permet la visibilité pleine et entière de la chose, les essences – Merleau-Ponty conserve le terme husserlien – apparaissent logées au cœur du sensible, dans sa profondeur invisible. Elles sont la doublure des choses dans la texture de la chair. Et elles ne sont jamais fixées une fois pour toutes, bien au contraire : à propos du rouge et des multiples apparitions dans des contextes et des constellations différents – matériau, révolution, lèvres de femme : « Si l'on faisait état de toutes ces participations, on s'apercevrait qu'une couleur nue, et en général un visible, n'est pas un morceau d'être absolument dur, insécable, offert tout nu à une vision qui ne pourrait être que totale ou nulle, mais plutôt une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants [...], moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité. Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence, et *chair* des choses. »⁹⁰ La pensée se découvre au creux de chacune de cette chair comme « *prégnance* de possibles »⁹¹. Les essences, logées dans la chair, sont des possibilités du réel, elles poursuivent son avènement et son expression. Ces remarques sur la couleur rouge interviennent dans le cadre du débat avec Husserl. Dans une démarche épistémologique, Merleau-Ponty cherche à rendre compte qu'il y a du rouge « en général », tout en refusant de comprendre la couleur comme un pur *quale* donné à la conscience.⁹²

L'analogie fondamentale entre déhiscence du corps et ouverture de l'être à la pensée peut être aussi comprise comme rapport de sublimation de cette même chair : l'« idéalité n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions. »⁹³ Elle émane de l'élément de la chair et apparaît comme une face invisible du visible, toujours logé en lui, et non comme son opposé. Cette idéalité mouvante est une des réalisations de la possibilité de la chose, elle fait office d'expression de son expérience. Mauro Carbone fournit un éclairage magistral à ce sujet en parlant d'« idées sensibles » à propos des essences : elles se dessinent comme les vecteurs et les lignes de force de l'expérience.⁹⁴ Si le peintre donne accès à la

⁸⁸ VI, p. 156.

⁸⁹ VI, p. 188.

⁹⁰ VI, p. 173.

⁹¹ VI, notes de travail, p. 298.

⁹² Husserl prend l'exemple de la couleur rouge pour montrer comment le général peut être donné à partir d'un seul objet singulier offert à la réduction eidétique : intuition de la couleur rouge dont je retranche tout élément transcendant (« par exemple, le rouge d'un buvard sur ma table ») afin d'accomplir, de façon purement intuitive, « le *sens* de la pensée : rouge en général, rouge *in specie*, disons *l'universel identique* que la vue tire de ceci ou de cela ; ce n'est plus maintenant l'objet singulier en tant que tel qui est visé, non pas ceci ou cela, mais le rouge en général » (Husserl, *Idée de la phénoménologie*, p. 81). Cf. Jean-Michel Besnier, *op. cit.*, pp. 473-489. Merleau-Ponty remet en cause la possibilité de la réduction eidétique. Dans VI, il utilise le cas de la couleur rouge pour montrer qu'elle est une différence perpétuelle qui ouvre sur de nombreux horizons : le concept d'idée sensible permet de comprendre le nouveau rapport, instauré par Merleau-Ponty, entre l'essence et ses exemplaires. Cf. Mauro Carbone, *op. cit.*, pp. 183-186.

⁹³ VI, 197.

⁹⁴ Cf. Mauro Carbone, *op. cit.*, chapitre 5, pp. 119-150.

profondeur du visible, c'est Proust et la petite sonate de Vinteuil qui permet de comprendre au mieux ce rapport dans le langage lui-même. Merleau-Ponty l'affirme dans VI : « Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur »⁹⁵. L'idée sensible est une dimension qui s'ouvre simultanément lorsqu'on rencontre ses exemplaires. Elle est un excédent du sensible. Le rapport entre l'idée et le sensible n'est pas un rapport de traduction, mais un rapport de « réversibilité entre champs organisés diacritiquement »⁹⁶. Ainsi, en plus d'êtres sensibles, les idées sont esthétiques, et ceci dans deux sens selon Carbone. D'une part et assez simplement, car elles composent le logos du monde esthétique, sa doublure invisible et, d'autre part, car la présentation visible de leur invisibilité exige un rapport de création.⁹⁷ Les idées sont rendues visibles par l'effort de création : elles émergent sur la toile – nervures de l'Être chez Matisse ou Klee. La peinture est indispensable à la pensée. Nous retrouvons la fameuse phrase de Merleau-Ponty contre laquelle Deleuze ne trouverait sans doute pas à redire : « l'Être est *ce qui exige de nous création* pour que nous en ayons l'expérience »⁹⁸.

Merleau-Ponty : hyperréflexion, ontologie indirecte et pensée d'horizon

Comment le langage, confronté à sa propre obscurité, à sa propre création diacritique de sens, à sa propre profondeur sensible, peut-il dès lors approcher le sens des choses ? Merleau-Ponty n'abandonne pas, malgré une remise en question de la primauté de la langue parlée sur les voix du silence picturales, un rapport à l'authenticité et à la vérité. Le langage philosophique peut entrer en contact avec l'Être, tenter de le faire parler, mais il doit pour cela abandonner ses velléités de transparence et de coïncidence. Là encore, c'est le concept de réflexion-réfraction qui peut nous mener à comprendre comment la philosophie peut mettre au jour la respiration ontologique dont elle émane.

Puisque l'invisible voyage et que des dimensions de l'Être plongent dans l'invisibilité et dans la profondeur du visible, dans un va-et-vient incessant, la philosophie suit ce même chemin d'analogie et de latéralité. Pour cela, il s'agit d'entrer dans une passivité qui permette « de faire parler les choses mêmes »⁹⁹, en naviguant entre chose constituée et tissu qui les sous-tendent. C'est une ontologie indirecte qui n'attaque pas de front, mais respire avec l'Être. Une *surréflexion*.¹⁰⁰ Il y a une passivité du philosophe comme du peintre dont la subjectivité tend à s'effacer pour qu'ils se fassent vecteurs de l'Être : « Ce serait un langage dont [le philosophe] ne serait pas l'organisateur, des mots qu'il n'assemblerait pas, qui s'uniraient à travers lui par entrelacement naturel de leur sens, par le trafic occulte de la métaphore, – ce qui compte n'étant plus le sens manifeste de chaque mot et de chaque image, mais les rapports latéraux, les parentés, qui sont impliqués dans leurs virements et échanges. C'est bien un langage de ce genre que Bergson même a revendiqué pour le philosophe. »¹⁰¹ Et c'est une définition du langage qui rejoint d'une certaine façon la conception deleuzienne, même si une différence de taille demeure : bien qu'il envisage ce dernier comme reprise et

⁹⁵ VI, p. 193.

⁹⁶ Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 143.

⁹⁷ *Ibid.*, pp. 134-135.

⁹⁸ VI, p. 248.

⁹⁹ VI, p. 164.

¹⁰⁰ « Nous entrevoyons la nécessité d'une autre opération que la conversion réflexive, plus fondamentale qu'elle, d'une sorte de surréflexion qui tiendrait compte d'elle-même et des changements qu'elle introduit dans le spectacle [...] », VI, p. 60. Galen A. Johnson insiste beaucoup sur cette surréflexion qu'il traite en véritable méthode.

¹⁰¹ VI, p. 164.

création, Merleau-Ponty se réfère malgré tout à un langage qui épouserait naturellement le réel, alors que Deleuze revendique la création de concepts sur un plan propre à la philosophie. L'idée d'une adéquation, bien que largement remise en cause face à Husserl et déplacée dans la conscience de la distance qui nous sépare des choses, n'est pas abandonnée par Merleau-Ponty. Elle se fait dans les méandres et le miroitement. Ce qui n'est pas sans produire et expliquer l'effet hypnotique de son œuvre philosophique.

L'analogie du corps à la peinture se poursuit dans le langage qui lui aussi symbolise la réversibilité et l'écart. Il opère avec la conscience de participer au même processus, de ne pouvoir y échapper : « ce langage-là qui ne peut se savoir que du dedans, par la pratique, est ouvert sur les choses, appelé par les voix du silence, et continue un essai d'articulation qui est l'Être de tout être. »¹⁰² Il sait que jamais la fermeture totale de l'Être sur lui-même n'est possible et que l'effort d'expression s'inscrit dans un mouvement continu de production de sens qui révèle le propre de l'Être sans jamais pouvoir prétendre à la conclusion. C'est la « pensée d'horizon » qui découle du fait que « tout être se présente dans une distance qui n'est pas un empêchement pour le savoir, qui en est au contraire la garantie »¹⁰³.

Cet écart ouvre sur une parole infinie – et d'ailleurs la pensée de Merleau-Ponty avance sur cet horizon, ne cessant jamais de dire et de redire autrement, de recréer le sens en permanence dans des déplacements qui font voir sous un jour nouveau. La tendance se retrouve chez Deleuze également, mais le style est très différent : cela fuse, s'imbrique, s'affirme. Ici, cela tournoie, car le langage peut se faire « le plus valable témoin de l'être [...], si l'on sait le ressaisir avec toutes ses racines et toute sa frondaison »¹⁰⁴. Un accès est possible lorsque l'assaut frontal est abandonné au profit d'une latéralité féconde. Une pensée des lointains qui ne soit pas survol ou fusion. Pour Johnson, cette méthode de la surréflexion inscrit précisément Merleau-Ponty dans la philosophie postmoderne : il aurait renoncé à la phénoménologie où le sujet trop unifié fonde l'unité du monde pour explorer la profondeur, la latéralité du soi, la distance et l'écart avec lui-même, les choses et le monde.¹⁰⁵

Indiscutablement, la conscience des limites du langage est au centre de la pensée merleau-pontienne depuis *LIVS*, et la nécessité d'un nouveau langage philosophique qui n'ignore pas l'étrangeté du monde, même s'il doit parler indirectement et à demi-mot, s'affirme pleinement. Mais nous dirions plutôt cela : Merleau-Ponty s'éloigne au plus loin de la phénoménologie, mais ne renonce pas à l'effort moderne de faire parler et de connaître le monde. La forme du langage philosophique évolue, sa propre obscurité est questionnée, mais une continuité entre voir et penser est malgré tout maintenue. Même Claude Lefort qui, en ce sens, insiste sur la filiation moderne de Merleau-Ponty, évoque le leitmotiv d'une pensée qui se « relance d'œuvre en œuvre » sans déboucher sur une solution. Elle demeure cependant moderne, dit-il, car elle cherche à unir connaissance et création ; la parole relancée ne donne pas de solution, mais pourtant elle « délivre une connaissance »¹⁰⁶. Il est vrai qu'elle n'abandonne pas l'idée de faire parler le monde, d'épouser par le langage le tracé des lignes picturales génératrices. Cela se fait, subtilement, dans une certaine danse masquée.

Continuité ou rupture entre voir et penser

Un célèbre passage du *Foucault* de Deleuze pousse à la surface les disjonctions de ces deux rapports entre art et philosophie. Dans ces lignes, Deleuze insiste sur l'importance et

¹⁰² VI, p. 166.

¹⁰³ VI, p. 167.

¹⁰⁴ VI, p. 165.

¹⁰⁵ Cf. Galen A. Johnson, « Ontology and Painting : "Eye and Mind" », art. cit., pp. 33-55.

¹⁰⁶ OE, préface de Claude Lefort, p. vii.

l'« inspiration » que Foucault trouve chez Heidegger et Merleau-Ponty dans le motif du Pli : voilement-dévoilement de l'Être chez le premier ; chiasme et entrelacs de la Chair chez le second. Il affirme cependant que, contrairement à Foucault qui conceptualise la rupture de la pensée et de la vision, chez Merleau-Ponty « le Visible ou l'Ouvert ne donne pas à voir sans donner aussi à parler, puisque le pli ne constituera pas le se-voyant de la vue sans constituer aussi le se-parlant du langage, au point que c'est le même monde qui se parle dans le langage et qui se voyait dans la vue. »¹⁰⁷ C'est la relation harmonieuse et continue entre la dimension du visible et celle du langage qui est décriée. En somme, l'entrelacs merleau-pontien ne dépasse l'intentionnalité que pour la refonder dans une autre dimension ontologique qui conserve une continuité entre voir et penser. « [L]a Lumière ouvre un parler non moins qu'un voir, comme si les significations hantaient le visible et que le visible murmurait son sens. Il ne peut en être ainsi chez Foucault, pour qui l'Être-lumière ne renvoie qu'aux visibilitées et l'Être-langage aux énoncés »¹⁰⁸. Si le savoir est chez Foucault la première figure de l'Être, il est toujours constitué de deux formes – les visibilitées et les énoncés – qui sont véritablement irréductibles les unes aux autres. Il n'y a pas d'affinités entre voir et dire ; le savoir résulte du conflit que se livrent ces deux formes antagonistes. Le savoir résulte d'une « bataille audiovisuelle » qui fait office de « double capture » entre « le bruit des mots qui conquièrent le visible, la fureur des choses qui conquièrent l'énonçable. »¹⁰⁹ Si l'Être est toujours déjà plié, le savoir résultant de cette lutte faisant office de première figure de l'Être, ce pli résulte précisément de rapports de pouvoir entre des adversaires irréductibles. Chez Merleau-Ponty, c'est la fraternité ontologique entre chair de mon corps et chair du monde, ainsi que le lien entre visible et invisible, qui expliquent les affinités entre voir et penser. Foucault introduit un conflit là où Merleau-Ponty conçoit une continuité, malgré l'écart.¹¹⁰

Deleuze reconnaît ainsi un dépassement de la phénoménologie par Merleau-Ponty, ou du moins une volonté de le faire, mais lui reproche cette continuité naturelle, comme nous l'avons nous-même comprise et explicitée, entre un se-voyant et un se-disant, continuité qui ne ferait que refonder l'intentionnalité. Il est vrai qu'au travers de la surréflexion, le langage conserve malgré tout une possibilité d'exprimer l'Être, certes de façon très indirecte et jamais complète. Cette possibilité emprunte des détours plus importants que la peinture ; à cet égard la continuité n'est pas totale. Mais le concept d'expression garantit un accès. Chez Foucault, il n'y a pas d'expression du visible lui-même, mais des rapports de pouvoir entre deux formes : bataille qui forme le savoir. Et c'est un Dehors qui permet cette bataille : celui de la force, précisément, que Foucault « découvre »¹¹¹ et qui rejoint l'ontologie deleuzienne. La pensée intervient « dans l'interstice et la disjonction du voir et du parler. C'est chaque fois inventer l'entrelacement, chaque fois lancer une flèche de l'un contre la cible de l'autre, faire miroiter un éclat de lumière dans les mots, faire entendre le cri dans les choses visibles. Penser, c'est faire que voir atteigne à sa limite propre, et parler, à la sienne, si bien que les deux soient la limite commune qui les rapporte l'une à l'autre en les séparant. »¹¹² Comme le contour dans la peinture de Bacon est la limite commune de la Figure et de l'aplat. La pensée se fait toujours par le dehors chez Deleuze et Foucault¹¹³, alors qu'elle naît au plus profond du dedans chez

¹⁰⁷ F, pp. 118-119.

¹⁰⁸ F, p. 119.

¹⁰⁹ F, pp. 119-120.

¹¹⁰ Foucault affirme qu'on ne peut lire Heidegger qu'avec Nietzsche dans les mains. Cf. F, pp. 120-121.

¹¹¹ F, p. 120.

¹¹² F, p. 124.

¹¹³ « Et, c'est cela le dehors : la ligne qui ne cesse de ré-enchaîner les tirages au hasard dans des mixtes d'aléatoire et de dépendance. Penser prend donc ici de nouvelles figures : tirer des singularités ; ré-

Merleau-Ponty. Dans ce dernier cas, elle émane du sensible et le continue – il y a insertion du penser dans le voir –, tandis que la philosophie deleuzienne, à partir des chocs sensibles, compose des concepts sur un plan qui leur est extérieur – il y a disjonction entre voir et penser. Comme le formule un peu schématiquement Claude Imbert, chez Deleuze, « la peinture [n'est] plus asservie à une correspondance jurée entre les choses et les mots – qui est le sens littéral de *phénoménologie* (il y aura toujours des mots pour dire et sauver les phénomènes). »¹¹⁴

enchaîner les tirages ; et chaque fois inventer les séries qui vont du voisinage d'une singularité au voisinage d'une autre », F, p. 125.

¹¹⁴ Claude Imbert, « L'empirisme hors de ses gonds. De *Logique du sens* à *Logique de la sensation* », in Adnen Jdey (dir.), *op. cit.*, pp. 59-76.

CHAPITRE VI. PEINTURE, CORPS ET SENSATION

C'est une évidence désormais, et de taille : le corps est au centre de la philosophie de l'art de Merleau-Ponty et Deleuze qui considèrent tous deux la création picturale en tant que « logique de la perception » ou « logique de la sensation ».¹ La sensation esthétique passe par le corps, c'est la « leçon de Cézanne »² retenue par les deux philosophes. Et la peinture offre en retour un accès sensible à une réalité spécifique du corps dont l'intérêt dépasse d'emblée le domaine de l'art. La sensation esthétique possède des affinités avec la sensation dans son ensemble. Elle ouvre sur deux réalités corporelles : le corps propre, chez Merleau-Ponty, et le corps sans organes chez Deleuze, versants opposés du corps objectif de la science pour le premier et du corps organique pour le second. Le parallélisme de ces deux oppositions est intrigant. Dorothea Olkowski, dans sa contribution à *Chiasmi*, le suit par exemple à la lettre pour soutenir que Deleuze associe de façon erronée le corps vécu merleau-pontien au corps organique et qu'il oppose donc celui-ci au corps sans organes.³

Discuter cette position implique une lecture attentive des différents concepts de corps et de leurs contextes d'apparition respectifs, et nous confronte au passage nodal de FB-LS où Deleuze évoque l'hypothèse phénoménologique pour la déclarer insuffisante à rendre compte de l'ampleur de la sensation, en raison du fait « qu'elle invoque seulement le corps vécu ».⁴ Sous la plume non innocente de Deleuze, la notion de « corps propre » se mue ainsi en « corps vécu », dénomination qui n'apparaît pas dans les textes merleau-pontiens et qui tire sans ménagement le corps du côté de l'expérience subjective. La critique de FB-LS suit une stratégie discursive qui mène à l'introduction de la notion de « corps sans organes » qui s'oppose dès lors, dans ce texte, non seulement au corps organique, mais aussi directement au corps phénoménologique, d'où l'opposition relevée par Olkowski. Le CsO casse l'enfermement de la sensation, dans le « corps vécu » ou le « corps organique », c'est-à-dire dans des fonctions fixes et hiérarchisées à partir d'un centre subjectif ; il ouvre la porte à une puissance de vie plus profonde que celle de l'organisme. Ce concept, au contraire des deux autres, permet pour Deleuze de rendre compte des sauts de niveaux, vertigineux, présents dans la sensation.

Ce parallélisme ne pointe pourtant qu'une partie du problème, car en sus de ces concepts initiaux intervient, chez Merleau-Ponty, celui de chair, élément ontologique premier qui porte non seulement le corps, mais le monde entier, et qui vient se loger au beau milieu des considérations corporelles. Quel rapport entretient la chair avec le corps ? Est-ce de la chair humaine ? Ou de la viande, comme dans la peinture de Bacon ? Là aussi, la critique formulée par Deleuze à l'égard de la chair, dans QuPh ? cette fois, est au cœur de la discussion.⁵ Deleuze y refuse explicitement d'identifier le « bloc du percept et de l'affect » à la chair merleau-pontienne qu'il range du côté de l'opinion et non de la pensée. La chair est une notion religieuse qui ne tient « pas debout toute seule »⁶. C'est une opinion originaire, *Urdoxa* de Husserl, fondamentalement dépendante d'une transcendance mi humaine, mi

¹ Merleau-Ponty parle davantage de « perception » dans ses premiers écrits, terme qui appelle davantage un centre-sujet qui perçoit, et de « sentant-sensible » dans OE.

² FB-LS, p. 27.

³ Dorothea Olkowski, art. cit., pp. 193-216.

⁴ FB-LS, p. 33 + « [T]oute sensation implique une différence de niveau (d'ordre, de domaine), et passe d'un niveau à un autre. Même l'unité phénoménologique n'en rendait pas compte. Mais le corps sans organes en rend compte [...] », FB-LS, p. 35.

⁵ QuPh ?, « Percept, affect, concept », en particulier pp. 168-173.

⁶ QuPh ?, p. 169.

divine⁷ qui, seule, lui confère la solidité nécessaire. Deleuze propose une lecture de l'endo-ontologie merleau-pontienne à considérer à la fois avec la plus grande attention et la plus grande méfiance, car le présent texte crée son propre chemin, avec une vigueur de plus en plus affirmée.

De cette exploration apparaissent déjà à l'horizon deux mouvements circulatoires : le devenir deleuzien qui se situe au niveau du CsO et la réversibilité merleau-pontienne entre chair du corps et de chair du monde.⁸ Ces deux dynamiques voyagent, en termes bergsoniens, entre l'actuel et le virtuel, ou du moins, dans les deux cas, quelque chose se passe entre mon corps et le monde. C'est l'importance du « moment pathique » de la sensation, qui est la base « de toute esthétique possible » et dont Deleuze accorde la paternité à Maldiney et Merleau-Ponty.⁹ Peut-on considérer ces deux mouvements pathiques, devenir et réversibilité, l'un à côté de l'autre ? En quoi engendrent-ils de la nouveauté et du changement ? Fonctionnent-ils de la même manière ?

Au fil de ces interrogations autour de la chair et du CsO, notre chemin nous mènera à interroger également le rapport à la subjectivité humaine qu'entretiennent les deux philosophies : l'endo-ontologie, développée dans VI et OE, est-elle prisonnière de la perspective humaine, celle du peintre et celle du philosophe ? En quoi Deleuze échapperait-il à cet anthropomorphisme ? C'est le cœur du débat qui oppose très vivement certains lecteurs et qui, dans *Chiasmi*, apparaît en filigrane dans tout le numéro et, de front, dans les contributions de Pierre Rodrigo et Pierre Montebello : schématiquement, les Merleau-Pontiens ont tendance à accentuer le processus de désobjectivation à l'œuvre chez Merleau-Ponty et à prétendre que tout était déjà là, en germe, dans son œuvre, tandis que les Deleuziens reprochent à Merleau-Ponty – quand ils acceptent d'évoquer ce dernier – un anthropomorphisme stérile. Ce débat est véritablement un axe central. Le problème nodal étant celui de la rupture de Deleuze avec la phénoménologie, considérée comme dernier avatar de l'opinion et enfermement dans la transcendance du sujet ; vision de la phénoménologie que les lecteurs de Merleau-Ponty refusent et dans laquelle ils ne situent pas toujours ce dernier, notamment sur la base de ses derniers écrits.¹⁰ Cas exemplaires, les

⁷ Sans cette transcendance qui la tient, elle coulerait « le long des os, comme dans les figures de Bacon », QuPh ?, p. 169.

⁸ Dans FB-LS, ce devenir est exprimé en tant que devenir-animal, c'est-à-dire cette zone commune entre l'animal et l'homme – la viande des tableaux de Bacon – que ce dernier atteint sous l'action des forces : l'homme devient animal et l'animal devient esprit de l'homme. Chez Merleau-Ponty, le mouvement s'exprime à propos de l'enchevêtrement et de la déhisence entre la chair du corps et la chair du monde, ainsi qu'entre le corps sentant et le corps sensible. Les choses passent dans le corps et le corps passe dans les choses. Cf. FB-LS, p. 20 ; VI, p. 162 ; *infra*, pp. 114-115.

⁹ Cf. FB-LS, p. 27, note 1. Deleuze fait référence à Maldiney, *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, pp. 124-208 et à Merleau-Ponty, PP, pp. 240-281. Ces deux analyseraient le sentir non seulement en tant qu'il rapporte les qualités sensibles à un objet identifiable (moment figuratif) mais aussi en tant que chaque qualité constitue un champ valant pour lui-même et interférant avec les autres (moment « pathique »). Cet aspect de la sensation avait été court-circuité par Hegel, alors qu'il est la base « de toute esthétique possible », selon Deleuze.

¹⁰ Dans ces pages de *Chiasmi*, des tentatives de point de contact entre les deux philosophies sont tout de même opérées : soit autour de leur rejet commun de conceptions classiques – le plus petit dénominateur commun de Rozzoni –, soit par leurs parentés communes avec Leibniz ou Bergson, deux philosophes avec lesquels Deleuze entretient une filiation claire. A propos de Leibniz, le numéro s'ouvre sur un inédit de Deleuze portant sur le concept de pli chez Leibniz et faisant place à la lecture que Merleau-Ponty a donnée de ce concept. Deleuze y soutient que l'intérêt pour le pli dans la dernière philosophie de Merleau-Ponty témoigne d'une volonté de se débarrasser de la notion d'intentionnalité. Il évoque des liens entre le concept de pli leibnizien et le chiasme merleau-pontien. Ce mouvement, que l'on retrouve dans une certaine mesure dans le passage du F (pp. 117ss)

contributions de Pierre Montebello et Pierre Rodrigo s'opposent radicalement sur le rapport à la perspective humaine dans l'œuvre merleau-pontienne : le premier, qui cherche à accentuer la rupture de Deleuze avec la phénoménologie, décrit conséquemment cette dernière comme dressant un monde en miroir de l'homme, tandis que le second cherche à montrer que l'ontologie de la chair échappe à toute réduction perceptive.¹¹ Une fois les variétés de corps visitées, nous reviendrons sur ce débat majeur.

Une ribambelle de corps

Merleau-Ponty et le rapport corps-monde : l'unité du corps propre contre le morcellement du corps objectif

La distinction très claire entre corps objectif et corps propre a pour but, dans PP, de mettre en évidence le fait que le corps humain n'est pas un objet composé de relations mécaniques entre des parties, mais une structure qui s'ajuste au sens de la situation, un sujet qui met en forme. Le corps propre fonctionne dans un schéma corporel, dans une unité spatiale et temporelle, dans une unité intersensorielle ou sensori-motrice. Il est un tout. Le corps propre n'est pas un objet physique, et c'est en cela qu'il peut être comparé à l'œuvre d'art – en tant que pouvoir d'expression, « nœud de significations vivantes »¹². Sa vie déborde par tous les côtés les modèles scientifiques qui le réduisent à un objet inerte. Le corps objectif est donc une représentation donnée par la science qui parle en termes de relations causales et pratique une pensée de survol, tandis que le corps propre se situe au niveau pré-objectif de l'expérience. Il est le véritable sujet de la perception : formant un système avec le monde perçu, il ne peut être ni objectivé, ni soustrait à la conscience. Il s'oppose à la fois à l'objectivisme des sciences et au subjectivisme de Kant, Descartes et Husserl même, car le corps propre remplace dans un premier temps la conscience husserlienne, sans que Merleau-Ponty n'abandonne encore la possibilité de la réduction phénoménologique. C'est un hybride qui se situe en deçà de la distinction entre sujet et objet. Littéralement immergé dans le monde, il vit plus de chose qu'il ne s'en représente.¹³

Dans PP, l'accent est porté sur la non-appartenance du corps à l'ordre des causalités. Le « corps propre » est pensé comme sujet immergé dans le monde qui met en forme sur le fond d'un rapport toujours *déjà là*. C'est la nouvelle définition du cogito cartésien, le socle sur lequel il s'inscrit. Le sujet est incarné. Et cette vue a pour corrélat que l'objet lui-même ne peut être séparé du corps percevant puisqu'il est investi d'un sens par celui-ci. Un rapport projectif s'instaure. La sensation comme la pensée interviennent toujours dans un horizon de sens, compris comme possibilités réelles ou potentielles de prise et de contact avec le monde pour le corps dans son ensemble. Ce fond préexiste à toute représentation objective, car le monde est toujours compris à partir du corps propre comme sujet de la perception. La peinture ne donne pas à voir le corps propre, mais son rapport au monde, socle de toute science ou pensée : Cézanne rend visible la coexistence des choses fixes et de leur mode d'apparition.

où l'ontologie de la chair est considérée par Deleuze comme un dépassement de l'intentionnalité phénoménologique, est significatif à deux niveaux : d'une part, car Deleuze n'écarte pas toute discussion avec le « dernier » Merleau-Ponty en le rattachant au concept de pli auquel il recourt personnellement ; d'autre part, car Deleuze interroge lui-même le processus d'éloignement d'avec la phénoménologie qu'opère Merleau-Ponty : « Extrait du cours donné à Vincennes-St-Denis le 20 janvier 1987 », *Chiasmi, op. cit.*, p. 173.

¹¹ Cf. Pierre Rodrigo, art. cit.

¹² PP, p. 188.

¹³ PP, p. 349.

C'est l'équilibrisme de sa peinture, le travail de son motif : retrouver une solidité sans quitter la sensation.

Le pôle se déplace dans OE. Il est désormais moins question de la non-appartenance du corps à l'ordre des objets que de sa participation primordiale au monde visible. Dans cet ouvrage, véritable « méditation sur le corps »¹⁴ selon les mots de Claude Lefort, Merleau-Ponty ne parle d'ailleurs plus de « corps propre », mais de « corps opérant et actuel »¹⁵. Sans que l'opposition au corps objectif, tout comme le lien indissoluble entre vision et mouvement, désormais désigné par le terme d'« entrelacs »¹⁶, ne disparaissent pour autant, c'est maintenant l'affinité du corps avec les choses qui importe. C'est « un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti »¹⁷. Une fois la conception mécaniste écartée, le philosophe revient sur l'appartenance du corps au monde. Il n'est pas seulement voyant ou sujet de la perception, il est visible et sensible, au même titre que ce qui l'entoure. Une chose parmi les choses (mais jamais un objet). Une réhabilitation du sensible s'opère dans la dernière philosophie de Merleau-Ponty puisque le corps est conçu d'abord comme visible, et ensuite comme voyant.¹⁸ L'accent est déplacé du côté de la réversibilité entre sentant et sensible, et de l'appartenance fondamentale du corps au monde qui s'exprime à travers lui. Merleau-Ponty s'intéresse à la doublure interne des choses dans le corps, processus d'échange et de confusion où l'on ne s'est plus très bien ce qui voit et ce qui est vu. Le chiasme entre les deux se généralise.

Tout l'intérêt ontologique de la peinture réside dans le fait que « le peintre “apporte son corps” »¹⁹. C'est le corps qui déploie son énigme sur la toile. La déhiscence entre voyant et visible, entre sentant et sensible qui s'opère non seulement entre le monde et le corps, mais également dans le corps lui-même, devient visible. Par le geste de sa main, le corps du peintre donne un tracé aux opérations de « transsubstantiations » et d'écart entre sentant et sensible qui s'opèrent en lui. Ce n'est plus, comme dans PP, les choses qui sont vues comme une projection du corps propre, mais le corps qui émane d'un sensible plus vaste, dont la respiration se fait à travers lui. Cette différence d'accent affirme l'appartenance du corps au sensible et le pousse vers davantage de passivité et d'impersonnalité. La vision devient un processus qui se fait à travers le corps du peintre, mais dont il n'est pas le générateur. Après avoir utilisé l'œuvre d'art pour désobjectiver le corps dans PP, c'est désormais la peinture qui est comprise au travers de l'énigme de ce nouveau corps actuel, voyant certes, mais aussi visible. Ce déplacement n'ôte en rien la première opposition au corps objectif, toute la réalité ayant été désobjectivée dans le processus. Rien ne revient au statut d'objet, ni le corps, ni les choses.

Deleuze : le devenir intensif du CsO contre la hiérarchie organisée du corps organique

Chez Deleuze, la notion de corps s'étend en premier lieu au matériau lui-même, corps-masse, selon une définition courante en physique. C'est cette première définition qui explique que l'action-réaction des forces puisse se situer au niveau du matériau et de l'image elle-même. On retrouve par ailleurs, s'agissant du corps humain, la célèbre opposition entre le corps organique et le corps sans organes (CsO). Ce dernier, Artaud l'« a découvert »²⁰ comme

¹⁴ OE, préface de Claude Lefort, p. iii.

¹⁵ Il est question de « corps actuel », OE, p. 13, et de « corps opérant et actuel », OE, p. 16.

¹⁶ OE, p. 16.

¹⁷ OE, p. 19.

¹⁸ Mauro Carbone parle « réhabilitation ontologique du sensible », *op. cit.*, pp. 91-94. On trouve la même lecture dans le petit livre d'Eliane Escoubas, *L'esthétique*, Paris, Ellipses, 2004.

¹⁹ Merleau-Ponty cite Paul Valéry, OE, p. 16.

²⁰ FB-LS, p. 33.

Christophe Colomb l'Amérique. « Pas de bouche. Pas de langue. Pas de ventre. Pas d'anus »²¹. Il s'agit d'une réalité intense et intensive du corps qui se situe au-delà de l'organisme, qui le dépasse de toutes parts. Traversé par une onde, le CsO est fait de niveaux et de seuils qui se modifient selon son amplitude. Il n'a pas d'organes déterminés, encore moins d'organisation. Deleuze rapproche ce corps de la vie non encore informée contenue dans un œuf : « des axes et des vecteurs, des gradients, des zones, des mouvements cinétiques et des tendances dynamiques, par rapport auxquels les formes sont contingentes ou accessoires »²². Ce corps, décrit par Artaud, touche à une puissance de vie qui « atteint le corps à travers l'organisme »²³ et fait voler en éclat toutes les strates codifiantes qui le composent. Il existe différents types de CsO, « *plan de consistance* propre au désir (là où le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler) »²⁴.

Dans *Mille Plateaux*, avec Guattari, l'importance du CsO artaldien intervient pour offrir la possibilité d'un corps de désir où tous les agencements sont possibles, hors de la codification psychanalytique et psychiatrique.

« L'organisme, c'est déjà ça, le jugement de Dieu, dont les médecins profitent et tirent leur pouvoir. L'organisme n'est pas du tout le corps, le CsO, mais une strate sur le CsO, c'est-à-dire un phénomène d'accumulation, de coagulation, de sédimentation qui lui impose des formes, des fonctions, des liaisons, des organisations dominantes et hiérarchisées, des transcendances organisées pour en extraire un travail utile. »²⁵

Ce corps n'est pas un corps d'expérience à proprement parler, il en est une limite. Seule la catatonie du schizophrène est une expérience du CsO en tant que tel, expérience invivable où le sujet se désorganise complètement. Ce corps est en effet traversé d'affects ou de devenir qui défont l'intériorité du moi.²⁶ Il est le vecteur d'une sensation impersonnelle qui dépasse l'exercice réglé et codé du désir. La dimension asubjective du CsO intéresse Deleuze en tant qu'elle casse un emprisonnement. Le CsO s'attaque aux trois grandes strates auxquelles il est adjacent : organisme, signifiante et subjectivation.

Deleuze introduit un rapport d'étroit voisinage entre le CsO d'Artaud et les corps peints par Bacon : « On peut croire que Bacon rencontre Artaud sur beaucoup de points : la Figure, c'est précisément le corps sans organes »²⁷. Nous l'avons évoqué cependant, la réalité intensive du corps chez Bacon se rapporte ici non pas, selon le tableau clinique deleuzien, à la schizophrénie ou au masochisme, mais à l'hystérie. Et c'est en approchant de plus près les corps baconiens que la distinction entre schizophrénie et hystérie prend des allures convaincantes. Les corps baconiens, dans les heurts, et la modulation de la couleur, rendent visibles la rencontre de l'onde corporelle avec une force en train de frapper : « Bacon n'a pas cessé de peindre des corps sans organes, le fait intensif du corps. Les parties nettoyées ou brossées, chez Bacon, sont des parties d'organismes neutralisées, rendues à leur état de zones ou de niveaux »²⁸. Comme dans *Mille Plateaux* avec Artaud, mais de façon plus marquée

²¹ Antonin Artaud, « Pour en finir avec le jugement de dieu : émission radiophonique enregistrée le 28 novembre 1947 », K éditeur, 1948, p. 84, cité par Deleuze in FB-LS, p. 33.

²² FB-LS, p. 33.

²³ FB-LS, p. 33. Cf. aussi MP, pp. 189-190.

²⁴ MP, p. 191.

²⁵ MP, p. 197.

²⁶ MP, p. 194.

²⁷ FB-LS, p. 33.

²⁸ FB-LS, p. 34.

encore chez Bacon, le CsO s'oppose « moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme »²⁹. Il est marqué, non pas par une absence d'organes, mais par la « présence temporaire et provisoire des organes déterminés »³⁰. La modulation ralentit, formant des organes transitoires, bien présents, mais qui continuent cependant d'échapper à toute structure et hiérarchie fixes. La sensation ne se laisse pas enfermée dans une représentation. Les organes se forment bel et bien, mais ils sont itinérants ; ils n'ont pas de lieux et de fonctions propres, se font et se défont. « Ce qui est bouche à tel niveau devient anus à tel autre niveau, ou au même niveau sous l'action d'autres forces. »³¹

C'est le grand enjeu du CsO : créer un concept qui redonne tout son droit à la puissante vie inorganique qui anime le corps. Cette Vie, dont la ligne septentrionale de Worringer trace le devenir, se retrouve limitée et enfermée dans le corps organique ; « l'organisme n'est pas la vie, il l'emprisonne »³². Il codifie et structure tous les devenirs du corps, ramène l'amplitude et la diversité des sensations au même. « Il ne s'agit pas d'un refus du corps, il s'agit d'un refus de l'organisme, de ce que l'organisme fait subir au corps »³³. Le rapport entre CsO et corps organique est au cœur du conflit entre forces intensives et formes abstraites. L'organe est une forme abstraite qui commande la représentation du corps organique, hiérarchisé sous contrôle du cerveau. En revanche, comme le formule Anne Sauvagnargues, « rapporté aux forces qui le traversent, le corps doit être dit sans organes »³⁴. Ce que permet l'œuvre d'Artaud, et celle de Bacon, c'est justement de rendre sensible l'intensité des devenirs corporels qui débordent la représentation. Les sauts entre différents niveaux au sein de la sensation elle-même. Le CsO n'exclut pas le corps organique, il cohabite avec lui ; il en est la face intensive – la seule intéressante pour le philosophe et l'artiste qui cherchent un véritable affrontement avec le chaos pour lui donner consistance et non le refuge confortable sous l'ombrelle de l'opinion.

Le CsO de Bacon n'est donc pas un pur indéterminé et informé, mais un corps matériel composé d'organes transitoires bien marqués. Ce concept connaît ainsi un développement de *Mille Plateaux* à FB-LS. Il est à même de rendre compte de l'unité de la sensation dans la peinture de Bacon, dit Deleuze, pour autant qu'on le considère dans sa « série complète : sans organes – à organe indéterminé polyvalent – à organes temporaires et transitoires »³⁵. Chez Bacon, si le brouillage principal omniprésent est celui du visage³⁶, marqué par des coulées plus ou moins importantes ou même la disparition d'une partie de la

²⁹ FB-LS, p. 33. Cf. aussi MP, p. 196. Bien qu'Artaud décrive les organes, Deleuze considère que sa lutte concerne avant tout l'organisme et non les organes : « Nous nous apercevons peu à peu que le CsO n'est nullement le contraire des organes. Ses ennemis ne sont pas les organes. L'ennemi, c'est l'organisme. Le CsO s'oppose, non pas aux organes, mais à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. Il est vrai qu'Artaud mène sa lutte contre les organes, mais en même temps c'est à l'organisme qu'il en a, qu'il en veut ».

³⁰ FB-LS, p. 35.

³¹ FB-LS, p. 35.

³² FB-LS, p. 33.

³³ D, p. 132.

³⁴ « Rapporté aux forces qui le traversent, le corps doit être dit sans organes, parcouru par un mouvement intense, qui n'est autre que la sensation. », Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 216.

³⁵ FB-LS, p. 35.

³⁶ Bacon brouille sans cesse le visage au profit de la tête, qui contrairement au premier, ne personnalise ni l'individu ni l'être humain (les animaux ont aussi une tête). Ce procédé intéresse Deleuze pour le mouvement de désobjectivation qu'il induit. Il faut toutefois signaler que Bacon maintient là aussi des éléments figuratifs, notamment par le biais des noms propres des titres, permettant une identification aisée de ses modèles, en première ligne desquels George Dyer et Lucien Freud. Cf. également FB-LS, vol. 2, ill. 96 et le panneau central de fig. 22.

tête [sous le parapluie de la fig. 20], on voit souvent apparaître – îlots plus ou moins nets – des yeux³⁷, des cheveux, des pieds qui demeurent parfois intacts, plus rarement des seins ou des parties génitales³⁸, des bouches et des dents dans le motif du cri qui fait écho à Artaud [fig. 20, 21]. Avec le cri, systole dans la diastole, le corps s'échappe par la bouche crispée au maximum. Ce motif touche au plus près de la sensation de l'horreur – crier – par opposition à la représentation de l'horreur.³⁹ Quant aux corps dans leur ensemble, ils demeurent en général des corps humains identifiables, même ils s'accouplent et se confondent entre eux ou avec des animaux [fig. 17 et panneau central de 26⁴⁰], subissent des déformations allant parfois jusqu'à la limite de l'amas coulant [panneau de droite de fig. 26 et fig. 27⁴¹] ou du corps-viande [fig. 24⁴²]. Ces mouvements intensifs sont quelques fois plus localisés : le corps s'écoule dans son ombre ou ne fait qu'un avec elle [panneau de gauche de fig. 26⁴³], les mains, très souvent, s'embrouillent et se confondent l'une dans l'autre⁴⁴, une partie du corps s'échappe [fig. 27 et tout le corps de l'homme par le trou du lavabo dans fig. 18⁴⁵], les muscles se tendent au maximum allant vers la netteté dans une zone bien spécifique⁴⁶. La présence de ces zones définies transitoires est d'une importance majeure.

La sensation qui touche ces corps baconiens, bien que très violente, a pour spécificité d'être tout à fait quotidienne. Une violence ordinaire qui n'a rien d'exceptionnel ou de sensationnel, dit Deleuze. Ce sont des frappes et des déformations habituelles : « la réalité vivante »⁴⁷ du CsO, contrairement aux « approches ambiguës du corps sans organes (l'alcool, la drogue, la schizophrénie, le sadomasochisme, etc) »⁴⁸ que l'on rencontre dans *Mille Plateaux* avec Artaud. L'hystérie est le « type »⁴⁹ ordinaire du CsO. Artaud élabore le concept et le rend sensible dans le démembrement de sa syntaxe et les cris-souffles de son langage. Bacon lui fournit une visibilité. Le cri est cette fois sur la toile. Il varie mais touche à la même réalité corporelle. C'est sans l'ombre d'un doute la raison principale de l'intérêt que Deleuze porte à l'œuvre du peintre irlandais. Elle fait voir le processus temporel du devenir et des déformations intensives habituelles. Sa peinture marque un mouvement vers l'indifférentié, mais le corps conserve une solidité. Il se recompose différemment, dans la matière. Cette solidité marque une différence entre plusieurs types du CsO. Le propre de la peinture en général est de rendre sa matérialité au CsO, alors que la musique, plus proche de la schizophrénie, le désincarne. Le processus de Bacon, c'est ainsi la désorganisation du corps,

³⁷ Cf. FB-LS, vol 2, fig. 4, 19, 20 et 21.

³⁸ Cf. FB-LS, vol. 2, ill. 22, 87 et 88.

³⁹ « Quand il peint le pape qui crie, il n'y a rien qui fasse horreur, et le rideau devant le pape n'est pas seulement une manière de l'isoler, de le soustraire aux regards, c'est beaucoup plus la manière dont il ne voit rien lui-même, et crie devant l'invisible : neutralisée, l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri et non l'inverse. », FB-LS, p. 42. Cf. fig. 21. Cf. FB-LS, vol. 2, ill. 6, 30, 52, 54, 55 et 80.

⁴⁰ Cf. FB-LS, vol. 2, ill. 10, 18 et panneau central de 17 et 27.

⁴¹ Cf. FB-LS, vol. 2, ill. 17, 32, 39, 40, 61, 70 et 71.

⁴² Cf. FB-LS, vol. 2, panneau central de fig. 27, 56 et 58.

⁴³ Cf. FB-LS, vol. 2, ill. 1, 14, 17, 78 et 96.

⁴⁴ Il est intéressant que le brouillage ne concerne pas seulement la tête, mais aussi la zone des mains qui est au centre de l'énigme du corps chez Merleau-Ponty. C'est l'expérience esthésiologique du contact des mains entre elles qui ouvre sur la réversibilité et l'écart entre sentant et sensible. Cf. FB-LS, vol. 2, premier volet du triptyque ill. 19 et ill. 25.

⁴⁵ Cf. FB-LS, vol. 2, ill. 26, 70 et premier panneau de ill. 29.

⁴⁶ Cf. FB-LS, vol. 2, la jambe et le pied de la fig. 23 ; le muscle du bras où est plantée la seringue de la ill. 37.

⁴⁷ FB-LS, p. 34.

⁴⁸ FB-LS, p. 34.

⁴⁹ MP, p. 188.

le brouillage de la hiérarchie organique, sans que le chaos ne contamine tout. Son procédé pictural défait le corps organique, organisé, susceptible d'être représenté, pour donner toute sa visibilité à la réalité intensive qui cohabite avec ce corps. Avec lui, la sensation « cesse d'être représentative [donc organique], elle devient réelle »⁵⁰ On pourrait dire : le CsO d'Artaud fuit dans l'immatérialité ou dans le corps peu solide et désarticulé du langage, alors que le CsO de Bacon passe de l'organisme à l'inorganique, se désorganise sous l'effet d'une force qui rencontre l'onde du CsO, mais sans perdre son ossature ni passer outre la formation d'organes. La sensation mène à une nouvelle matérialité sous d'autres rapports de forces, toujours transitoires. Encore une fois, le temps entre dans le tableau.

L'hystérie est aussi excès de présence : c'est en cela que la peinture rend sensible *matériellement* le CsO. En nous mettant des yeux partout, elle engendre un devenir intensif de notre propre corps. « C'est la double définition de la peinture : subjectivement elle investit notre œil, qui cesse d'être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire ; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d'un corps, lignes et couleurs, libérées de la représentation organique. »⁵¹ La caractéristique « objective » est doublement présente chez Bacon. La peinture dresse un corps-masse et un corps-corps. Ce sont des corps que l'on voit sur la toile et non les paysages et les natures mortes de Cézanne. La peinture de Cézanne résulte, pour Merleau-Ponty, du rapport du corps propre avec le monde, mais elle ne montre en effet pas objectivement ce corps. Ou très rarement.⁵² Cette dimension « figurative » n'est pas à écarter ; elle motive l'intérêt philosophique de Deleuze pour Bacon. Son œuvre ne nous fabrique pas seulement un CsO, mais elle en dresse un devant nos yeux, visible dans le matériau pictural. Quant à la dimension « subjective » de la peinture, hystérisante, elle n'est pas propre à l'œuvre de Bacon, car c'est le système des couleurs lui-même qui a pour particularité d'atteindre directement les nerfs. Cette action atteint un paroxysme chez les peintres coloristes comme Van Gogh, Gauguin ou Bacon.⁵³ D'où un intérêt encore augmenté pour ce dernier peintre.

Un saisissant parallélisme : corps objectif et corps organique

La première question qui se pose, et que Deleuze ne pose pas, est celle de la proximité entre les concepts de corps objectif et de corps organique. Pour Merleau-Ponty et Deleuze, ces corps ne permettent pas de rendre compte de la perception et de la sensation, toutes deux en jeu de façon particulièrement puissante dans l'expérience esthétique. Le corps objectif, constitué de parties et régi par des relations causales, est une représentation du corps forgée par les sciences. Le corps organique, quant à lui, est une représentation biologique (et donc également scientifique) du corps et de son organisation : il répond à une conception qui comprend la vie comme une certaine relation entre des organes fixes, dont les fonctions sont déterminées historiquement. Introduisant une hiérarchie, il fige des rapports de forces. Il est donc lié au pouvoir. Comme le remarque Anne Sauvagnargues, l'organe y est traité en tant que forme abstraite. De façon étendue, l'organisme désigne ainsi toutes les explications qui enferment la vie, le désir, dans des mécanismes fixes. Le concept deleuzien implique ainsi une dimension politique qui n'apparaît pas directement chez Merleau-Ponty. Il est clair que ces deux concepts portent sur une représentation abstraite du corps – un corps-objet – qu'à la fois Merleau-Ponty et Deleuze décrivent. Ils ne permettent pas de rendre compte de la réalité

⁵⁰ FB-LS, p. 34.

⁵¹ FB-LS, p. 37.

⁵² Même lorsqu'il peint des portraits, Cézanne a tendance à les traiter comme des paysages, ne laissant pas de place à une dramatique intérieure : c'est l'appartenance du corps au visible qui prime. Cf. *Portrait de Madame Cézanne*, 1878.

⁵³ Cf. *supra*, pp. 39-42.

vivante du corps. Cette communauté relative est à mettre en relation avec leur rejet partagé de la ligne prosaïque et du modèle de la représentation en art.

Les autres termes du parallèle : corps propre et CsO

Puisque ni le corps objectif ni le corps organique ne sont des candidats valables pour porter la sensation esthétique, il s'agit de confronter les concepts qui viennent supplanter la représentation abstraite : le corps propre et le corps sans organes. En premier lieu, l'on pourrait dire que, si ces deux corps n'excluent pas leur opposé figuratif, ils n'entretiennent pas la même relation avec ce dernier. Le corps propre merleau-pontien apparaît dans une certaine forme d'antériorité par rapport au corps objectif : il est le socle, toujours déjà là, sur lequel se dessine la distinction sujet-objet propre aux sciences ou à certaines formes de philosophies. Sans prétendre retourner à des origines inaccessibles, ce rapport d'antériorité, très ambigu dans la pensée de Merleau-Ponty, transparait dans la volonté affirmée de retrouver un en deçà qui ferait office de fondement épistémique.⁵⁴ Le vocabulaire utilisé en témoigne : « monde primordial »⁵⁵, « expérience primordiale »⁵⁶, « perception primordiale »⁵⁷, « ordre naissant »⁵⁸, « socle de "nature" »⁵⁹, « monde avant la connaissance »⁶⁰. Bien que critique à l'égard de la réduction phénoménologique husserlienne, Merleau-Ponty cherche, avec l'appui des découvertes de la Gestalt-Psychologie, à proposer à son tour un fondement existentiel et épistémique. C'est le rôle du corps propre, profondément incarné et toujours déjà immergé dans le monde. Ce concept est ainsi marqué par le relatif positivisme qui habite les premiers écrits du phénoménologue au sortir de la Seconde Guerre mondiale : il a la prétention de rendre compte du fonctionnement du corps dans toute sa complexité, et d'offrir un nouveau point de départ.

Chez Deleuze en revanche, le CsO « n'est pas "avant" l'organisme, il y est adjacent, et ne cesse de se défaire. »⁶¹ Il attaque certes le corps organique, et peut même aller jusqu'à l'anéantir, mais il lui demeure coextensif. Il est d'un autre ordre. Si Deleuze prétend toucher à une réalité intensive du corps, dans une perspective diagnostique et symptomatologique, il renonce à toute idée de d'adéquation entre la pensée et la sensation. Le corps sans organes est un concept issu de la littérature. Il a été créé sous l'action de forces réelles qui ont heurté l'écrivain Artaud, et il demeure pertinent pour le philosophe Deleuze qui le fait vivre à sa guise, tant il est porteur de nouvelles créations conceptuelles au contact d'autres œuvres et fonctionne comme catalyseur de nombreuses forces. Il permet de se saisir de réalités qui mettent la pensée à mal – anorexie, alcoolisme – pour en dégager une nouvelle puissance. C'est une compréhension qui ne prétend pas coller à cette réalité, mais en tirer une force. Le CsO permet évidemment de dire beaucoup de ces états du corps, mais il ne prétend pas coïncider avec eux pour deux raisons : d'une part, car une telle adéquation est impossible – on ne peut fonder la pensée par la pensée, elle reste toujours sur son propre plan. D'autre part, car l'adéquation n'est pas intéressante pour Deleuze ; ce qui l'est, c'est engendrer de

⁵⁴ Ce projet est toujours présent dans VI : « [...] il lui faut encore [au philosophe] s'installer en un lieu où [la réflexion et l'intuition] ne se distinguent pas encore, dans des expériences qui n'aient pas encore été "travaillées", qui nous offrent tout à la fois, pêle-mêle, et le "sujet" et l'"objet", et l'existence et l'essence, et lui donnent donc les moyens de les redéfinir », VI, p. 170.

⁵⁵ DC, p. 18.

⁵⁶ DC, p. 21.

⁵⁷ DC, p. 20.

⁵⁸ DC, p. 18.

⁵⁹ DC, p. 18.

⁶⁰ PP, p. 9.

⁶¹ MP, p. 202.

nouveaux rapports. Dans une perspective psychanalytique, l'interprétation, action de donner du sens, a bien évidemment cette visée active elle aussi, mais Deleuze cherche à faire davantage, à engendrer des devenirs qui se tournent vers l'avenir. A l'inverse d'un fondement épistémique, ce concept de CsO – clin d'œil au laboratoire du chimiste ? – prend ainsi des allures de mot d'ordre expérimental. Dans *Mille Plateaux*, l'invitation est clairement à la pratique et non à l'interprétation. Ce corps n'est pas un « nœud de significations vivantes »⁶² comme chez Merleau-Ponty, mais une voie à suivre : « Remplacez l'anamnèse par l'oubli, l'interprétation par l'expérimentation. Trouver votre corps sans organes ! »⁶³ En ce sens, le CsO est un concept éthique.

Le corps propre merleau-pontien a des implications existentielles dans la mesure où il reconfigure le rapport à la liberté, alors que la dimension existentielle du CsO réside dans cette pratique (et c'est sans doute là le cœur du rapport différent à la psychanalyse) : cessez d'interpréter pour devenir ! C'est ainsi qu'on touche au réel, pas autrement. Il faut que cela circule dans le CsO qui n'est jamais fixe, qui se situe au niveau des vitesses moléculaires par rapport aux strates molaires codifiantes des organismes ! Il s'agit de produire son CsO. Mais pas de n'importe quelle manière : face au danger omniprésent d'une plongée dans le chaos et d'une destruction organique, la prudence est de mise. La voie du CsO est intense, mais loin d'être sûre – elle côtoie l'invivabilité. La question n'est donc pas seulement de se fabriquer un corps sans organe, mais un bon corps, producteur de puissance et de joie. Bacon offre une double possibilité d'accès à ce corps intense : objective – matérialité et solidité du CsO sur la toile – et subjective – choc figural qui nous fait découvrir la « pure présence »⁶⁴ du corps.

Au-delà des contextes spécifiques d'apparition et de développement du concept de CsO, la définition de ce dernier comme « limite du corps vécu »⁶⁵, présente à la fois dans *Mille Plateaux* et dans FB-LS, est de première importance. De façon générale d'abord, elle montre que ce concept permet à Deleuze de rendre compte de sensations et de devenirs que les strates du vécu subjectif et de l'organisme gommant, et a fortiori de rendre possible de tels devenirs. Donner visibilité au CsO offre un moyen au corps de lutter ou de se lier avec les forces du Dehors, bénéfiques ou non, qui le frappent. Plus particulièrement ensuite, cette définition importe dans le débat avec Merleau-Ponty, car Deleuze identifie le corps vécu qui emprisonne la vie au corps de la phénoménologie : « L'hypothèse phénoménologique est peut-être insuffisante, parce qu'elle invoque seulement le corps vécu. Mais le corps vécu est encore peu de chose par rapport à une Puissance plus Profonde et presque invivable. »⁶⁶ Dans FB-LS, c'est l'incapacité du corps vécu à porter à la fois l'unité de la sensation et ses différents niveaux qui conduit Deleuze au concept de corps sans organes.⁶⁷ Le corps propre de Merleau-Ponty est ainsi pour Deleuze un corps vécu, et celui-ci, bien qu'en deçà du corps organique, est encore lié à lui en tant que corps d'expérience : il se rapporte aux affections et perceptions et non aux affects et percept. Il est quelque chose comme l'expérience psychologique du corps organique. Soumis à ce point de vue subjectif, il est de l'ordre de la représentation et de l'opinion.

⁶² PP, p. 188.

⁶³ MP, p. 187.

⁶⁴ FB-LS, p. 38.

⁶⁵ MP, p. 186 et FB-LS, p. 33.

⁶⁶ FB-LS, p. 33.

⁶⁷ Cf. FB-LS, pp. 29-31. Cf. *supra*, note 106, p. 30.

Harmonie ou violence de la sensation : la différence cruciale

Violence de la sensation : sur notre chemin est apparue déjà plusieurs fois cette différence, que nous considérons comme fondamentale, entre les pensées de Merleau-Ponty et Deleuze. D'un côté, conçue sur le modèle de l'expression, la sensation-perception merleau-pontienne intervient dans une médiation par le sujet de la perception, le corps propre. Tout le propos de LIVS est de montrer que chaque perception peut être pensée sur le modèle de la reprise créatrice de l'expression picturale. Toute perception est investie d'un sens que lui confère le sujet de la perception : dès lors, si le senti est en partie expression du sentant, il y a une médiation par le corps qui atténue le heurt : « comme s'il était avec [les choses] dans un rapport d'harmonie préétablie, comme s'il les savait avant de les savoir [...], je ne regarde pas un chaos, mais des choses »⁶⁸. Dans FB-LS, la différence entre corps vécu et corps sans organes se formule précisément en termes d'harmonie et de violence, et nous y souscrivons : la phénoménologie maintient une relation harmonieuse entre le corps propre et le monde, alors que le concept corps sans organes va chercher là où le « rythme plonge dans le chaos »⁶⁹. Si Deleuze est indiscutablement très influencé par l'esthétique du phénoménologue Maldiney, notamment autour de la question des rythmes et pulsations qui animent le tableau, il choisit Bacon plutôt que Cézanne – peintre fétiche de Merleau-Ponty et Maldiney – car son œuvre ouvre sur les limites de la sensation humaine, là où les forces cosmiques et infinies heurtent le corps, menant ainsi le rythme et la mélodie à leurs limites : dissonances et arythmies.⁷⁰

Il y a discordance et désorganisation, car les puissances qui traversent le corps le dépassent largement et lui font subir des déformations violentes. Cette idée d'invivabilité du corps sans organes marque incontestablement une différence de taille avec le corps propre de Merleau-Ponty où il est question d'une « communion »⁷¹ entre sentant et senti. La présence du choc, du rapport de forces et de la violence chez Deleuze pose la véritable divergence avec Merleau-Ponty. C'est son héritage nietzschéen, et son rapport au pouvoir, son refus de considérer que la pensée possède une affinité naturelle avec la vérité.⁷² C'est aussi le sens du reproche qu'il formule explicitement à l'égard de Heidegger dans le *Foucault* : « Il y a toujours eu chez Foucault un héraclitéisme plus profond que chez Heidegger, car finalement la phénoménologie est trop pacifiante, elle a trop béni de choses »⁷³.

Même un lecteur tel que Pierre Rodrigo, qui insiste sur la très grande proximité entre le concept deleuzien de sensation et celui d'expérience vécue et met surtout en évidence la « dépendance » de Deleuze envers la conceptualisation phénoménologique d'Henri Maldiney, reconnaît cette différence : Deleuze refuse l'harmonie entre le corps percevant et le monde perçu. Le rythme de la sensation est celui du désaccord dans FB-LS. Dans une direction similaire, Dorothea Olkowski, qui défend la conception merleau-pontienne pour des raisons épistémologiques, rappelle l'importance de la catastrophe et du chaos dans la distinction entre corps vécu et corps sans organes faite par Deleuze. Cette violence constitue l'événement qui permet le passage du corps molaire au corps moléculaire.

Cette différence est réellement capitale, et elle ressurgira encore : la violence de la sensation implique une action des forces du Dehors sur le corps, une conception pathique de la sensation, une transcendance du champ des forces et non du sujet. C'est la présence chez Deleuze d'un « champ transcendantal [appelé aussi plan d'immanence par Deleuze] où rien

⁶⁸ VI, p. 173.

⁶⁹ FB-LS, p. 33.

⁷⁰ Cf. Pierre Rodrigo, art. cit.

⁷¹ PP, p. 257.

⁷² Cf. François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, op. cit., p. 25.

⁷³ F, p. 120.

n'est supposé à l'avance sauf l'extériorité »⁷⁴ des relations et le Dehors non représentable.⁷⁵ Elle explique encore la discontinuité qu'il y a chez Deleuze entre voir et penser : il faut un choc pour que la pensée se mette en mouvement, alors que l'expression philosophique apparaît chez Merleau-Ponty dans la continuité naturelle du geste pictural, qui épouse lui-même les logiques de la perception naturelle.

Cela étant dit, deux points ne simplifient pas l'affaire : la notion de chair introduit un écart entre chair du monde et chair de mon corps, et demandera donc un réexamen de la question de l'harmonie au sein de l'endo-ontologie merleau-pontienne.⁷⁶ Et, même dans les premiers écrits, l'effort de Cézanne pour se rendre en deçà de « l'humanité constituée » n'a rien d'une balade de plaisance : il semble bien que son œuvre produise elle aussi un double choc. Sur le « spectateur » qu'est Merleau-Ponty d'une part : « C'est un monde sans familiarité, où l'on n'est pas bien, qui interdit toute effusion humaine. Si l'on va voir d'autres peintres en quittant les tableaux de Cézanne, une détente se produit, comme après un deuil les conversations renouées masquent cette nouveauté absolue et rendent leur solidité au vivant. »⁷⁷ Pour le peintre ensuite : rechercher la réalité sans quitter la sensation est une presque impossibilité, dont Cézanne aurait souffert toute sa vie et qui demeure connue sous l'expression de « suicide de Cézanne ». Il aurait visé la réalité en s'ôtant les moyens de l'atteindre.

Pour Merleau-Ponty, la tension nerveuse qui anime l'œuvre cézannienne s'explique par sa volonté de réunir les dichotomies : « Il ne veut pas séparer les choses fixes qui apparaissent sous notre regard et leur manière fuyante d'apparaître, il veut peindre la matière en train de se donner forme, l'ordre naissant par une organisation spontanée »⁷⁸. Les torsions acrobatiques des corps baconiens ne sont pas si loin. Dans les deux cas, la création exige un puissant travail qui touche aux nerfs. Mais il est vrai aussi que cette puissance cézannienne atteint un point d'union ou de communion, certes difficile d'accès, tandis que la peinture de Bacon touche à une réalité intensive faite de heurts, de sauts et de chocs. Qui plus est, l'œuvre de Cézanne demeure indiscutablement de prime abord plus accueillante. Ce que Merleau-Ponty récuse avant tout dans le DC, c'est une compréhension psychologique de la tension nerveuse présente dans l'œuvre de Cézanne. Il veut montrer qu'elle résulte d'un effort de rendre compte de la perspective vécue et non d'une pathologie schizoïde. Il y a ainsi harmonisation de la perception chez Merleau-Ponty et Cézanne, harmonisation qui découle d'une velléité incessante de rendre la sensation vivante et non mécanique, et violence de la sensation chez Bacon et Deleuze.

Corps propre, CsO et subjectivité

A côté du reproche d'une pacification naïve des rapports entre le corps et le monde, Deleuze formule une autre critique du corps vécu : s'en tenir à une perspective humaine. Cette vindicte

⁷⁴ François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁵ Ce champ n'est pas « transcendant » mais « transcendantal », « au sens où il se rapporte « à un questionnement portant sur les conditions dans lesquelles la pensée fait une expérience, c'est-à-dire entre en rapport avec ce qui ne dépend pas d'elle », François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁶ Cf. *infra*, pp. 110ss.

⁷⁷ DC, p. 22. Cette remarque de Merleau-Ponty est surprenante : autant nous peinons à reconnaître comme Deleuze l'ordinaire dans la peinture de Bacon, autant la vue des tableaux de Cézanne n'occasionnent pas la tension nerveuse évoquée par Merleau-Ponty. Ils sont vifs et animés, certes, mais on s'y sent chez soi.

⁷⁸ DC, p. 18.

ne transparait certes qu'entre les lignes dans FB-LS, et ce sont surtout des lecteurs comme Montebello qui parlent explicitement d'anthropomorphisme, mais elle réside précisément dans cette expression de « corps vécu » qui renvoie à l'expérience d'un sujet. Le corps phénoménologique limiterait l'amplitude de la sensation au vécu d'une subjectivité. Il emprisonnerait la Vie dans le vivant organique hiérarchisé à partir d'un centre. Pour Deleuze, dans l'art et la sensation, passent précisément des devenirs et des affects impersonnels que le concept de « corps vécu » n'est pas à même de porter. Le CsO est le lieu d'un devenir asubjectif qui laisse circuler dans la peinture les vents de forces qui dépassent l'humain. Le propos de Merleau-Ponty dans ses premiers écrits est indiscutablement, avant tout, de rendre au corps son statut de sujet contre l'objectivation des sciences et de comprendre l'œuvre d'art comme résultat d'une perspective vécue. Il montre, d'une part, que le corps propre n'est pas un objet et, d'autre part, qu'un objet ne peut être séparé de qui le perçoit puisqu'il est investi d'un sens par le sujet percevant.

Plusieurs aspects sont à relever sur cette base, au premier rang desquels le fait que le corps propre remplace chez Merleau-Ponty la conscience husserlienne et le cogito cartésien. Tout PP se présente comme une relecture de Descartes sans évacuation du corps. Merleau-Ponty présente un sujet incarné, fruit de l'union du corps et de l'esprit et non du dualisme des substances. Sa phénoménologie participe donc d'un mouvement d'élargissement du « sujet de la perception » de l'esprit-conscience au corps. Ensuite, ce corps propre n'est pas réduit à une subjectivité personnelle et à une intériorité psychologique : c'est le propos du DC et la critique à l'égard de Malraux dans LIVS. En troisième lieu, même dans PP, la communion entre sentant et senti ouvre sur une certaine confusion entre sujet et objet et entraîne ainsi un mouvement de dissolution : « Toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation comme nous l'éprouvons par cette sorte de stupeur où elle nous met quand nous vivions vraiment à son niveau »⁷⁹. Dans le même ordre d'idée, certains passages soulignent la co-appartenance inextricable du sujet et du monde : « Le monde est inséparable d'un sujet, mais d'un sujet qui n'est rien que projet de monde, et le sujet est inséparable du monde, mais d'un monde qu'il projette lui-même »⁸⁰. Sujet et objet sont saisis dans une structure unique qui est celle de la présence. Face aux sciences, leur rapport est réinscrit dans le vivant.

En somme, à propos du corps propre, on peut souscrire au reproche d'enfermement dans une perspective humaine que formule Deleuze, dans la mesure où l'on ne réduit pas le vécu à un vécu conscient, mais au rapport du corps propre avec le monde dans son entier qui n'est pas directement accessible pour le sujet ; où l'on ne comprend pas non plus le vécu comme psychologique ; et enfin, où l'on ne considère pas cette perspective vécue comme assujettie à un point de vue toujours fixe. En ces sens, il faut parler d'expression d'un « corps particulier » plutôt que d'une expression subjective. La question devient plus complexe dans OE et VI, où c'est l'appartenance du voyant au visible qui prime. Le corps devient le lieu de l'immersion dans le monde et non l'assise d'une perspective vécue. La notion de chair exige de réévaluer la question de la subjectivité.

L'élément de la chair : nouvelle donnée ?

Approchons désormais cette fameuse notion de chair de plus près. Il faut dire d'emblée qu'elle concerne avant tout l'ontologie du visible et de l'invisible. Elle apparaît peu dans OE, bien que les deux textes soient très liés et contemporains. Ouvrage inachevé, VI contient des

⁷⁹ PP, p. 260.

⁸⁰ PP, p. 493.

parties biffées, ajoutées, ainsi qu'une série importante de notes de travail, embryonnaires, multiples, parfois liées à l'élaboration de la suite de l'ouvrage, parfois lectures d'une autre œuvre philosophique. Une des constatations qui émerge face à la littérature sur Merleau-Ponty est que les commentateurs usent de ces notes au service de propos parfois très divergents, voire opposés, tant elles offrent des possibilités abondantes d'interprétation et se montrent souvent laconiques. Ce phénomène est patent dans *Chiasmi*. Il ne s'agit cependant pas de les écarter complètement, la notion de chair étant un concept en cours d'élaboration au moment de la disparition de Merleau-Ponty, mais seulement de les manier avec précaution. De prime abord, la chair, pivot de la sensation esthétique, apparaît dans le prolongement direct du corps propre. Il est toutefois primordial de comprendre cette nouvelle notion en tant que telle, dans ses caractéristiques propres qui ont justifié le recours à un nouveau concept par Merleau-Ponty ; ceci d'autant plus que c'est la chair, et non plus le « corps vécu », qui fait l'objet de la critique deleuzienne dans QuPh ?.

Qu'est-ce que cette chair qui « n'a de nom dans aucune [autre] philosophie »⁸¹ ? C'est un élément, au sens que les Grecs donnaient à l'air, au feu, à l'eau. Elle n'est ni matière, ni esprit, ni substance. C'est un type d'être à plusieurs feuillets : celui du sentant et celui sensible, ainsi que du visible et – par sublimation – de l'invisible de la pensée. Ces feuillets sont réversibles. Mon corps enveloppe les choses de sa chair, mais non sans être lui-même incorporé au visible. Cet enchevêtrement des feuillets voyant et visible de mon corps et des choses est inextricable. L'enveloppe n'est pas un contour prosaïque. Réciproque, elle se situe dans la fission entre voyant et visible qui empiètent l'un sur l'autre.⁸² Elle est à la fois dedans et dehors. Cette réversibilité fondamentale ou « chiasme » constitue la structure métaphysique de la chair. La chair est une notion première, non constituée de deux parties. Un pli que l'on ne peut pas déplier. En deçà de la distinction sujet/objet, elle est le milieu – l'élément – dans lequel ces différenciations apparaissent.

« [T]issu conjonctif des horizons intérieurs et extérieurs »⁸³, la chair est une pulpe intimement relationnelle et synergique. Cet élément rayonne partout – c'est l'eau de la piscine de la préface d'OE –, tout en habillant le monde et le corps du dedans et du dehors, elle se situe entre les visibles, en est l'étoffe commune. C'est une doublure en profondeur du réel, dérivée de la notion d'imaginaire, un tissu qui n'est pas chose, mais latence et possibilité des choses.⁸⁴ Profondeur du visible, la chair rend possible le visible ; elle est principe de visibilité. Mais un principe incarné, qui se situe « à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée »⁸⁵. En tant que possibilité de l'actuel, elle fonctionne comme « inauguration du *où* et du *quand*, possibilité et exigence du fait »⁸⁶. Elle est également le principe de réunion du visible et de l'invisible qui permet de conférer du sens aux faits. Elle assure la continuité entre l'événement et ses multiples expressions.⁸⁷ Elle forme un tissu ou relief, à partir duquel les individus se forment, se différencient et se détachent.⁸⁸ Elle participe pourtant à chacun d'eux, « en vertu de cette propriété primordiale qui appartient à la chair, de rayonner ici et maintenant, de rayonner partout et à jamais, étant individu, d'être aussi dimension et universel. »⁸⁹ A la fois idée et élément sensible, la chair se démarque du *Leib* husserlien, plus

⁸¹ VI, p. 191.

⁸² Cf. *supra*, pp. 36-39.

⁸³ VI, p. 171.

⁸⁴ Cf. VI, p. 173.

⁸⁵ VI, p. 182.

⁸⁶ VI, p. 182.

⁸⁷ VI, p. 182. Sur le plan philosophique, cette continuité dans la chair permet de garantir que les faits « ont du sens ».

⁸⁸ Cf. VI, p. 151.

⁸⁹ VI, p. 185.

proche du corps propre.⁹⁰ Le concept de chair permet en fait à Merleau-Ponty d'éviter la séparation entre voyant et visible, toujours enchevêtrés, de rendre le rapport entre sujet et objet indissociable en évitant toute antériorité de l'un sur l'autre et de proposer un concept général qui unisse d'un même coup les rapports entre mon corps et le monde, entre les visibles eux-mêmes, entre mon corps et d'autre corps, entre le sensible et la pensée. La réversibilité ou le chiasme de la chair se retrouve en chacun d'eux. Elle en est la structure commune.

Nous l'avons dit, en tant que tissu spatio-temporel qui ne se situe lui-même pas véritablement dans l'espace et dans le temps, qui est à la fois ici et ailleurs, comme les animaux peints dans la grotte de Lascaux⁹¹, la chair se situe dans le hiatus, irréductible, entre voyant et visible. Si ces deux feuillets sont comme l'envers et l'endroit, qu'ils se réciproquent et sont réversibles – Merleau-Ponty revient sur l'expérience esthésiologique de ma main sentante et sensible –, cette réversibilité ne se réalise jamais complètement. Un écart se maintient toujours. Cette distance n'est pourtant pas le contraire de la proximité, mais sa possibilité même. « C'est que l'épaisseur de la chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication. »⁹² C'est l'épaisseur du corps, comme celle du monde, leurs profondeurs communes qui permet le lien entre les choses et moi, car ma vision se fait du milieu d'elles, émergent en elles, tout en ne se confondant pas tout à fait avec elles. Voyant et visible sont réversibles mais pas superposables et simultanés. Ce sont, au second degré, les impossibles de la main et de son ombre dans le tableau de Rembrandt.⁹³ Si l'écart disparaît, la vision s'évanouit, comme nous l'avons déjà constaté, en réponse à la critique de « coïncidence idéale » formulée par Deleuze dans QuPh ?⁹⁴.

Dans un passage du *Foucault*, Deleuze tient des propos étonnants sur l'ontologie de la chair. Il semble laisser la possibilité à ce que le pli de cette dernière procède d'une doublure seconde du Dehors (dont l'extériorité demeure absolue) et dérive donc de l'ontologie foucauldienne dont sa propre conception est proche :

« Il appartient à Merleau-Ponty d'avoir montré comment une visibilité radicale, “verticale”, se pliait en un Se-voyant, et rendait dès lors la relation horizontale d'un voyant et d'un vu. Un Dehors, plus lointain que tout extérieur, “se tord”, “se plie”, “se double” d'un Dedans, plus profond que tout intérieur, et rend seul possible le rapport dérivé de l'intérieur avec l'extérieur. C'est même cette torsion qui définit la “Chair”, au-delà du corps propre et de ses objets. Bref, l'intentionnalité de l'étant se dépasse vers le pli de l'être, vers l'Etre comme pli (Sartre, au contraire, en restait à l'intentionnalité, parce qu'il se contentait de faire des “trous” dans l'étant, sans atteindre au pli de l'être. »⁹⁵

Cette ouverture a de quoi surprendre ! Dans *Chiasmi*, la très deleuzienne Judith Michalet ferme complètement la porte à une telle éventualité de dérivation de la chair à partir d'un Dehors absolu fondamental. Elle se montre à cet égard plus deleuzienne que Deleuze lui-

⁹⁰ Traduire *Leib* par chair revient en effet à tirer la phénoménologie du côté de la métaphysique. Sur cette question et autour des problèmes de traduction du *Leib* en français, cf. Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophes. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004, pp. 705-709.

⁹¹ Cf. OE, pp. 22-23.

⁹² VI, p. 176.

⁹³ Cf. *supra*, p. 73 + fig. 28.

⁹⁴ Cf. *supra*, p. 85.

⁹⁵ F, p. 117.

même en considérant que celui-ci reformule à sa manière le projet merleau-pontien. Il aurait parfois tendance à déformer Merleau-Ponty en prenant les lunettes du « métaphysicien » pour le lire et donc à isoler artificiellement la chair visible de la chair voyante.⁹⁶ Ceci alors même qu'une telle isolation est impensable dans la philosophie de Merleau-Ponty. Bien que Judith Michalet soit parfois trop radicale, notamment en ce qui regarde la coïncidence entre la chair du corps et la chair du monde⁹⁷, nous la rejoignons ici complètement. Les caractéristiques de la chair, sa structure qui est toujours déjà plissée, toujours déjà entrelacs, enjambement ou empiètement inextricable du voyant et du visible, ne permettent pas de faire de la chair une dérivée.⁹⁸ Notion fondamentale pour Merleau-Ponty, elle contient toujours déjà les deux feuillets sentant-sensible, envers et endroit, surface et profondeur : la chair est l'élément qui se situe à la fois autour et dedans, qui enveloppe intérieurement et extérieurement mon corps et le monde. L'objectivation spécifique des deux feuillets succède à l'entrelacs fondamental, tout comme lui succède la distinction entre sujet et objet, entre mon corps et celui d'autrui.

C'est aussi là autour que se joue la démarcation de Merleau-Ponty par rapport à Sartre ; la chair permet de sceller le lien entre l'homme et le monde. L'homme n'est pas uniquement une ouverture sur le dehors, mais il participe de et à la vie des choses. « Je prends mon point de départ là où Sartre a son point d'arrivée, écrit Merleau-Ponty, dans l'Être repris par le pour Soi – C'est chez lui point d'arrivée parce qu'il part de l'être de la négativité et *construit* leur union. Pour moi c'est la structure ou la transcendance qui explique, et l'être et le néant (au sens de Sartre) en sont deux propriétés abstraites. Pour une ontologie du dedans, il n'y a pas à construire la transcendance, elle est d'abord, comme Être doublé de néant, et ce qui est à expliquer c'est son dédoublement »⁹⁹ Il n'y a pas deux régions distinctes, mais un seul et même Être instituant originairement le trait d'union de l'esprit et des choses. La transcendance appartient à l'Être lui-même, dès le départ, c'est un « mouvement interne de décloisonnement de l'Être à et en lui-même »¹⁰⁰.

Quatre points essentiels sont, à partir de là, à relever. Le premier est que, comme il le fait avec la chair dans *QuPh ?*, Deleuze semble parfois tenté d'insérer l'ontologie merleau-pontienne dans sa propre conception, tout en lui ôtant son caractère premier : la chair serait une partie de la sensation, elle participerait « à la révélation » et apparaîtrait comme le résultat d'un pli du Dehors. Une telle stratégie offre évidemment une place à la pensée merleau-pontienne que peu de lecteurs de Deleuze lui reconnaissent, mais a aussi pour effet de faire de la chair non pas un élément ontologique premier, mais une partie de la sensation – aux côtés de la maison et du cosmos – ou une dérivée par plissement. Nous avons vu que ce procédé passe à côté des caractéristiques fondamentales de la notion de chair. Cela dit, il faut souligner deuxièmement que le véritable propos central de Deleuze dans le *Foucault* n'est pas celui d'une insertion de l'ontologie merleau-pontienne dans la sienne. Tout ce passage a pour but de situer la divergence de Foucault avec Merleau-Ponty et Heidegger sur la question de la

⁹⁶ Judith Michalet considère le passage du F comme « une reformulation de métaphysicien du projet merleau-pontien », art. cit., p. 255.

⁹⁷ Cf. *infra*, pp. 107-117.

⁹⁸ Dans VI, il cherche à montrer que « la chair est une notion dernière, qu'elle n'est pas union ou composé de deux substances, mais pensable par elle-même », p. 183.

⁹⁹ VI, p. 290.

¹⁰⁰ C'est la formule utilisée dans un solide ouvrage d'esthétique générale qui fait judicieusement référence au terme d'« intraontologie » employé par Merleau-Ponty pour désigner le propre mouvement de transcendance de l'Être. Collectif, *Esthétique, op. cit.*, p. 244. L'ouvrage fournit également l'observation suivante : « Tandis que Sartre établissait son dualisme sur le constat selon lequel une béance impossible à combler existe entre le pour-soi et l'en-soi, entre le vide de la conscience et la plénitude de la réalité où elle se trouve engagée, Merleau-Ponty envisage la fusion des deux modalités de l'être sartrien comme toujours déjà accomplie en une indistinction primitive. »

continuité naturelle entre vision et pensée vraie.¹⁰¹ Corrélat de ce propos, l'affinité plus marquée avec Merleau-Ponty dont Deleuze fait preuve ici soutient en réalité l'idée – que Judith Michalet refuse puisqu'elle veut maintenir Merleau-Ponty du côté de la phénoménologie – que le plissement de la chair constitue un pas hors de l'intentionnalité. C'est le troisième point. Le pli de la chair échappe en quelque sorte au sujet et à l'espace euclidien qu'il projette devant lui pour entrer dans un espace topologique « qui met en contact le Dehors et le Dedans, le plus lointain et le plus profond. »¹⁰² On retrouve effectivement les germes d'une telle conception d'espace topologique chez Merleau-Ponty : « L'espace, le temps des choses, ce sont des lambeaux de lui-même [du visible], de sa spatialisation, de sa temporalisation, non plus une multiplicité d'individus distribués synchroniquement et diachroniquement, mais un relief du simultané et du successif, une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation. »¹⁰³ Il n'y a pas de contenant dans lequel viennent s'insérer des formes, mais un espace qui est formé par la génération – la *Gestaltung* – elle-même, un espace où plusieurs possibles peuvent cohabiter ensemble.

Le quatrième point est que la vision, conçue à partir de la chair, marque chez Merleau-Ponty un fort mouvement de dépersonnalisation et d'anonymat, plus soutenu encore que celui mis au jour avec le corps propre. Le rôle de la subjectivité humaine dans l'endo-ontologie merleau-pontienne est absolument à réévaluer. Que la chair ne puisse pas se déplier complètement ne signifie pas automatiquement que tout est construit sur le modèle du corps qui confère, par homologie, sa structure à l'Être, comme l'affirme par exemple Judith Michalet. La chair hérite-t-elle *sans modification* de toutes les caractéristiques du corps propre ? La chair du monde est-elle en tout point identique à la chair de mon corps, un simple miroir anthropomorphique ? Faut-il comprendre ce rapport en terme de « coïncidence »¹⁰⁴, comme le fait Deleuze ?

La chair et le CsO : la subjectivité rejouée

Les concepts de chair et de CsO, comme celui de corps propre, marquent une volonté philosophique de dépasser la distinction entre sujet et objet. Le corps propre et la chair y sont en quelque sorte antérieurs, tandis que le CsO trace une ligne intensive qui déterritorialise ces catégories codifiantes. Concernant le corps sans organes, l'emblème de cette échappée se retrouve dans une caractéristique de la peinture de Bacon qui achève d'expliquer l'intérêt que Deleuze porte à ce peintre : la plupart de ses œuvres sont des portraits. Mais des portraits d'un genre particulier, un « projet très spécial » de portraitiste : Bacon peint des têtes et non des visages. Toute son œuvre s'attache, par la modulation, à « défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage »¹⁰⁵. La partie du corps qui, en règle générale, s'impose comme siège de la subjectivité et de l'individualité est ainsi rapportée au corps sans organes. Alors que la « tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe » le visage apparaît comme l'« organisation spatiale structurée qui recouvre la tête »¹⁰⁶. C'est lui qu'il s'agit de brouiller : dans la peinture, alors que le paysage constitue le repère objectif, le visage fait pour sa part office de repère subjectif par excellence.¹⁰⁷ Le faire disparaître au profit de la tête

¹⁰¹ Cf. *supra*, pp. 88-90.

¹⁰² F, p. 118.

¹⁰³ VI, p. 151.

¹⁰⁴ « Chair du monde et chair du corps comme corrélats qui s'échangent, coïncidence idéale », QuPh ?, p. 169.

¹⁰⁵ FB-LS, p. 19.

¹⁰⁶ FB-LS, p. 19.

¹⁰⁷ Cf. Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 205.

induit un mouvement vers l'impersonnel.¹⁰⁸ Les rapports de devenir de la tête, liée au CsO, la font échapper à l'unité du sujet et la libèrent de la figuration – seuls les noms propres des titres des œuvres baconiennes permettent encore d'identifier le corps peint. Hormis cette référence, il n'existe plus un seul sujet puisqu'une série de mutations est induite, et synthétisée picturalement, sous l'effet des forces chaotiques. Le corps peint est hétérogène et non homogène : la variation ne trouve aucune unité dans le sujet qui s'individue différemment et mute en permanence. Les coulées ne donnent pas prise sur une entité déterminée. Il n'y a pas une identité qui se promène parmi les choses, mais à chaque fois de nouvelles individuations. Comme le formule François Zourabichvili, « l'individuation d'un nouvel objet ne se sépare pas d'une nouvelle individuation du sujet. »¹⁰⁹. A cet égard, il parle précisément de « sujet mutant » pour rendre compte de ce processus de différenciation permanente : « le signe-sens n'affecte qu'un sujet mutant, en devenir, écartelé entre deux individuations. »¹¹⁰

La théorie des heccités, inspirée de Simondon, permet de rendre compte de ce passage du visage à la tête chez Bacon. Il s'agit en réalité de conceptualiser un processus d'individuation non subjective. Un certain rapport temporaire de vitesses et de lenteurs, une cristallisation momentanée de rapports de forces, marque la formation transitoire d'individus – qui peuvent être des concepts, une heure de l'après-midi, un organe. Les heccités sont des événements, des transformations appréhendées pour elles-mêmes, dans un continuum d'intensité.¹¹¹ Ces devenirs « n'ont ni terme ni sujet, mais entraînent l'un et l'autre dans des zones de voisinage ou d'indécidabilité »¹¹². La production des heccités se situe au niveau du CsO. On passe du plan d'organisation molaire au plan de consistance du CsO. Cette théorie de l'individuation vient remplacer la conception traditionnelle du sujet et de l'objet. Les heccités sont des « individuations dynamiques sans sujet, qui constituent des agencements collectifs »¹¹³.

Une telle individuation non subjective ne concerne pas forcément l'humain. Les images aussi s'individuent. Toutefois, même lorsque le corps de l'homme est en jeu, l'individuation le fait plutôt entrer dans une zone d'indécidabilité entre l'homme et l'animal. C'est la viande des peintures de Bacon. Le corps n'est plus visage et organisme, mais tête, viande et CsO : il s'éloigne de l'humanité constituée pour approcher des zones de voisinages non seulement avec son corps qui le désobjective en tant que sujet conscient, mais avec le non humain. En quittant la strate subjective, il se collectivise et s'animalise, viande et meute entière à lui seul. Le pouvoir du monument artistique est précisément, comme l'exprime Anne Sauvagnargues, de « lutter contre les trois strates de l'organisme, de la signifiante et de la subjectivité. »¹¹⁴

Du côté de la chair merleau-pontienne, il ne s'agit pas tant de développer une théorie de l'individuation qui fasse droit aux devenirs-mineurs que d'insister, d'une part, sur la passivité du corps et, d'autre part, sur son anonymat. Dans la chair, j'habite le monde et les autres à un niveau non personnel. La chair réunit autrui et moi-même dans la même respiration, vecteur d'une opération de voyance qui opère en chacun. C'est notre appartenance

¹⁰⁸ L'impersonnel est, aux côtés de l'imperceptible et de l'indiscernable, une des trois vertus de l'éthique deleuzienne qui transpose sur le mode affirmatif la virtualité concomitante aux lignes de stratification. Deleuze leur fait correspondre trois modes de devenirs, formalisés dans le 10^e des *Mille Plateaux* sous le titre « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible » (Anne Sauvagnargues, *ibid.*, p. 196, réf. à MP, p. 342).

¹⁰⁹ François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie...*, op. cit., p. 35.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹¹¹ Cf. MP, lettre C, pp. 632-634.

¹¹² MP, p. 633.

¹¹³ D, p. 112.

¹¹⁴ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit., p. 196.

commune au même tissu qui importe en premier lieu. A plusieurs reprises, Merleau-Ponty insiste sur la passivité inhérente à cet anonymat. La réversibilité et la respiration du visible « dont l'activisme ne veut rien savoir »¹¹⁵ porte jusqu'à l'inextricabilité la co-appartenance de la chair de mon corps et de la chair du monde. La voyance comme propriété humaine a son pendant dans l'immersion du corps dans le monde et la quasi-fusion qui a lieu avec lui. La visibilité du visible se fait au milieu de lui-même, par lui-même : « on ne sait plus qui voit et qui est vu »¹¹⁶. C'est cela qui caractérise la chair. Elle est un élément qui enveloppe le corps et le monde, à la fois dans leur dedans et leur dehors. Elle fait du peintre le vecteur d'une visibilité anonyme. La question du sujet – qui est-ce donc qui voit ? – n'est plus pertinente : « Il n'y a pas ici de problème de l'alter ego parce que ce n'est pas moi qui vois, pas lui qui voit, qu'une visibilité anonyme nous habite tous deux, une vision en général »¹¹⁷. C'est l'humanité en tant que telle, anonyme, que chacun porte en soi, cet « anonymat inné de Moi-même que nous appelions chair tout à l'heure »¹¹⁸.

La chair est anonyme, et aussi, comme le CsO, collective. Mais, à la différence du CsO, elle ne se situe pas dans un voisinage particulier avec l'animal. Alors que pour Deleuze « [l']art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison »¹¹⁹, la démarcation est claire chez Merleau-Ponty : « Il faut qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les "autres", qui ne sont pas mes congénères, comme dit la zoologie, mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul Etre actuel, présent, comme jamais animal n'a hanté ceux de son espèce, son territoire ou son milieu »¹²⁰. En écho discret au roseau de Pascal, l'anonymat marque bien plus une tendance à l'appartenance du corps avec la nature, comprise comme ensemble des choses, qu'avec l'animal. Ce dernier a sa place dans cette nature au même titre que d'autres visibles. Les tableaux de Cézanne sont des paysages naturels. Cette passivité collective fait que la peinture ne fait pas face à la nature ou y trace son habitat, comme chez Deleuze, mais qu'elle se fait véritablement en elle.¹²¹ Chez Merleau-Ponty, l'on pourrait à la rigueur répondre à la question du « qui » en disant que c'est la nature elle-même qui voit et qui est vue. Reste à savoir si cette nature se dessine à l'image de l'homme ou si elle possède des propriétés qui lui échappent.

Peut-on simplement cantonner l'endo-ontologie de Merleau-Ponty à de l'anthropomorphisme ? Toute la chair serait-elle construite à partir des caractéristiques du corps propre humain ? Toute la réhabilitation du sensible conditionnée par le fait que la chair n'est pas seulement visible, mais également voyante ? Ce reproche est – nous l'avons vu – un point stratégique de discussion dans le numéro de *Chiasmi*, en particulier dans les contributions de Montebello et Rodrigo.¹²² Si le premier appuie la critique et le second y répond, tous deux s'accordent à dire que le reproche que Deleuze adresse à Merleau-Ponty est précisément celui de s'en tenir à la perspective humaine et de dresser un monde à l'image de l'homme. Pour Montebello, l'antagonisme des deux esthétiques est clair : la chair est

¹¹⁵ OE, p. 13.

¹¹⁶ OE, p. 32. La fusion ne se réalise pas car il subsiste toujours un écart, condition même de la visibilité.

¹¹⁷ VI, p. 185.

¹¹⁸ VI, p. 181.

¹¹⁹ QuPh ?, p. 174.

¹²⁰ OE, p. 13.

¹²¹ Nous citons ici, à propos de Merleau-Ponty une observation anonyme, mais néanmoins pertinente : « Et tout se passe finalement comme si le tableau, pour le dire dans une terminologie plus plotinienne que platonicienne, était une *émanation* du monde et de sa beauté propre, comme si la conduite créatrice du peintre ne faisait que répondre à son appel. », Collectif, *Esthétique et philosophie de l'art...*, op. cit., p. 251.

¹²² C'est aussi, dans une mesure différente, la question posée par Judith Michalet, art. cit.

enfermement dans le sujet, la sensation deleuzienne ouverture sur l'infini. C'est ce mouvement d'excentrement qui lie, selon lui, Deleuze à Bergson contre Merleau-Ponty.¹²³ L'art apparaît comme le lieu où ces trajectoires contradictoires se révèlent le plus clairement.

Une telle lecture identifie la chair à un mouvement du virtuel à l'actuel : la diversité du monde étant ramenée au même du sujet. Pour Montebello, la chair fait office repli sur le sujet, alors même que l'ouverture au monde et l'appartenance à celui-ci sont au cœur de cette notion. L'anonymat de la chair marque en réalité un mouvement d'excentrement qui fait écho à celui du devenir deleuzien. Si la sensation va vers l'infini chez Deleuze, la dynamique de la chair n'est pas contraction sur la finitude. Dans les deux cas, même si le rapport entre actuel et virtuel ne se pose pas de façon identique, l'on peut dire, en termes bergsoniens, que la fuite hors de la distinction sujet-objet marque un passage de l'objet ou du sujet actuel à une virtualité moins constituée. La vue de Montebello, difficile à entériner, s'explique en grande partie car ce dernier ne considère pas la chair en tant que telle : il s'appuie uniquement sur *l'Eloge de la philosophie*, un essai où Merleau-Ponty commente en réalité la phénoménologie husserlienne.¹²⁴ La chair est ainsi rapprochée, si ce n'est identifiée, au *Leib* husserlien. Bien que l'argumentation de Montebello se montre clairement insuffisante, il ne suffit pas de l'écarter pour faire tomber la critique d'anthropomorphisme. La question demeure.

Rodrigo, pour sa part, membre de la Société des amis de Bergson, tout comme Montebello, tente de répondre à ce reproche. Il concède un enfermement du corps propre dans la perception naturelle pour montrer ensuite que la chair ne répond pas aux mêmes logiques – elle possède des caractéristiques propres : elle acquiert un statut de milieu générateur de différences qui dépasse le sujet humain. C'est sa dimension d'espace topologique et de pouvoir de genèse bergsonien. Rodrigo procède à l'inverse de Montebello : il rapproche Merleau-Ponty de Bergson et cette proximité permet de montrer que la chair est pensée comme milieu générateur. Montebello et Rodrigo se disputent l'héritage de Bergson ; dans les deux cas, la filiation avec ce dernier est la garantie d'une connexion à une réalité non anthropomorphique.

Mais ces confrontations par ricochet – d'abord entre Deleuze et Merleau-Ponty, puis entre Montebello et Rodrigo – posent en réalité la question épineuse du modèle : la chair est-elle pensée à partir du corps ? Cette réflexion se décline en deux temps. Premièrement, pour remonter le processus à l'envers, la chair du monde est-elle élaborée à partir de la chair de mon corps ? Et, deuxièmement, cette dernière découle-t-elle directement du concept de « corps propre » ? Un rapport d'homologie archétypale absolue règle-t-il les liens entre ces différents éléments, garantissant une harmonie préétablie ?¹²⁵ Il faut dire d'emblée que Merleau-Ponty refuse un rapport d'antériorité d'un terme sur l'autre. Toute sa conception a pour but de comprendre l'entrelacs, le chiasme, le pli comme premiers : « Mon corps modèle des choses et les choses modèle de mon corps »¹²⁶, impossible de dire si « c'est lui ou si c'est elles qui commandent »¹²⁷. Leur enjambement réciproque ne peut se défaire, il y a une « indivision du sentant et du senti »¹²⁸ et l'intériorité du visible qui se met à voir « ne précède pas l'arrangement matériel du corps humain, et pas davantage elle n'en résulte. »¹²⁹.

¹²³ Selon Montebello, « Deleuze a clairement joué Bergson contre Merleau-Ponty », Pierre Montebello, « Deleuze, une anti-phénoménologie », art. cit., p. 315.

¹²⁴ Cf. Merleau-Ponty, *L'Eloge de la philosophie*, op. cit., pp. 257-258.

¹²⁵ C'est le cœur de l'argumentation de Judith Michalet, cf. Michalet, art. cit. « Deleuze veut dire, selon nous, qu'il y a une coïncidence entre l'archétype de la chair du monde et l'archétype de la chair sentante, la configuration de l'une pouvant se rabattre sur la configuration de l'autre. », p. 246.

¹²⁶ VI, p. 171.

¹²⁷ VI, p. 173.

¹²⁸ OE, p. 19.

¹²⁹ OE, p. 20.

L'interdépendance des deux termes implique une impossibilité de considérer un monde visible en l'absence d'un voyant, l'empiètement empêche toute isolation du sujet ou de l'objet, mais il ne signifie pas automatiquement que c'est l'homme qui confère tous ses traits au monde. L'unité du corps n'est pas postulée comme préalable puisque les deux sont là, indémêlables. Le concept de chair permet justement de poser ce rapport comme premier. Il n'y a pas d'antériorité de ma chair sur la chair du monde. Cela veut dire aussi que la fission du voyant-visible étant toujours là, une forme de transcendance est maintenue à l'intérieur de l'endo-ontologie. Cette ouverture de l'être est la condition de sa visibilité, et ne peut être considérée comme dérivée.

Peut-on dire cependant que chair du monde et chair de mon corps se recoupent ? Qu'il n'y a qu'une chair ? Non, et ceci pour la raison suivante : le chiasme fait qu'un hiatus se maintient toujours. Il y a empiètement réciproque mais non fusion. Comme le souligne Galen Johnson, la chair merleau-pontienne, bien qu'inextricable, n'est pas un monisme. Elle a deux feuillets. A certains endroits, de plus, Merleau-Ponty marque une différence entre les deux chairs. C'est un même élément, « [m]ilieu formateur de l'objet et du sujet »¹³⁰. Mais ce milieu se décline en deux chairs qui ne sont pas tout à fait identiques. « La chair du monde n'est pas *se sentir* comme ma chair – Elle est sensible et non sentant – Je l'appelle néanmoins chair [...] pour dire qu'elle est *prégnance de possibles* »¹³¹. Cette note touche ici à l'ambiguïté majeure de la pensée merleau-pontienne. Il semble que la différence entre les deux chairs se situe dans le fait que la chair du monde n'est pas voyante, qu'elle n'est que visible, alors que la chair du corps est voyante-visible. Ce qui fait que la chair du monde s'appelle chair n'est cependant pas seulement dû au fait que le corps incorpore le monde tout en émanant de lui, le recouvre de sa chair tout en y étant enveloppé. Sa dénomination ne vient pas seulement de cette incorporation corporelle, elle dépend de propriétés intrinsèques d'ouverture. La chair du monde est un pouvoir générateur, une possibilité de visibilité. Comme le souligne Rodrigo, elle est construite à partir de la notion heideggerienne de *wesen*, qui renvoie à une valeur durative de l'essence – c'est le verbe *wesen* tiré du substantif *Wesen*. Avec la chair, l'être acquiert une dimension de déploiement temporel qui ne peut se réduire à une invariance ; il est vif et toujours à l'œuvre ; « [q]uelque chose qui ne se laisse dire qu'à condition de ne pas se figer »¹³².

Bien qu'obscur, et malgré tout pas complètement détachée d'un voyant – si la chair du monde est possibilité, elle est possibilité de visibilité, donc possibilité de s'ouvrir à qui voit, cette définition de la chair du monde l'éloigne en partie de celle du corps. La visibilité de l'Être appelle et suppose une visibilité, mais cette voyance, bien que concentrée dans l'homme, appartient à l'Être lui-même. La possibilité de visibilité est une caractéristique ontologique qui n'appartient pas seulement au corps. Ce dernier, sensible exemplaire, n'a toujours qu'un accès partiel à la profondeur du visible qui réunit en lui les vues impossibles. C'est en ce sens que Merleau-Ponty répond au reproche d'anthropomorphisme. La chair du visible n'est pas à l'image de l'homme, dit-il, le but n'étant pas de « décrire un monde recouvert de toutes nos projections »¹³³ :

« Nous voulons dire, au contraire, que l'être charnel, comme être des profondeurs, à plusieurs feuillets ou à plusieurs faces, être de latence, et présentation d'une certaine absence, est un prototype de l'Être, dont notre corps, le sentant sensible, est une variante très remarquable, mais dont le paradoxe constitutif est déjà dans tout le

¹³⁰ VI, p. 191.

¹³¹ VI, p. 298.

¹³² « Essence », in Philippe Arjakovsky, François Fédiér, Hadrien France-Lanord (dir.), *Le Dictionnaire Martin Heidegger*, Paris, Cerf, 2013, p. 424.

¹³³ VI, p. 177.

visible : déjà le cube rassemble en lui des *visibilia* impossibles [...] Ce qu'on appelle un visible, c'est, disions-nous, une qualité prégnante d'une texture, la surface d'une profondeur, une coupe sur un être massif, un grain ou corpuscule porté par une onde de l'Être. Puisque le visible total est toujours derrière, ou après, ou entre les aspects qu'on en voit, il n'y a accès vers lui que par une expérience qui, comme lui, soit toute hors d'elle-même : c'est à ce titre, et non comme porteur d'un sujet connaissant, que notre corps commande pour nous le visible, mais il ne l'explique pas, ne l'éclaire pas, il ne fait que concentrer le mystère de sa visibilité éparse ; et c'est bien d'un paradoxe de l'Être, non d'un paradoxe de l'homme, qu'il s'agit ici. »¹³⁴

La visibilité, qui caractérise la chair du monde, réunit des possibilités de visibilité impossibles, réalisées pleinement en rapport avec une voyance totale qui ne peut être le fait d'un corps humain, mais uniquement celui de l'Être lui-même. L'ouverture voyant-visible de la chair du corps s'inscrit dans un Être plus vaste. Et l'intériorité humaine n'y a plus sa place, dans la mesure où l'expérience se fait hors du sujet. C'est l'excentrement dont nous parlions, excentrement qui fait potentiellement entrer des vues qui échappent au sujet puisque le visible rassemble des impossibles auxquels ce dernier n'a jamais complètement accès. C'est la profondeur inépuisable, la doublure d'imaginaire jamais rendue à la pleine lumière. La chair, comme élément et prégnance, dépasse largement dans ces caractéristiques topologiques la notion de corps propre. Elle découle d'un élargissement, et engendre une tendance marquée à faire du corps un effet du monde, même si l'antériorité d'un terme sur l'autre et toujours refusée par Merleau-Ponty. Il n'y a pas d'antériorité, mais pas de recoupement non plus : la chair du monde n'est pas en tout point identique à la chair du corps. L'homologie n'est pas totale, de par cette différence entre les deux chairs. Le voyant apparaît sous forme de possibilité dans la chair du monde, alors qu'il est réalisé dans la chair de mon corps. Demeure le fait, indiscutable à notre avis, qu'une idée de transcendance, sous forme de possibilité, est dès lors maintenue dans la notion de chair du monde. La possibilité de visibilité de la chair du monde appelle un voyant, et même si cette voyance est celle de l'Être, elle se réalise dans les faits à travers la chair humaine. L'ambiguïté est maintenue, mais elle se pose dans une certaine différence qui ne permet pas de simplement rabattre la chair du monde sur la chair de mon corps.

Evacuer d'un revers de main le cheminement philosophique de Merleau-Ponty entre PP et VI n'est pas une solution plus subtile : il y a bien un passage progressif du corps propre à la chair de mon corps, et de la chair de mon corps à la chair du monde. La notion de chair provient, du moins en grande partie, de la chair humaine, ce qui la distingue notamment du CsO et de ses affinités animales. Le concept flirte toujours avec ses origines corporelles humaines : « le corps appartient à l'ordre des choses comme le monde est chair universelle »¹³⁵. Dire que le monde est chair revient souvent à pointer son recouvrement par la chair du corps. Donc : la chair a indiscutablement une origine humaine, mais elle acquiert des propriétés d'indépendance et de débordement par rapport à la perspective humaine. Le hiatus nécessaire à la visibilité fait aussi place à une certaine obscurité toujours présente, jamais épuisée. L'homologie entre chair de mon corps et chair du monde n'est pas totale : le possible ouvre un horizon. L'origine humaine, voire divine, de la chair n'empêche pas que le concept aménage de l'espace pour un monde et sa différence. Et surtout pour des caractéristiques qui échappent à la subjectivité humaine. Si toutes les vues des hommes se réunissaient en une seule, il y aurait encore des visibilités non réalisées. La chair du monde a certains traits anthropomorphiques, mais elle ne se laisse pas réduire à une perspective humaine. En tout cas

¹³⁴ VI, pp. 177-178.

¹³⁵ VI, p. 179.

pas sous forme de vue réalisée. Elle est une possibilité qui échappe toujours en partie. L'idée leibnizienne de réunion des vues impossibles pourrait en revanche côtoyer une conception du divin comme vision totale, mais Merleau-Ponty ne s'aventure pas dans cette direction. Retrouver des ombres divines dans les philosophies est un jeu aisé : que dire du Dehors absolu de Deleuze et de son concept de Vie ? Et par-dessus tout, dans la chair, l'absence d'antériorité d'un terme sur l'autre, sujet-objet, corps-monde, ne permet pas d'isoler un terme pour en faire découler le second. Si nous ne pouvons les démêler, c'est que Merleau-Ponty a précisément cherché à rendre impossible l'isolement des feuillets de la chair. L'Être déborde et il n'est pas davantage à l'image de l'homme que ce dernier émane du monde. Ma chair n'a pas d'antériorité sur la chair du monde. On ne peut les concevoir séparément, mais elles ne coïncident pas l'une avec l'autre.

Il est temps de renvoyer la balle à Deleuze : de quelle manière parvient-il à quitter véritablement la perspective humaine ? En quoi le mouvement du devenir trace-t-il une autre ligne que celui de la réversibilité de la chair merleau-pontienne ? En quoi l'excentrement du devenir est-il plus radical ? A ce propos, appuyant ses conclusions sur des théories mathématiques et physiques, la lecture critique de Dorothea Olkowski a le mérite de déplacer quelque peu la discussion.¹³⁶ Elle interroge la pertinence à postuler un monde sans l'homme. Amenée à poser un jugement de vérité sur les deux philosophies qu'elle lit en moderne, sous le prisme de la connaissance scientifique, elle arrive au « résultat » suivant au sujet des deux esthétiques, comprises comme théories de la sensation qui recourent les aspects esthétiques et scientifiques : l'extériorité absolue de l'ontologie deleuzienne ramènerait ce dernier à la science classique et newtonienne qui postule une réalité physique absolue, sans prendre l'observateur en compte. La perception émergerait en tant que manifestation de ce fondement ontologique présupposé. En revanche, les écrits de Merleau-Ponty seraient plus pertinents, sous-tendus par la mécanique des ondes systémiques, en tant qu'ils posent la référence au monde perçu comme essentielle pour la connaissance du monde physique, sans supprimer pour autant la référence à une réalité extérieure. Lire Deleuze de la sorte gomme certes de façon révoltante sa conception assumée de la philosophie comme création de concept, mais cette vue suscite de l'intérêt car elle renverse complètement le point de vue : le geste de Deleuze est associé à un retour en arrière, tandis que la pensée de Merleau-Ponty est abordée dans toute sa complexité. Olkowski montre avec justesse qu'il n'est nullement question chez Merleau-Ponty de situer toute l'immanence du côté du sujet. L'Être déborde et il n'est pas davantage à l'image de l'homme que ce dernier émane du monde. Même si elle jauge la pensée de Deleuze dans l'optique du fondement auquel ce dernier cherche précisément à échapper, cette lecture a également le mérite de souligner la non-évidence qu'il y a à purement affirmer le dehors, comme le fait Deleuze. A cet égard, Merleau-Ponty se prête évidemment mieux à une démarche d'articulation entre voir et dire, entre perception et connaissance. La posture d'Olkowski met en réalité en évidence le hiatus entre les deux philosophies. Sans doute la césure entre pensée moderne et postmoderne se situe-t-elle précisément dans cette différence d'attitude philosophique face à la connaissance.

Cette parenthèse épistémologique fermée, voyons donc quel rapport Deleuze entretient avec la perspective humaine. La ligne intensive du CsO n'exclut pas le corps organique, nous l'avons vu, mais lui est coextensive. Il s'agit d'un mouvement de différenciation qui va comme chez Merleau-Ponty de l'actuel au virtuel.¹³⁷ C'est le passage de la figuration à la

¹³⁶ Cf. Dorothea Olkowski, art. cit., pp. 193-216.

¹³⁷ Avec le concept de cristaux, développé au sujet des images cinématographiques, les deux termes d'actuel et de virtuel tendent à devenir indiscernables, pris dans le même processus d'individuation. Il faut alors considérer le rapport entre actuel et virtuel comme « un étroit circuit qui nous ramène constamment de l'un à l'autre. Ce n'est plus une singularisation, mais une individuation comme processus, l'actuel et son virtuel. », D, p. 184.

Figure qui importe chez Fromanger et Bacon. Dans les deux œuvres, le point de départ est la photographie : Fromanger peint sur des projections de négatifs et Bacon arrache le tableau à l'image représentative et narrative présente sur la toile, avant même le premier coup de pinceau. Ce procédé d'arrachement est l'étape qui prime pour Deleuze, et il a paradoxalement choisi Bacon pour son rapport à la figuration. Plus celle-ci est présente, plus l'intensité de la charge de devenir peut être grande. C'est une question de différence de potentiel. La charge sera d'autant plus intense et puissante que la « dé-différenciation du corps sera difficile à effectuer »¹³⁸. Plus l'organisme est abouti, plus l'intervalle produit par l'effondrement des coordonnées va dégager une force conséquente. Le mouvement se situe de l'actuel au virtuel, mais il n'exclut pas le corps organique, au contraire. Il lui est coextensif. Sa force dépend de l'organisation structurée du corps et de la subjectivité humaine. Déterritorialiser le système de l'opinion est d'autant plus formidable que celui-ci est bien assis. La sortie de la perspective humaine cohabite avec cette dernière. Elle ne l'annule pas, mais prétend nous amener ailleurs. Où fuit donc cette ligne nomade du devenir ? Dans quel nouveau territoire ?

Dans FB-LS, ce mouvement intensif porte le nom de devenir-animal. Le passage par le diagramme introduit de nouveaux rapports qui se produisent dans la rencontre. Sous l'action des forces chaotiques, le corps atteint cette zone commune entre l'homme et l'animal qu'est la viande. Ce devenir ne touche jamais un seul terme. C'est en cela qu'il sort tout à fait de la catégorie sujet-objet. Non seulement le sujet mute, mais il entre en rapport avec un Dehors qui devient lui aussi à son contact. Cette « commune déterritorialisation »¹³⁹ fait qu'« à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même »¹⁴⁰. Quelque chose se passe dans le tableau qui entraîne tous les termes ailleurs.

Le premier constat est en somme que, devant ce mouvement, nous ne sommes pas radicalement éloignés de l'excentrement qui marque la réversibilité – enchevêtrement et déhiscence – de la chair chez Merleau-Ponty où « les choses passent en nous aussi bien que nous dans les choses. »¹⁴¹. Une circulation commune, une action mutuelle du corps et du monde, s'opère dans le devenir comme dans la chair. Il y a une forme de réciprocité, comme un excentrement du corps sur le monde. La spécificité de la philosophie de Deleuze est qu'elle renonce à fonder pour affirmer une extériorité absolue. La sortie de l'anthropomorphisme est affirmée comme un credo ; elle n'est pas prouvable. Elle résulte d'une volonté d'échapper au même par l'expérimentation. Seule cette pratique qui mène la pensée au plus près de son dehors est valable, posture qui explique la difficulté à brancher cette philosophie sur celle de Merleau-Ponty, son mouvement propre étant très réfractaire à ce genre de méthode. En somme, Deleuze crie sur le pont de son embarcation : il y a un dehors, allons, composons et créons à son contact ! Venez avec moi ou partez !

Ces systèmes de circulations diffèrent cependant pour une autre raison. Le devenir deleuzien s'empare en effet de tous les termes pour les faire entrer dans de nouveaux rapports les fait muter davantage que chez Merleau-Ponty. La ligne de fuite file à une vitesse folle, « lanière du fouet d'un charretier en fureur »¹⁴², le pouvoir de la rencontre, ce ET couplage d'hétérogène – l'homme ET l'animal – ne tolère aucun retour. Le sujet mute et il ne revient pas à lui-même. Chez Merleau-Ponty, la réversibilité du voyant-visible, dans la mesure où elle est considérée comme respiration ontologique, marque au contraire davantage des allers et

¹³⁸ Judith Michalet, art. cit., p. 254. « C'est pourquoi il ne peut y avoir un rejet de l'organisme en tant que tel, de la part de Deleuze, mais seulement une critique d'une façon de vivre qui ne ferait l'expérience que d'un seul mode d'existence, celui allant uniquement dans le sens d'une évolution différenciante et structurante, et non pas également dans un sens évolutif, déstructurant et créateur. »

¹³⁹ D, p. 9.

¹⁴⁰ D, p. 8.

¹⁴¹ VI, p. 162.

¹⁴² F, p. 130.

retours. Mais il serait faux de concevoir ces mouvements comme statiques, tant il est vrai que le moyen de se rejoindre soi-même passe par le rapport avec le monde, dans une expression toujours continuée. Il y a une béance de l'ouverture au monde : l'homme comme projet de monde ne se referme jamais sur lui-même. C'est même ce renoncement partiel à la saisie d'un objet ou de soi-même qui marque toute la pensée merleau-pontienne et en constitue un moteur bienfaisant.

Le fait est que cette réversibilité est envisagée comme un lien consensuel. Malgré la hantise et le hiatus qui font planer des ombres inquiétantes, il est clair que le problème de Merleau-Ponty est de garantir un accord et une correspondance entre le corps et les choses. Le mystère et le paradoxe sont un « rapport magique, [un] pacte entre elles et moi selon lequel je leur prête mon corps pour qu'elles y inscrivent et me donnent leur ressemblance, ce pli, cette cavité centrale du visible qui est ma vision, ces deux rangées en miroir du voyant et du visible, du touchant et du touché, forment un système bien lié »¹⁴³. La réconciliation avec le monde passe par là. Loin de la violence deleuzienne « [l]a chair n'est pas contingence, chaos, mais texture qui revient en soi, et convient à soi-même »¹⁴⁴. La chair garantit une harmonie avec le monde, « une correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors »¹⁴⁵. Le fait d'être pris dans le même élément soude une « cohésion [...] [qui] l'emporte sur toute discordance momentanée »¹⁴⁶. Cette réconciliation non aveugle avec le monde, cette tentative de maintenir un lien malgré le tournant linguistique qui révolutionne la pensée philosophique et malgré l'effondrement de la foi en la raison suite à la Seconde guerre mondiale, est un leitmotiv principal de la pensée de Merleau-Ponty.¹⁴⁷ Deleuze, à sa manière, y renonce en affirmant le heurt et le choc, la mauvaise volonté de la pensée qui doit être mise en difficulté pour se mettre en mouvement, l'extériorité absolue du monde par rapport au sujet. A cet égard, nous ne pouvons que souscrire aux termes qu'il emploie pour se démarquer de la phénoménologie dans FB-LS. La sensation porte une violence, une mise à mal, que Merleau-Ponty cherche à amortir via le concept unifiant de chair. Si Deleuze diagnostique lui aussi une rupture du lien entre l'homme et le monde, qui marque la fin de l'ère de la pensée moderne, il cherche une autre voie pour provoquer une nouvelle rencontre avec la vie, par l'expérimentation et la création, face à une altérité radicale. Il pousse l'homme à habiter ce monde qui se dérobe à lui et le frappe de toutes parts en construisant – par l'art, la philosophie ou la science – un plan de consistance sous l'effet de forces parfois douloureuses. C'est cela, suivre la ligne de fuite moléculaire.

Chez Merleau-Ponty, le sujet n'est pas statique, mais il est moins mutant que dans la pensée deleuzienne du devenir qui est irréversible en lui-même ; on se retrouve en partie soi-même dans le rapport au monde. De plus, la réversibilité merleau-pontienne implique toujours le corps humain comme sujet, alors que le devenir, basé sur la théorie simondonienne de l'individuation, touche des heccités multiples, pas forcément humaines – une couleur, un paysage, un concept. Judith Michalet exprime cette différence entre harmonie et violence dans l'antagonisme entre rencontre et reconnaissance : « L'éviction de la chair dans la philosophie deleuzienne a sans doute pour cause un refus de l'empiétement de mon corps sur le monde qui fait que mon corps est toujours déjà inscrit en lui, et non dans une posture de désencrage le

¹⁴³ VI, pp. 189-190.

¹⁴⁴ VI, p. 190.

¹⁴⁵ VI, p. 177.

¹⁴⁶ VI, p. 182.

¹⁴⁷ Suite au conflit mondial, Merleau-Ponty pacifie en quelque sorte le dévoilement de l'Être qu'Heidegger conçoit comme un combat. Chez le phénoménologue allemand, l'œuvre d'art est nécessaire pour faire surgir la vérité de l'être dans l'étant. Elle est le résultat d'une haute lutte le « Monde » et la « Terre ». Deleuze, pour sa part, réintroduit cette dimension conflictuelle, mais hors de la phénoménologie.

rendant réceptif à la force du Dehors.»¹⁴⁸ Si la conception de la réversibilité comme reconnaissance ou recognition ne correspond pas à notre lecture du concept merleau-pontien, où corps et monde ne sont pas identiques, il est évident que là se situe tout de même une distinction majeure. Le sujet est moins mutant chez Merleau-Ponty. Deleuze affirme en outre un extérieur radical, alors que Merleau-Ponty tend à lier le plus possible le corps et le monde, sans que ces deux termes ne se fondent l'un de l'autre. Sous cet angle, leurs démarches philosophiques partent dans des directions opposées. Du côté de Merleau-Ponty, inextricabilité du lien corps-monde ; du côté de Deleuze, affirmation de l'extériorité radicale du monde par rapport à la pensée, puis tentative de susciter des rencontres entre eux pour engendrer des devenirs.

Jamais pourtant, il n'y a chez Merleau-Ponty de coïncidence possible avec le vécu, car le présent visible est toujours animé d'un fond invisible. La « présence à soi est absence de soi »¹⁴⁹ La subjectivité est conçue sur le mode de la fissure et de la diachronie : creux dans l'être formé par le sentant-sensible, trous formés par la réflexivité du sensible lui-même. Les différences dimensionnelles s'inscrivent dans la dimensionnalité universelle de l'Être. Comme chez Deleuze, « [n]i la forme organique, ni l'unité du sujet, ne peuvent être postulées comme préalables au procès d'individuation »¹⁵⁰. L'unité du corps n'est pas un préalable dans l'ontologie de la chair. La passivité de notre activité renvoie à une forme d'intentionnalité opérante de l'Être lui-même.¹⁵¹ Sa manifestation et concomitante de sa réserve. La subjectivité qui entre en jeu dans la chair n'est, de surcroît, pas constitutive de la temporalité.¹⁵²

Le sujet deleuzien est conçu comme un effet du monde, alors qu'aucun rapport d'antériorité ne peut être établi chez Merleau-Ponty. Ce contraste apparaît avec clarté dans l'ouvrage que Deleuze a consacré à Foucault. La subjectivité y est conçue sur le mode de la dérivation. Deleuze s'intéresse au processus de formation du sujet – la Figure du Soi – dans la pensée de Foucault.¹⁵³ De façon significative, il décrit chez Foucault comment la constitution du sujet n'apparaît que de façon dérivée, en troisième figure, après les figures du savoir et des rapports de pouvoir.¹⁵⁴ Le sujet n'est pas premier, il procède du Dehors. Le Soi est un pli du Dehors au dedans. L'intériorité surgit comme force qui s'affecte elle-même en rapport avec un dehors. Elle est un produit de la pensée qui s'affecte elle-même. Le plus lointain devient alors le plus proche. « Cette affection de soi, cette conversion du lointain et du proche, va prendre de plus en plus d'importance en constituant un espace du dedans, qui sera tout entier

¹⁴⁸ Judith Michalet, art. cit., p. 254.

¹⁴⁹ VI, p. 246.

¹⁵⁰ Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, op. cit.*, p. 86.

¹⁵¹ « La vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi : c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi. », OE, p. 81.

¹⁵² Elle l'était encore dans PP. La philosophie des *Erlebnisse* de PP conçoit la subjectivité comme temporalité. L'intentionnalité opérante apparaît alors comme un texte à traduire dans le langage philosophique, ce qui est possible en tenant compte de la dimension temporelle horizontale qui est celle du sujet et celle du langage qui jamais ne se referment sur eux-mêmes. En revanche, dans la philosophie de l'*Urstiftung* spatio-temporelle du VI, l'intentionnalité opérante se présente comme écart qui parcourt l'être sensible dont nous en sommes. L'Être se situe avant la distinction entre espace et temps, et l'impossibilité marque une simultanéité de vues possibles. Le temps est vertical. La subjectivité ne le constitue plus. Cf. Mauro Carbone, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵³ La question à laquelle Deleuze tente de répondre dans le F est non seulement celle de la formation de la figure du Soi, mais aussi celle de savoir si cette figure peut résister aux deux autres dont pourtant elle procède, si il y a donc une possibilité de subjectivation qui soit dérivée mais non soumise aux strates du savoir et aux rapports de pouvoir.

¹⁵⁴ Sur le même passage du F, cf. *supra*, pp. 88-90.

co-présent à l'espace du dehors sur la ligne du pli »¹⁵⁵. C'est l'émergence de la dernière figure, celle du Soi. Si le propos concerne l'ontologie foucaldienne, l'intérêt que Deleuze y porte est clairement motivé par cette conception de la subjectivité comme produit dérivé d'un Dehors. Chez Merleau-Ponty, la subjectivité ne provient jamais d'une extériorité absolue – le pli ne peut se déplier, ceci même s'il intervient avant la distinction entre sujet et objet. Nous pourrions dire : il n'y a pas de sujet déjà constitué, mais une forme protozoaire irrémédiablement déjà là dans la chair. En revanche, le sujet constitué est pour sa part toujours second : il est une objectivation de ces rapports en pleine chair.

Chez Deleuze, avant un quelconque pli, il y a un « Dehors, plus lointain que tout extérieur »¹⁵⁶. C'est la différence par rapport à Merleau-Ponty que nous venons de mettre en évidence. En revanche, une fois le pli du Dehors formé apparaît chez Deleuze « un *dedans qui serait plus profond que tout monde intérieur* »¹⁵⁷. Cette puissante image fait singulièrement écho à la citation de Cézanne qu'affectionne Merleau-Ponty – « La nature est à l'intérieur »¹⁵⁸. Le dedans est plus profond que toute intériorité psychique, et plus large que toute unité subjective. Cette conception d'un dedans non psychologique est incontestablement présente dans les deux pensées. Ce dedans est non seulement celui d'un individu, mais aussi celui du monde. L'idée deleuzienne de « l'embarcation comme intérieur de l'extérieur »¹⁵⁹ pour parler du Soi fonctionne également chez Merleau-Ponty pour qui la vision se fait du milieu du visible lui-même. Elle se fait à l'intérieur des choses. Alors, comme l'écrit Pierre Cassou-Noguès, « [l]'expérience de soi, se voir, se parler de soi, a lieu dans la chair et non dans l'intériorité du sujet. »¹⁶⁰

Deleuze s'intéresse avant tout, il est vrai, à la rencontre avec le Dehors. Le pli ne cesse de se faire. Et tout le mot d'ordre d'expérimentation a pour but de redonner son droit au Dehors : « Sortir de la philosophie, faire n'importe quoi, pour pouvoir la produire du dehors. »¹⁶¹ Voilà ce que la peinture offre de plus précieux. Elle répond au cri de Deleuze. Et les textes du philosophe témoignent de ce souci : la méthode empirique laisse une place à l'extérieur de la philosophie que sont les tableaux, de façon bien plus marquée que l'herméneutique merleau-pontienne. Deleuze n'a finalement pas à se soucier de l'anthropomorphisme puisqu'il soutient que la seule issue est l'affirmation d'une extériorité qui permet de créer du nouveau. C'est une sorte de nouveau pari pascalien, mais athée, qui engendre un mode d'existence. Le choc, la rencontre, le voisinage des limites, provoquent des devenir. La pensée ne peut rester que sur son propre plan – le tournant linguistique est intégré –, mais elle peut s'approcher au plus près de ses limites. L'esthétique des forces permet de garantir une action de ce dehors, mais la nécessité moderne de fonder la pensée, de garantir un lien de cette manière entre l'homme et le monde n'est plus nécessaire. Les concepts sont des créations, des heccétés qui suivent leur propre processus d'individuation. Ils sont créés sous l'effet du dehors, mais n'ont en aucun cas à se justifier d'une adéquation avec lui, même sur l'oblique et à demi-mot.

¹⁵⁵ F, p. 126.

¹⁵⁶ F, p. 117.

¹⁵⁷ F, p. 103. L'italique est dans le texte.

¹⁵⁸ OE, p. 22.

¹⁵⁹ F, p. 130.

¹⁶⁰ Pierre Cassou-Noguès, « La définition du sujet dans *Le visible et l'invisible* », in Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet (dir.), *op. cit.*, pp. 163-182.

¹⁶¹ D, p. 89.

CONCLUSION. DIVERSITE DES ŒUVRES, PUISSANCES DU CORPS ET VIE HUMAINE

L'intérêt de Merleau-Ponty et Deleuze pour la peinture procède d'un mouvement conjoint qui détrône le privilège de la littérature et du langage. Deleuze passe du sens à la sensation, Merleau-Ponty – contre Sartre – fait descendre la prose de son piédestal : le langage n'est pas transparent et la peinture sort du silence pour acquérir une voix propre. La célèbre formule de *l'ut pictura poesis* est revisitée. La peinture n'a plus à se soumettre au récit et à la narration. C'est le langage qui va au contraire s'inspirer du rapport au monde qu'elle induit. Une motivation centrale pousse sans conteste Merleau-Ponty et Deleuze vers l'art pictural : il implique le corps. L'art est avant tout une affaire de sensation, et c'est en cela qu'il permet de dégager un nouveau concept d'image, hors du système de la représentation dont la pensée souffre à son niveau. Ce lien entre esthétique et *aïsthesis* est une communauté entre les deux penseurs qui, bien que non inédite dans la philosophie moderne de l'art, les distingue de toute une tradition philosophique héritière de Kant et Hegel, ainsi que de la pensée heideggerienne. Jamais, dans les écrits qui ont servi de base à ce travail, il n'est question d'établir un jugement de goût ou de définir une catégorie esthétique comme la beauté, ou le sublime, même dans le but de lui en opposer une plus contemporaine – celle de l'abject – tel que le feront certains penseurs, et qui pourrait d'ailleurs tout à fait s'appliquer à la peinture de Francis Bacon.¹

L'esthétique de Merleau-Ponty et Deleuze situe l'art dans un rapport entre le corps et le monde. La philosophie de l'art possède dès lors des affinités plus ou moins étroites avec la médecine ou la psycho-physiologie : penser la peinture ne va pas – dans les deux philosophies – sans rendre compte d'une certaine logique de la sensation, comprise à la fois dans son déploiement esthétique et physique. Plus particulièrement encore, la dimension passive de la sensation est importante : bien que le peintre effectue un travail actif des sensations, la création picturale ouvre avant tout sur le versant « pathique » du sentir. Le peintre est mu par quelque chose qui le dépasse et qui le pousse à créer. Chez Deleuze, il est frappé par les forces du dehors, et chez Merleau-Ponty, il devient le vecteur d'une visibilité qui s'opère en lui. Corrélativement, l'œuvre qu'il élabore acquiert par conséquent le statut de révélateur d'une réalité ontologique. A la relative passivité du peintre répond la relative passivité du philosophe qui apprend, grâce à la peinture, à abandonner ses velléités d'assaut frontal et de toute-puissance.

La peinture est éminemment corporelle et conduit la pensée à une approche salutairement concrète : l'art implique des yeux, des doigts, des gestes, du mouvement, une texture, un volume, des pigments. Elle ne file pas dans l'immatérialité de la langue. Et, en retour, cette dernière pourra être pensée dans sa corporéité. La peinture offre de la sorte une échappatoire à la pensée de survol, mise à distance qui prend ses racines dans la tradition platonicienne de la *theoria* comme contemplation ou vision pure. Dans le *Philèbe*, Platon oppose en effet aux sens inférieurs associés au besoin – le toucher et le goût, – les sens nobles qui permettent une perception éloignée : l'odorat, l'ouïe et surtout la vue. Merleau-Ponty et Deleuze refusent de concert cette posture du survol en liant la vue, traditionnellement associée à la pensée, au sens concret du toucher, qui fonctionne en extrême proximité avec le monde. Ils cherchent précisément à aller là où Platon rechignait à se rendre : en plein milieu des choses.

Cette convergence autour du statut central de la sensation corporelle est tangible dans l'importance qu'ils accordent, certes de façon inégale, à Cézanne. Avant tout, la figure de Cézanne marque chez tous deux, très nettement, un refus du psychologisme et du subjectivisme en philosophie de l'art : le peintre travaille avec les sensations, dans un rapport

¹ Cf. Carole Talon-Hugon, « Du sublime à l'abject », art. cit.

au monde, qui ne l'implique pas directement en tant que sujet. Ce point de départ est important, faute de mal comprendre la démarche philosophique des deux penseurs, de Merleau-Ponty en particulier.²

La peinture replace la réalité du corps en première ligne, et elle est aussi l'occasion de redéfinir ce corps et de le réinscrire dans un processus vital – il n'est pas un objet constitué d'un ensemble de relations mécaniques et fonctionnelles. Le corps propre, la chair et le corps sans organes ont cela en commun qu'ils ne sont pas inertes et ne touchent pas à l'aspect structurel du corps : ce sont des corps dynamiques, traversés par une puissance de vie, qui – dans les deux cas – ne se réduit pas au vécu d'un sujet. Ce dernier est traversé par quelque chose de plus vaste qui lui échappe en partie. Ces corps sont au contact du monde. La différence cruciale, c'est que ce rapport se décline sur un mode harmonieux chez Merleau-Ponty, alors qu'il prend des allures de heurts et d'arythmie chez Deleuze.

Ce hiatus incontournable est porté par des concepts de corps non équivalents : le corps propre et la chair d'un côté, le corps sans organes de l'autre. Ils induisent deux conceptions différentes de la sensation. Chez Deleuze, la sensation est conçue comme une « vibration et déformation intensive du corps »³. Elle se situe dans la rencontre entre l'onde du CsO et des forces extérieures qui agissent sur lui et avec lesquelles il devient. C'est une esthétique des forces qui implique un nouveau concept de corps, en terme d'intensité, qui – comme chez Bergson – suppose la rencontre avec une altérité radicale : « c'est ce contact qui donne l'idée d'une différence et même d'une échelle d'intensité »⁴. Par conséquent, le jeu de Deleuze-Bacon est le suivant : plus l'action des forces sera brutale, plus la déstratification du corps sera qualitativement intense et engendrera des devenirs d'un nouveau type.

L'art provoque cela, il capture des forces, engendre des devenirs au niveau de la matière : il confère une solidité à ce devenir intensif – c'est le « bloc d'affects et de percepts ». Face au chaos des forces, l'artiste compose un monument qui tire sa puissance du passage entre corps organique et corps sans organes. Sa composition tient toute seule, elle donne consistance à ce chaos, et dégage une force à son tour qui déstratifie le corps du spectateur en le touchant directement. La logique de la sensation a lieu dans le tableau lui-même ET entre le tableau et le « spectateur », pris dans le même composé. Cette absence de distance face à l'œuvre fait qu'il n'est pas possible de procéder à une interprétation de sens, mais qu'il s'agit d'agir avec les forces qui nous heurtent, d'y répondre, de tenter de nous en faire des alliées. Le philosophe expérimente et crée à son tour. Sur cette base, sa réponse réside aussi en une évaluation de l'œuvre d'art, non pas en matière de goût, mais selon des critères de violence et de nouveauté. Il y a rupture entre voir et penser, hétérogénéité entre art et philosophie. Ils ont certaines caractéristiques en commun – tracer un plan sur le chaos – mais ils opèrent à des niveaux extrinsèques. Et c'est grâce à cette extériorité de l'art que la philosophie peut être produite du dehors.

Chez Merleau-Ponty, la perception du corps propre, ou la sensation comme fissure entre sentant-sensible en pleine chair, sont d'un autre ordre. Elles se font dans une interpénétration du corps et du monde qui ne permet pas de distinguer un extérieur. Non que ce dernier n'existe pas, au contraire, mais le lien entre le corps et le monde est scellé. Si le chiasme implique un écart entre chair de mon corps et chair du monde, l'isolation d'une chair par rapport à l'autre est impossible. Le dehors est toujours doublé d'un dedans et le dedans d'un dehors. Cette réversibilité assure un certain accord qui permet de lier les dimensions du

² Merleau-Ponty s'est appuyé sur Cézanne pour répondre au subjectivisme du XIX^e siècle. Cf. Forrest Williams, « Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty », in Galen A. Johnson (éd.), *op. cit.*, pp. 165-173.

³ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *op. cit.*, p. 216.

⁴ Frédéric Worms, « Bergson » in Jean-Pierre Zarader (dir.), *Le vocabulaire des philosophes. Philosophie contemporaine (XX^e siècle)*, Paris, Ellipses, 2002, p. 40.

voir et du penser. Les deux ontologies se montrent incompatibles précisément dans la mesure où le pli de la chair est toujours déjà là. Une forme de transcendance – qui n'est pas celle d'une conscience ni même d'un corps propre, mais une transcendance interne à l'Être lui-même – est comprise dans la structure endo-ontologique.

Plus prosaïquement, Merleau-Ponty comprend la peinture comme une opération expressive qui prolonge chaque geste et chaque perception du corps sur le mode de la reprise et de la création. Le corps ne perçoit pas le monde sans l'investir d'un sens global. La peinture exige d'abord une compréhension comme activité au cœur du rapport corps-monde, au moment où le peintre « transforme le monde en peinture »⁵. De façon seconde, le tableau constitue un tracé – une icône – du mystérieux processus d'échange entre le voyant et le visible. Il offre une fenêtre sur le fonctionnement de ce processus. Afin de restituer philosophiquement la signification vitale de l'opération picturale, le philosophe est amené à se situer *dans* le corps du peintre au moment où il peint. La pensée, qui parvient à conserver une certaine distance, se fait herméneutique : elle dégage le sens de la peinture comme expression corporelle.

Outre la distance inégale du penseur, la sensation deleuzienne intervient toujours sur un corps organique stratifié, alors que la sensation fait office d'en deçà et de socle chez Merleau-Ponty. C'est une *Urdoxa*, admirablement réfractée par les mots de Cézanne qui font d'ailleurs office d'exergue à OE :

« Ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines mêmes de l'être, à la source impalpable des sensations. »⁶

Que le cœur de l'Être se trouve en deçà ou strictement à côté, la peinture y conduit incontestablement dans les deux cas. C'est pourquoi elle suscite autant d'intérêt philosophique. Par le travail des sensations, l'art ouvre sur une réalité ontologique invisible. Chez Merleau-Ponty, c'est la réalité de l'Être comme voyant-visible, chez Deleuze l'action des forces chaotiques. Les registres sont différents : d'un côté, la réalité fondamentale est toute visible, ce qui explique le privilège accordé à la peinture sur les autres arts par Merleau-Ponty, non sans susciter une interrogation. En quoi le visible, par rapport à d'autres dimensions sensibles, contiendrait-il davantage de pouvoir d'englober toutes les autres ? Nous sommes ici en droit de soupçonner Merleau-Ponty d'entretenir un rapport ontologique privilégié à la vision, en raison des affinités traditionnelles entre œil et esprit, comprises dans l'étymologie de la *theoria* comme contemplation. De l'autre côté, dans une logique nietzschéenne, la réalité ontologique est constituée de forces multiples. Chaque type d'art porte à la sensibilité un certain type de forces, selon les moyens qui lui sont propres – la peinture rend visibles des forces invisibles, la musique audibles des forces inaudibles. De surcroît, chaque œuvre rendra sensible des forces bien particulières : c'est même sa capacité à révéler de nouvelles forces qui lui donne son statut d'œuvre d'art. Deleuze parvient ainsi à penser le passage à la sensibilité à la fois dans sa globalité et ses différentes modalités sans poser une préséance d'un sens sur les autres ou d'un art sur les autres.

Deleuze parvient également davantage à penser la spécificité de la création artistique, alors que la grande force de la pensée merleau-pontienne est d'inscrire celle-ci dans une extrême continuité avec d'autres types d'activités corporelles. Un procédé de composition et d'extraction spécifique est établi. C'est la distinction entre affection-perception et affect-percept qui la soutient : l'artiste construit, évide, recompose, à partir des forces qui

⁵ LI, p. 93.

⁶ J. Gasquet, *Cézanne*. Cité in OE, p. 7.

l'assaillent ; il forme un nouveau plan de consistance où les sensations sont arrachées au commerce du vécu pour retrouver une nouvelle solidité, éternelle, dans l'œuvre d'art, monument ou « bloc d'affects et de percepts ». La spécificité de l'art par rapport à d'autres gestes ou ressentis corporels est à tel point marquée que Philippe Mengue va jusqu'à diagnostiquer, chez Deleuze, une tendance à couper la sensibilité en deux en creusant un fossé entre affections/perceptions et affects/percepts.⁷

Chez Merleau-Ponty, toute perception étant comprise comme expression-crédation, reprise créatrice, l'œuvre ne possède pas des caractéristiques propres très délimitées, si ce n'est la vision exercée du peintre qui pénètre plus loin que quiconque dans la profondeur du visible. La différence se situe en somme entre la vision avisée du peintre et celle du profane. C'est un rapport de fonte dans le visible, de restitution par le geste, au travers d'un motif qui s'affirme au contact sans cesse renouvelé, l'intégration de l'art des musées dans une naissance toujours continuée où le savoir a été incorporé, assimilé, pour revenir à un rapport fondamental avec le monde, mais qui n'est pas un rapport naïf ou profane. Une vision qui a appris à prendre en compte la doublure d'imaginaire et d'invisibilité inhérente au visible. Toutefois, étant donné que l'expression picturale sert de modèle pour penser la perception dans son ensemble comme reprise et création, il devient difficile d'évaluer où se situe la frontière entre un geste de la vie quotidienne et le coup de pinceau de l'artiste. Tout est conçu sur le mode de l'expression créatrice. L'esthétique a servi de modèle et pris l'ampleur d'une théorie de la sensation dans son ensemble.

Le choix des peintres rend toutes ces différences hautement visibles. Il les concentre. Merleau-Ponty choisit Cézanne pour le numéro de funambule pratiqué par ce dernier entre les objets constitués et leur apparition : le mouvement d'actualisation des formes est saisi en deçà des distinctions. Les paysages renvoient à ce rapport fondamental – et naturel – avec le monde. Les nervures de Klee et de Matisse viennent ensuite esquisser de façon plus libre ce mouvement de genèse, le rapporter à un déploiement de l'Être lui-même plutôt qu'au geste du peintre. L'Être est ramené à la syntaxe de sa respiration entre invisible et visible : lignes, couleurs et profondeurs. Deleuze, quant à lui, choisit Fromanger et Bacon pour leur procédé figural : la figuration est un point de départ qu'il s'agit de brouiller, de mener ailleurs par l'instauration d'autres relations entre les éléments – des rapports *de fait*. Bacon l'intéresse d'autant plus que ce sont objectivement des corps qui sont assaillis et modulés. On voit de la viande et des têtes – zones communes entre l'homme et l'animal. Le CsO acquiert une matérialité. Et le cri renvoie à la violence de la sensation et non à l'horreur du représenté. Si Deleuze abandonne Cézanne au profit de Bacon, c'est précisément en raison d'un intérêt philosophique propre : la brutalité des forces qui affectent les corps l'intéresse davantage que l'harmonie et la régularité du rythme. Il préfère le monde artificiel fermé de Bacon au monde naturel ouvert de Cézanne.

Avec Cézanne, Deleuze et Merleau-Ponty se retrouvent toutefois incontestablement sur l'importance de la sensation et dans la recherche d'équilibre entre solidité et sensation. Tous deux refusent la confusion totale que le sensible pourrait susciter. Le motif cézannien offre une charpente à l'impression visuelle. Merleau-Ponty tient à unir l'objet et son apparition, alors que l'architecture du « bloc d'affects et de percepts » est indispensable chez Deleuze pour que l'œuvre tienne toute seule sans rapport à une transcendance – Dieu ou conscience humaine. Plus largement, face au rejet de la représentation, Merleau-Ponty évite l'indistinction entre chair de mon corps et chair du monde – il y a réciprocité et non coïncidence – et Deleuze cherche certes du fini qui redonne de l'infini, mais non la précipitation dans le chaos – il choisit Bacon et non Pollock. Ce mouvement parallèle les unit

⁷ Cf. Philippe Mengue, « De l'affect sans pathos à la figure sans visage. Problèmes d'esthétique deleuzienne », in Adnen Jdey (dir.), *op. cit.*, pp. 139-160.

dans un rapport étroit à la figuration qui marque une volonté d'en déjouer les coordonnées. Si toutes ces correspondances entre œuvre picturale et philosophique frappent, imaginer que Merleau-Ponty et Deleuze illustrent leur pensée à l'aide de l'œuvre de ces peintres serait prendre le problème à rebours. Cette tentation existe bien entendu, mais elle n'est de loin pas seule à régir le mouvement philosophique : le développement de la pensée n'est pas antérieur au rapport à la peinture ; il coexiste avec lui et s'élabore à son contact.

Au niveau d'une situation générale des deux pensées dans le contexte intellectuel de la seconde partie du XX^e siècle, la démarcation opérée par Frédéric Worms entre philosophies centrées sur le problème de l'existence, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, et philosophies marquées par le problème de la structure dans les années 1960, n'est pas pertinente pour comprendre le passage qui se joue entre Merleau-Ponty et Deleuze.⁸ A la rigueur, elle fonctionnerait pour retracer l'évolution de la philosophie merleau-pontienne elle-même qui passe effectivement de la question existentielle de la liberté dans le DC à une approche structuraliste du langage, sur la base de Saussure, dans le LIVS. Deleuze, lui, échappe à la pensée des structures qu'il considère comme codifiante pour faire droit à la différence et l'altérité. Un aspect existentiel n'est de surcroît pas absent de son geste philosophique, dans la mesure où l'appel à l'expérimentation a précisément pour but d'engendrer de nouvelles forces et de redonner envie de croire à ce monde-ci. Dans une conception héritière de Spinoza, il considère que la visibilité de ses affections donne les armes nécessaires au corps pour lutter contre les forces qui l'assaillent. L'art est le résultat d'une première lutte qui facilitera peut-être celle du penseur.

Au niveau du rapport à la subjectivité en revanche, quelque chose se passe entre les deux philosophies. Deleuze sort complètement de l'humain jusqu'à penser un procès d'individuation non subjective qui peut toucher tout le réel – c'est la théorie des heccétés. Même quand la subjectivité humaine est pensée, elle l'est en tant qu'effet du monde – elle se forme par plissure du Dehors. Elle est toujours seconde. Chez Merleau-Ponty, l'indistinction fondamentale entre l'objet et le sujet ne permet en revanche pas de faire dériver le premier du second. Si la conscience s'élargit au corps propre, le corps propre à la chair, que la chair n'est pas spécifiquement humaine et qu'elle permet de concevoir vision et pensée comme des vecteurs de la respiration de l'Être lui-même, le chiasme entre voyant-visible est inscrit jusqu'au cœur de l'ontologie. Une forme embryonnaire de subjectivité est dès lors maintenue dans la transcendance inhérente à l'Être chez Merleau-Ponty, alors que la subjectivation apparaît comme un processus de dérivation chez Deleuze. Leur rapport à la profondeur dans les tableaux révèle cette divergence : dans une logique immanente, Deleuze s'intéresse à sa quasi-disparition, tandis que Merleau-Ponty la considère comme inépuisable. Alors que les conceptions de la ligne et de la couleur avancent dans un sens relativement commun, celle de la profondeur véhicule ce désaccord.

Le rapport à la subjectivité a indiscutablement un rôle à jouer dans la césure entre philosophie moderne et postmoderne, mais – en ce qui concerne Merleau-Ponty et Deleuze –, la pertinence de cette lecture est à relativiser, dans la mesure où un même procédé de refus du psychologisme et un mouvement parallèle d'élargissement du sujet au corps dans l'horizon du monde s'amorcent. Une trajectoire vers le virtuel est lancée dans les deux cas. Le rapport que ces deux penseurs entretiennent à la connaissance est bien plus déterminant. Merleau-Ponty cherche à trouver un moyen d'approcher l'Être et de fonder cette approche avec toutes les contraintes que cela suppose : conscience des limites du langage, du fait qu'il ne traduit pas

⁸ Cf. Frédéric Worms, *La philosophie en France...*, op. cit., 2009 + *supra*, p. 5.

l'expérience et l'événement mais les poursuit dans une expression continuée. C'est l'équilibrisme qu'il pratique avec brio au fil de son œuvre. Même si l'adéquation n'est pas possible, il y a une certaine recherche de fondement et une tentative d'approcher au plus près des choses, pour offrir un nouveau socle vivant aux sciences. A la sortie de la Seconde Guerre mondiale, la volonté de réinscrire la pensée et la science dans un rapport global de l'homme au monde, de renouer et de retrouver une forme d'unité non naïve, s'affirme fortement. Dans le sillage phénoménologique, une démarche épistémique se maintient. La « structure phénoméno-logique d'un discours parfaitement adéquat au sensible »⁹ n'est plus en place, la langue ne se borne pas à représenter, elle poursuit le sensible, le continue – les jeux de miroirs ne sont pas parfaits – mais une possibilité de lien est maintenue ; et même minutieusement élaborée.

Deleuze dépose tout cela au bord du chemin. L'affirmation prend tous ses droits : la philosophie devient création, elle abandonne toute idée de fonder pour expérimenter. Elle avance et compose, selon une certaine méthode toutefois. Bien sûr, une conception ontologique sous-tend ce processus – il y a des forces qui nous affectent – mais il n'est pas question de le prouver. Il faut agir, retrouver une puissance perdue. Deleuze formule en réalité une éthique. Il abandonne toute velléité de preuve pour se frotter au dehors, car c'est dans ce rapport que le corps peut subir des déformations salutaires. Il faut débiter par le milieu, « sortir de la philosophie, faire n'importe quoi, pour la produire du dehors »¹⁰ et se fabriquer un CsO. Ce credo marque le réel fossé entre les deux philosophies : Merleau-Ponty construit avec la peinture un lien inextricable entre l'homme et le monde alors que Deleuze se saisit d'elle pour affirmer le dehors et capter de nouvelles forces ; Merleau-Ponty conçoit la philosophie comme expression sur le modèle de la peinture, mais il maintient et fonde un certain rapport de la première et de la seconde à la réalité, tandis que Deleuze constate la rupture entre l'homme et le monde, et propose de partir de cette hétérogénéité. La pensée devient alors elle-même création, ce qui est paradoxalement la seule possibilité de se brancher au dehors et de devenir avec le monde, de retrouver un contact avec lui. La bonne peinture permet cette rencontre.

La volonté deleuzienne de toujours commencer par le milieu et son voilier lancé sur les eaux de l'expérimentation, suffisent à eux seuls à comprendre le refus du dialogue avec Merleau-Ponty. Deleuze ne veut pas se prêter à une justification épistémologique de sa pensée : il choisit un autre chemin. Et si l'idée d'une « coïncidence idéale » entre la chair de mon corps et la chair du monde est une incision grossière dans la pensée de Merleau-Ponty, la motivation de cette affirmation réside dans la nécessité de faire place au chaos, à la violence, à des forces qui frappent et qui ne se laissent pas emprisonner dans un rapport de réversibilité entre l'homme et le monde. Donner visibilité à ces forces est un premier pas pour pouvoir composer avec. Ce geste d'absorber les résonances pour laisser résonner les dissonances est une façon de ne pas gommer la conflictualité inhérente à la réalité – c'est aussi ce rapport au pouvoir que Deleuze trouve chez Foucault. Pour Deleuze, le fait que Merleau-Ponty inscrive la pensée dans la continuité du déploiement de l'être et du corps – mouvement unique – est une manière de supposer à tort une affinité entre l'homme et le monde. Elle a également pour conséquence de considérer que le penseur possède d'emblée une bonne volonté, alors que c'est toujours malgré lui qu'il est contraint de sortir de l'opinion. Il ne le fait pas de bon gré, dit Deleuze, d'où l'ampleur universelle de la bêtise.

⁹ Claire Brunet, « Art et poésie », *ibid.*, p. 414.

¹⁰ D, p. 89.

La posture de Deleuze est puissamment parlante, mais elle frise l'insupportable et provoque un vent de révolte. De fait, Deleuze ne ment pas quand il évoque le danger inhérent à la nécessité pour la pensée de se confronter à ses propres limites – avec la folie et avec le sensible. La fabrique du CsO représente une voie dangereuse dans la désorganisation qu'elle engendre. Le risque du chaos est bien là. Outre leurs aspects constructivistes, les concepts de CsO et de devenir-animal engendrent une pression à la dissolution et à la désorganisation de soi qui requiert une constitution intérieure solidement stratifiée pour résister. Si la joie d'une augmentation du pouvoir du corps est à la clé, le risque d'effondrement existe. Deleuze ne nie certes pas ce danger, mais devant cette pression à l'éclatement, nous émettons les plus grandes réserves face aux prétentions cliniques de sa pensée. Elle ne fonctionne que dans la plus grande santé. Comme le souligne Philippe Mengue, qui pousse le même cri que nous, « [l]e devenir anonyme dans des lignes dissipatrices et imperceptibles est toujours présenté non comme une catastrophe (angoisse de la perte d'identité, angoisse radicale de se perdre) mais comme une impersonnalité heureuse. [...] Qu'on s'en rende pourtant compte : briser la sensibilité en deux, ça doit faire horriblement mal. »¹¹ Si le but de renouer avec le monde est également celui de Deleuze, la pensée de Merleau-Ponty le fait en quelque sorte bien davantage pour qui aurait perdu ce contact. Ou plutôt : il faut en un sens avoir expérimenté le rapport de confiance au monde que Merleau-Ponty instaure pour supporter le choc deleuzien. Merleau-Ponty est un bon socle pour Deleuze. Une fois la confiance installée, le heurt peut être supporté, et l'invite à l'expérimentation commence à griser.

A ce sujet, il faut souligner à quel point l'attitude de Deleuze prend le contre-pied de l'évidence qui frappe à la vue des tableaux de Bacon. Personne ne peut s'y sentir à l'aise. Prétendre qu'il s'agit d'une violence ordinaire est malgré tout un tour de force devant ces bouches ouvertes, ces demi-têtes, ces crucifixions et autres carcasses de boucherie. Comme le remarque avec justesse Philippe Mengue, le pape de *Head VI* pourrait tout à fait être en train de subir la peine capitale sur une chaise électrique.¹² Il est difficile de faire l'impasse sur cette dimension de la peinture de Bacon, d'autant plus que ces têtes demeurent malgré tout bien humaines. Dans le même ordre d'idée, l'évocation de la peinture de Fromanger comme productrice de joie interpelle. Si vie et chaleur sont réinjectées dans le tableau par les couleurs, cette circulation joyeuse demeure très relative : le tableau qui finit la série *Bleu azural de manganèse* sur lequel les mots « AMUSEMENTS » s'affichent en grosses lettres frise même le cynisme (fig. 16). Creuser d'autres approches autour de ces deux peintres, et éclairer ainsi l'apport spécifique de Deleuze, serait une manière de réagir à ce décalage qui saute aux yeux.

Le choix par Deleuze de peintres qui entretiennent un rapport étroit avec la figuration permet en réalité particulièrement bien de le situer, philosophiquement parlant. Alors qu'une grande partie de l'art contemporain des années 1980 s'affranchit de tout rapport à la figuration, le philosophe s'empare de peintres qui marquent, paradoxalement, un retour à celle-ci. Cette option permet de mieux comprendre le mouvement philosophique de Deleuze et les conditions-limites sous lesquelles sa pensée déroute pour dégager une force positive, sans sombrer dans une violence inutile. Car une partie de cette violence est nécessaire : la pensée deleuzienne cherche précisément la mise en échec provisoire de la pensée-opinion, prisonnière de ses schèmes traditionnels ; une autre part est beaucoup plus incontrôlée, d'autant plus que les schèmes qui nous emprisonnent aujourd'hui ne sont assurément plus les mêmes que ceux auxquels s'attaque Deleuze dans les années 1980. Les strates organisatrices,

¹¹ Philippe Mengue, art. cit., pp. 146-147.

¹² *Ibid.*, p. 155. Cf. fig. 21.

à une génération d'écart, ne sont pas semblables. La dissolution à l'œuvre dans le surcodage politique et le décodage individuel sont dans un rapport de vitesses et de lenteurs différents.

Deleuze se positionne en réalité contre les strates et les catégories modernes alors omniprésentes pour en dégager une nouvelle puissance. Il se situe à la frontière du modernisme, au plus près de celui-ci, pour nous emmener ailleurs. Sans doute serait-il bien étonné de se retrouver à nager en notre compagnie dans les eaux indistinctes du XXI^e siècle où les structures de pensée disparaissent et l'individualité protéiforme erre sans but. Et son point de départ – tout proche de la figuration –, évidemment historiquement déterminé par son rapport à la philosophie de la première moitié du XX^e siècle, est utile à rappeler aujourd'hui. Tout comme chaque peintre résume à sa manière l'histoire de la peinture, il est conseillé d'avoir passé par les strates constituantes modernes pour supporter l'éclatement du corps humain auquel porte Deleuze. Il représente même une voie intéressante et féconde aujourd'hui, car il invite à repérer de nouvelles strates, à identifier le système contemporain de l'opinion – tout un programme –, pour tracer des lignes de devenir à partir de lui et non au milieu de nulle part :

« Arriver à la formule magique que nous cherchons tous :
PLURALISME = MONISME, en passant par tous les dualismes
qui sont l'ennemi, mais l'ennemi tout à fait nécessaire, le
meuble que nous cessons de déplacer. »¹³

La philosophie de l'art ne procède pas de la même manière chez Merleau-Ponty et Deleuze : sémiotique et symptomatologie des forces d'un côté, ontologie indirecte de l'autre. Même si elle entretient dans les deux cas un rapport à la réalité ontologique et au corps, elle n'a pas la même portée. Il est patent que l'affirmation deleuzienne du dehors et de la différence a une influence sur sa lecture des œuvres. Son approche sémiotique, très convaincante à cet égard, permet une plus grande latitude dans l'accueil de la diversité des œuvres en recensant les éléments du tableau dans leurs modalités multiples. Restituer une logique revient à poser certaines constantes à partir de l'observation des toiles, l'hypothèse formulée étant ensuite mise à l'épreuve empirique, dans un va-et-vient entre texte et image. Le présent travail reflète, il nous semble, ce rapport foisonnant à l'œuvre de Bacon : on lit FB-LS les deux volumes en main, le regard vaquant sans cesse de l'un à l'autre. La pensée de Deleuze fait droit aux singularités des œuvres et les fait émerger. Bien qu'un processus ontologique constant soit également élaboré – logique à l'œuvre dans la sensation : rapport des forces et du corps-matériau –, les forces révolutionnaires de Fromanger ne sont pas celles de Bacon qui ne sont pas celles de Cézanne ; les percepts de Melville ne sont pas ceux de Tchekhov ou d'Artaud. Potentiellement par ailleurs, cette lecture permet aussi d'inscrire les tableaux dans un devenir social ou historique, même si le cas spécifique de la peinture de Bacon, où les forces physiques sont au centre, frappe par sa décontextualisation.

Cette puissance de l'approche deleuzienne est concrètement palpable, et elle tend à entraîner d'autres penseurs dans son sillage. C'est un effet indiscutable et hautement important qu'elle produit à cet égard : l'envie de se saisir à son tour d'œuvres artistiques pour en recenser les éléments et en dégager le fonctionnement propre. Sur le mode de l'hypothèse, il serait intéressant de tester les outils conceptuels et les méthodes de Deleuze, mis en lumière par la présente étude, face à l'œuvre d'un peintre contemporain. Ce procédé permettrait d'évaluer la portée de ces outils, de procéder par recensement et de créer si nécessaire des

¹³ MP, p. 31.

nouveaux concepts, notamment autour du corps. Une telle démarche éclairerait les changements au niveau des strates organisatrices qui nous traversent aujourd'hui et des efforts artistiques pour les mettre à mal. Ce que nous pouvons faire : garder cette ouverture et attendre qu'une œuvre picturale vienne nous heurter sur ce plan et engage une nouvelle exploration.

La pensée merleau-pontienne ne se démarque pas par sa capacité à faire place à la singularité et à la diversité des œuvres. C'est le DC qui offre la plus grande finesse de lecture : solidité de la sensation propre à Cézanne par rapport à Pissarro ; particularité de son motif et de sa palette. Merleau-Ponty a sinon davantage tendance à inscrire de manière organique le geste artistique dans la continuité des autres gestes corporels, ce qui a également pour conséquence une certaine évacuation de la possible évaluation et hiérarchisation des œuvres entre elles. Les jeux analogiques sont certes innombrables et les manifestations de l'Être inépuisables. Chaque œuvre picturale rend compte de cette respiration, à chaque fois en portant à l'expression d'autres possibilités ontologiques, dans un horizon toujours ouvert. Mais, finalement, plus la dimension ontologique est présente, plus la spécificité d'une œuvre par rapport à une autre (Klee, Giacometti, Cézanne ou même Rembrandt) se fait ténue. Toute procédure de la même respiration et c'est l'opération picturale en tant que telle qui est relevante. Le passage par la peinture est une entrée vers une nouvelle ontologie. Merleau-Ponty n'a finalement pas la prétention de tenir un discours sur les œuvres elles-mêmes. En revanche, l'idée de syntaxe picturale est intéressante, car elle suscite l'impulsion d'en étudier les modalités et l'évolution. Comment s'articule le rapport à la ligne, à la couleur, à la profondeur dans les œuvres contemporaines ? Le vocabulaire pictural s'est-il enrichi ou modifié ?

C'est une autre puissance, et pas des moindres, qui se dégage de la philosophie de Merleau-Ponty. La grande force de cette pensée réside dans sa dimension existentielle : l'expression montre que c'est en entrant en rapport avec le monde qu'on établit un rapport à soi. Cette pensée porte à l'acceptation de la réflexivité dans un déplacement permanent qui ne peut se figer et se fermer sur soi. Nous sommes horizon de monde et nous rejoignons nous-mêmes dans le contact avec lui. Assumer cette ouverture, où une certaine confiance a été établie, représente la pleine santé. Cette portée constituante est de taille. Les métamorphoses énigmatiques et transmutations qu'opère le peintre deviennent l'emblème d'un rapport toujours continué avec la réalité, d'une acceptation de la non-clôture qui tranquillise et libère la pensée philosophique, sans l'asseoir sur des lauriers. A partir de cette méditation sur la peinture, le langage gagne en expressivité et en souffle. Il ne renonce pas à tracer et à connaître, mais ne cherche plus à enfermer. A l'inverse, la déterritorialisation complète de l'intériorité chez Deleuze – cette pensée qui se branche par le cerveau dans une extériorité totale avec ce qu'elle pense est difficile à appréhender et à conceptualiser. Elle pourrait même parfois, paradoxalement, friser la mécanique. On ne peut que se laisser faire : devenir avec, certes, suivre le mouvement, mais cette induction même est parfois révoltante.

L'individu postmoderne, appelons-le ainsi, règne peut-être en roi, mais il flotte sans structures définies à la fois éberlué devant une infinie d'identités et de valeurs possibles et coincé dans une toile informatique qui fait office de nouveau prolongement du dedans au dehors – nouvel organe. Cette situation réclame sans doute la renaissance originale d'une pensée structurale, ainsi qu'une délimitation de soi par un autre type de construction que celle proposée par Deleuze. Tout en suivant un chemin inédit, quelque chose serait à puiser chez les modernes, en deçà de Merleau-Ponty peut-être : face à l'exposition de la vie privée au dehors et la communication de la pensée avant même toute élaboration, la nécessité d'une nouvelle frontière de l'intimité se dessine, en tant que forme de l'intériorité véritable. Il s'agirait de

trouver des moyens de créer une nouvelle « chambre à soi » où un rapport entre soi et soi-même puisse exister réellement ; un espace où la pensée puisse d'abord s'élaborer et mûrir, avant d'être partagée. Nous avons besoin de digérer et ne pouvons régurgiter sans cesse. Cet enjeu est central, et un certain art peut y aider en tant qu'il porte en lui un rapport au monde comme rapport à soi.

Parallèlement, alors que la technologie et la pensée qui y est attachée tendent fortement à chosifier l'être humain, exerçant une pression considérable, la critique merleau-pontienne des sciences prend une actualité certaine. Elle affirme quelque chose d'irréductible à la dimension humaine. Son hurlement à la non-objectivation du corps semble plus que jamais générateur de pensée. Au-delà même, l'affirmation d'un rapport au monde profondément humain, avec ce qu'il comprend de valeurs, d'émotions, de pulsions, de rapports de pouvoir, de nécessité existentielle de la création, de logiques sociales et politiques, est nécessaire. Sans s'y risquer complètement par crainte d'enfermement dans le sujet, la phénoménologie de Merleau-Ponty est une voie d'affirmation de cette spécificité, tout comme les versants évaluatifs et créatifs de Deleuze. Ici se situe sans doute le fameux ET connecteur d'hétérogènes. L'art offre une possibilité au philosophe de penser, car il ouvre le corps à un circuit vital. Intense expérience et expérimentation, il recèle une certaine élaboration du rapport au monde. C'est une matière hautement travaillée, sur un mode sensitif qui lui est propre. Par ce lien étroit et spécifique avec le corps, la peinture peut aider à inscrire la pensée dans un geste de vie, foncièrement humain – n'en déplaise à Deleuze –, producteur de nouveauté et de puissance d'agir, aux facettes réfractaires à toute objectivation.

Fig. 1. Paul Cézanne, *L'enlèvement*, 1867, huile sur toile, 89.5 x 115.5 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



Prometheus : Source : EasyDB, Universität Bern,
Institut für Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Bern

Fig. 2. Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire, vue de Bibémus*, 1898-1900, huile sur toile, 65 x 81 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore.

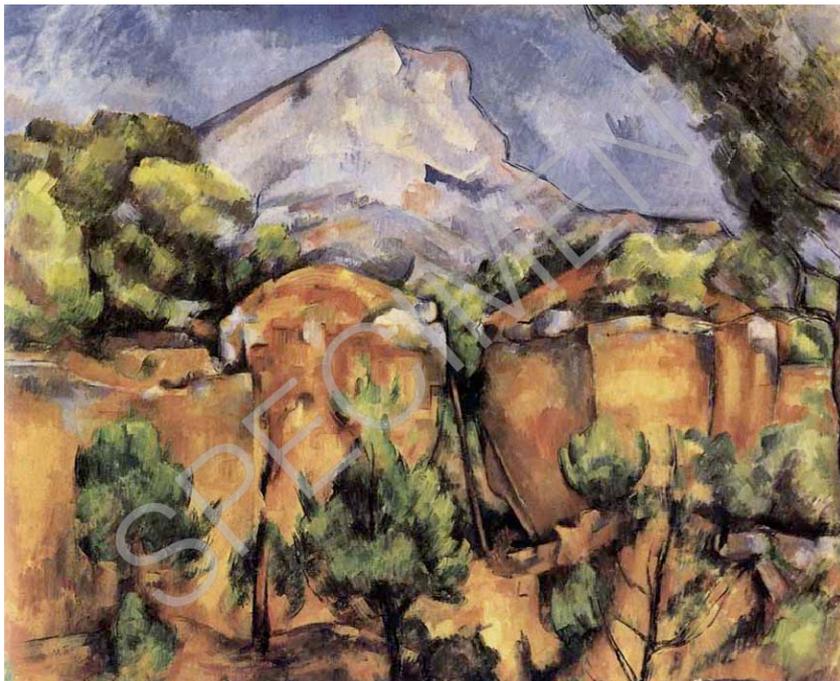


Fig. 3. Cézanne, *Le jardinier Vallier*, 1905-1906, huile sur toile, 65.5 x 55 cm, Tate Gallery, London.



Prometheus : Source : EasyDB, Universität Bern,
Institut für Kunstgeschichte, Universitätsbibliothek Bern

Fig. 4. Camille Pissarro, *L'île Lacroix à Rouen, effet de brouillard*, 1888, huile sur toile, 46 x 56 cm, Museum of Art, Philadelphia.



Fig. 5. Tintoret, *Crucifixion*, 1565, huile sur toile, 536 x 1224 cm, Scuola Grande di San Rocco, Venice.



Fig. 6. Auguste Renoir, *Lavandières à Cagnes*, 1912, huile sur toile, 36 x 28.5 cm, collection privée.



Fig. 7. Abraham Bosse, *Les graveurs en taille-douce*, 1643, eau-forte avec quelques rehauts de burin, 260 x 327 cm au coup de planche, BNF.



BnF

Fig. 8. Alberto Giacometti, *Portrait d'Aimé Maeght*, 1960, stylo-bille sur papier, 50 x 32.5 cm, Centre Pompidou, Paris.



OE, fig. 1.

Fig. 9. Nicolas de Staël, *Atelier vert (Coin d'atelier)*, 1954, huile sur toile, 145 x 97 cm, collection privée.



OE, fig. 3.

Fig. 10. Henri Matisse, *Baigneuse aux cheveux longs*, 1942, dessin, collection privée.



OE, fig. 4.

Fig. 11. Paul Klee, *Park bei Lu*, 1938, peinture sur bois, 100 x 70 cm, Paul-Klee-Stiftung, Bern.



OE, fig. 5.

Fig. 12. Germaine Richier, *La Sauterelle (Moyenne)*, 1945, patiné foncé, 54 x 44 x 65 cm, collection Colette Creuzevault, Paris.



OE, fig. 6.

Fig. 13. Auguste Rodin, *Femme accroupie*, 1882, bronze, 31.7 cm (h), Musée Rodin, Paris.



OE, fig. 7

Fig. 14. Gérard Fromanger, *Vert Véronèse*, 1972, huile sur toile, 200 x 150 cm.



FRO, p. 5

Fig. 15. Gérard Fromanger, *Violet de Bayeux*, 1972, huile sur toile, 200 x 150 cm.



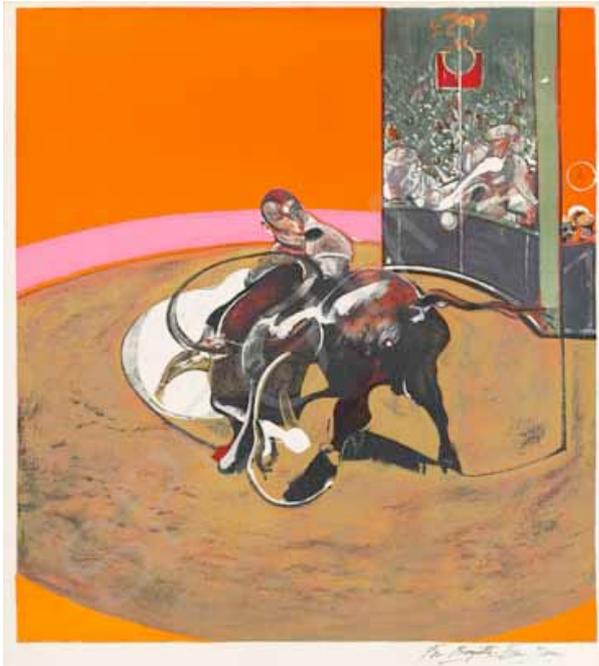
FRO, p. 7

Fig. 16. Gérard Fromanger, *Bleu azural de Manganèse*, 1972, huile sur toile, 200 x 150 cm.



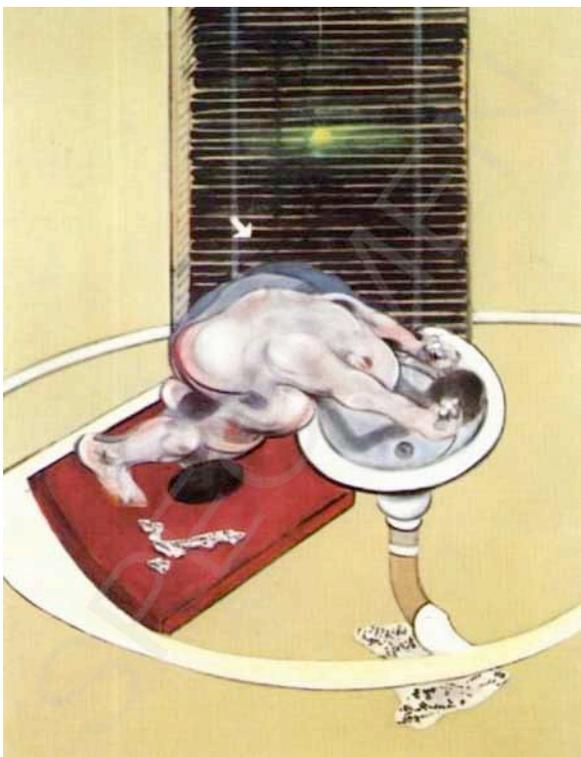
FRO, p. 19

Fig. 17. Francis Bacon, *Study for bullfight N° 1*, 1969, huile sur toile, 198 x 147.5 cm, Royal College of Art Collection, London.



FB-LS, vol. 2, ill. 10

Fig. 18. Francis Bacon, *Figure standing at a washbasin*, 1976, huile sur toile, 198 x 147.5 cm, Museo de Arte Contemporaneo, Caracas.



FB-LS, vol. 2, ill. 26

Fig. 19. Francis Bacon, *Two studies of George Dyer with a dog*, 1968, huile sur toile, 198 x 147.5 cm, Marlborough Gallery, New York.



FB-LS, vol. 2, ill. 36

Fig. 20. Francis Bacon, *Painting*, 1946, huile sur toile, 198 x 132 cm, The Museum of Modern Art, New York.



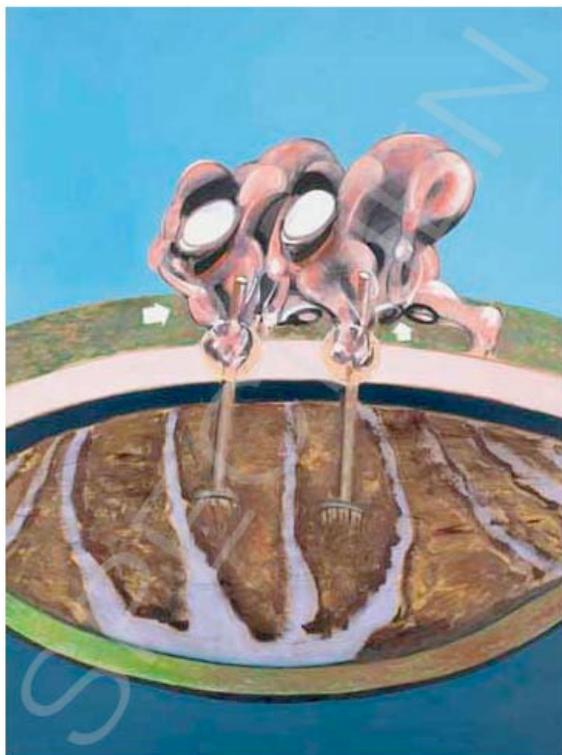
FB-LS, vol. 2, ill. 30

Fig. 21. Francis Bacon, *Head VI*, 1949, huile sur toile, 93 x 77 cm, The Arts Council of Great Britain, London.



FB-LS, vol. 2, ill. 6

Fig. 22. Francis Bacon, *Two men working in a field*, 1971.



FB-LS, vol. 2, ill. 5

Fig. 23. Francis Bacon, *Figure study 1*, 1945-1946, huile sur toile, 108.3 x 125.7 cm, National Gallery of Scotland, Edimburgh.



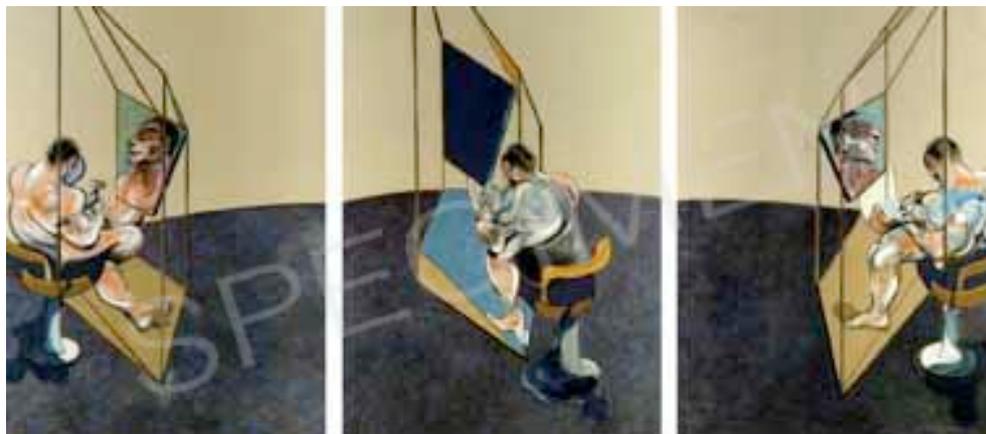
FB-LS, vol. 2, ill. 8

Fig. 24. Francis Bacon, *Three studies for a crucifixion*, 1962, tryptique, huile sur toile, 199 x 45 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



FB-LS, vol. 2, ill. 56

Fig. 25. Francis Bacon, *Three studies of the male back*, 1970, tryptique, huile sur toile, 198 x 147.5 cm, Kunsthhaus, Zürich.



FB-LS, vol. 2, ill. 47

Fig. 26. Francis Bacon, *Three studies of the human body*, 1970, tryptique, huile sur toile, 198 x 147.5 cm, collection privée.



FB-LS, vol. 2, ill. 17

Fig. 27. Francis Bacon, *Triptych*, août 1972, huile sur toile, 198 x 147.5 cm, Tate Britain, London.



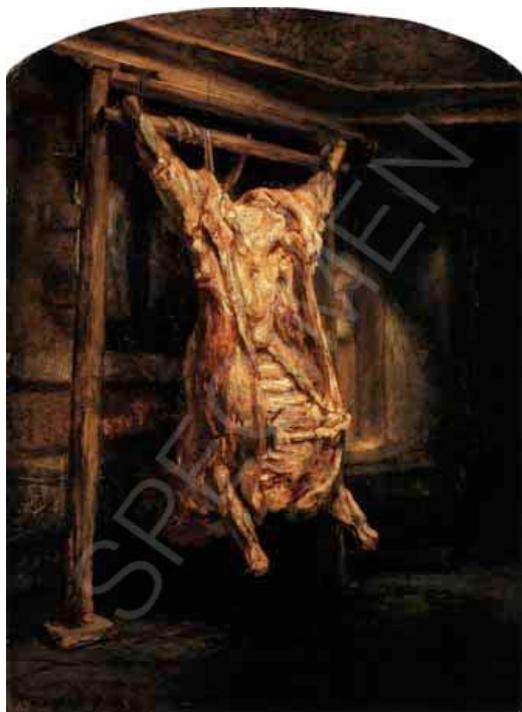
FB-LS, vol. 2, ill. 70

Fig. 28. Rembrandt, *La Ronde de Nuit*, 1642, huile sur toile, 379.5 x 453.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



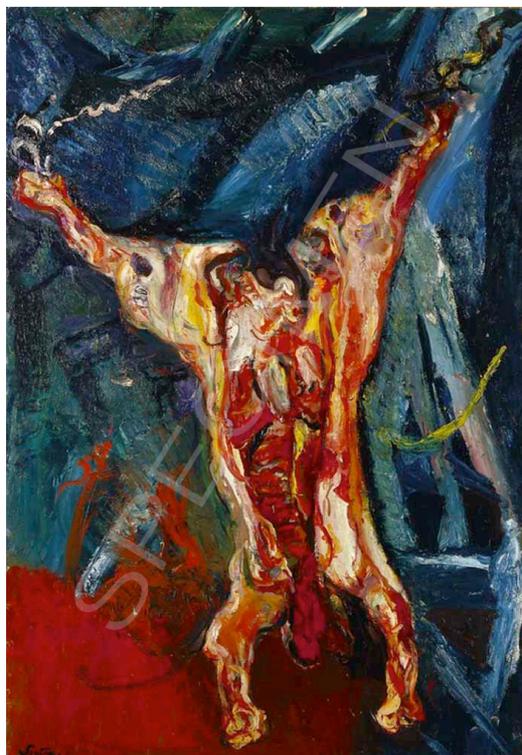
DigiDiathek, Justus-Liebig-Universität Gießen, Institut für Kunstgeschichte, Justus-Liebig-Universität Gießen

Fig. 29. Rembrandt, *Le Bœuf écorché*, huile sur panneau, vers 1655, 94 x 69 cm, Musée du Louvre, Paris.



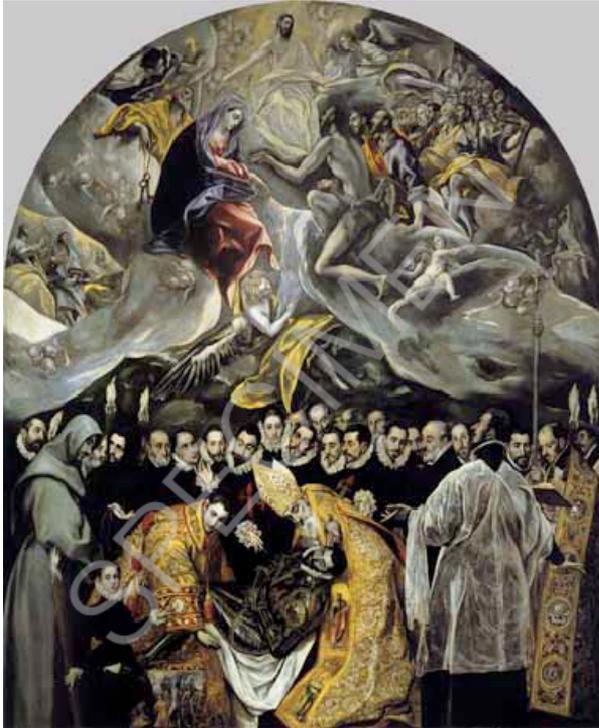
Source : Iconothèque, Université de Genève

Fig. 30. Chaïm Soutine, *Bœuf écorché*, 1926, huile sur toile, 114.3 x 78.7 cm, The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.



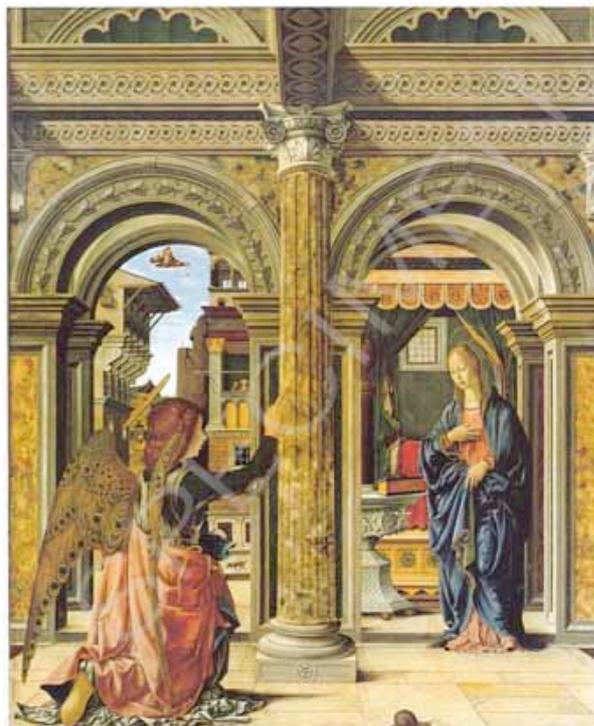
ARTstor Slide Gallery, Source : The Minneapolis Institute of Arts Collection

Fig. 31. Le Greco, *L'Enterrement du compte d'Orgaz*, 1586-1588, huile sur toile, 480 x 360 cm, Santo Tomé, Toledo.



Source : Iconothèque, Université de Genève

Fig. 32. Francesco della Cossa, *Annonciation*, 1470, peinture sur panneau, 26.5 x 114.5 cm, Dresde, Gemäldegalerie.



Web Gallery of Art – www.wga.hu

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Gilles Deleuze, « Le froid et le chaud », in Gilles Deleuze et Gérard Fromanger, *Fromanger, le peintre et le modèle*, Paris, Baudard Alvarez, 1973.

Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, vol. 1 et 2, Paris, La Différence, 1981.

Gilles Deleuze, « Francis Bacon », in Adnen Jdey (dir.), *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique et clinique*, Saint-Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2013, pp. 21-35.

Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, pp. 101-130 (« Le plissement, ou le dedans de la pensée (subjectivation) »).

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

Maurice Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966 (1945), pp. 13-33.

Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect et les voix du silence », in *Signes*, Paris, Gallimard, 1960 (1952), pp. 49-104.

Maurice Merleau-Ponty, « Le langage indirect », in *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 66-160.

Maurice Merleau-Ponty, « L'expression et le dessin enfantin », *ibid.*, pp. 204-211.

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

Corpus secondaire

Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 (1977).

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Michel Foucault, « La peinture photogénique », plaquette pour l'exposition de Gérard Fromanger, *Le désir est partout* (1975). L'édition suivante reproduit cette plaquette en fac-similé avec une iconographie additionnelle et une postface d'Eric de Chassey : Paris, Le Point du Jour, 2014.

Jean-François Lyotard, « Le parti pris du figural », in *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 9-23.

Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes (1967) », *Regard Parole Espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1994, pp. 147-172.

Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

Littérature

Généralités

Jocelyn Benoist, « Subjectivité », in Denis Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, II, Paris, Gallimard, 1995, pp. 501-561.

Jean-Michel Besnier, *Histoire de la philosophie moderne et contemporaine. Figures et œuvres*, Paris, Grasset, 1993.

Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophes. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004.

Collectif, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques*, Bruxelles, De Boeck, 2002.

Philippe Dagen et Françoise Hamon, *Epoque contemporaine. XIX^e – XXI^e siècles*, Paris, Flammarion, 2011 (1995).

Angelina Di Luciano (coord.), *Encyclopédie de la philosophie*, Paris, LGF, 2002.

Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, 3^e édition, Bruxelles, De Boeck, 2002.

E.H. Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001 (1950).

Frédéric Worms, *La philosophie en France au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2009.

Art et esthétique

Emmanuel Alloa, « Tactiques de l'optique », postface, in Aloïs Riegl, *L'industrie d'art romaine tardive*, Paris, Macula, 2014, pp. 402-427

Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2002.

Michel Blay, « Genèse de la théorie newtonienne des phénomènes de la couleur », in Michel Blay (et al.), *La couleur*, Bruxelles, Ousia, 1993, pp. 253-273.

Claire Brunet, « Art et poésie », in Denis Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, III, Paris, Gallimard, 1995, pp. 369-443.

Manilo Brusatin, *Histoire des couleurs*, préface de Louis Marin, traduit de l'italien par Claude Lauriol, Paris, Flammarion, 1986.

John Cage, *Couleur & culture. Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, traduit de l'anglais par Anne Bécharde-Léauté et Sophie Schvalberg, Paris, Thames & Hudson, 2008.

Jean-Luc Chalumeau, *La lecture de l'art*, Paris, Klincksieck, 2008.

Collectif, *Cézanne*, catalogue d'expositions Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 25 septembre 1995-7 janvier 1996, Tate Gallery, Londres, 8 février- 28 avril 1996, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie, 26 mai-18 août 1996, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1995.

P.M. Doran (éd.), *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.

Maurice Elie, « Lumière et couleurs de Goethe à la *Naturphilosophie* du XIX^e siècle », in Michel Blay (et al.), *op. cit.*, pp. 253-273.

Eliane Escoubas, *L'esthétique*, Paris, Ellipses, 2004.

Fabrice Hergott (dir.), *Francis Bacon*, catalogue d'expositions, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, 27 juin-14 octobre 1996, Munich, Haus der Kunst, 4 novembre-31 janvier 1997, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Joachim Gasquet, *Cézanne*, La Versanne, Encre marine, 2002.

Alain Jaubert, « Francis Bacon : les figures de l'excès », *Les inédits*, DVD, [Issy-les-Moulineaux]/[Paris], Arte France développement/Ed. Montparnasse, 2007.

Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.

Jean-François Lyotard, « Représentation, présentation, imprésentable », *L'Inhumain*, Paris, Editions Galilée, 1988, pp. 131-140.

Jean-Yves Tadié, « Introduction », in André Malraux, *Ecrits sur l'art I, Œuvres complètes IV*, La Pléiade, Paris, Gallimard, pp. IX-LXXII.

Carole Talon-Hugon, « Du sublime à l'abject », in *Esthétiques de la nature*, D. Château, H. Parret, P. Salabert (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne, 2007, pp. 243-252.

Bernard Teyssèdre, « Présentation », in Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, traduction de Guy Ballangé, Brionne, Gérard Monfort, 1988, pp. 7-21.

Jean-Pierre Zarader, « André Malraux : la *présence* ou le temps de l'art », in Roland Quillot (éd.), *Philosophie de l'art*, Paris, Ellipses, 1998, pp. 125-137.

Deleuze

Eric Alliez, « Sur le bergsonisme de Deleuze », in Eric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze, une vie philosophique*, Rencontres internationales Rio de Janeiro – Sao Polo 10-14 juin 1996, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, pp. 243-264.

Eric Alliez, « Deleuze-Artaud : ou la condition CsO », in Adnen Jdey (dir.), *Gilles Deleuze, la logique du sensible. Esthétique et clinique*, Saint-Vincent de Mercuze, De l'incidence, 2013, pp. 423-436.

Véronique Bergen « La perception chez Sartre et Deleuze », in Eric Alliez (dir.), *op. cit.*, pp. 277-303.

Véronique Bergen, « La création chez Deleuze : du sensible à l'empirisme transcendantal », in Adnen Jdey (dir.), *op. cit.*, pp. 77-93.

Jean-Claude Dumoncel, « L'art comme chiasme de l'affect et du percept », *ibid.*, pp. 261-277.

Frédéric Fruteau de Laclos, « Ce que Deleuze doit à l'art (et à Guattari) », *Revue d'esthétique*, « Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze », n° 45, 2004, pp. 67-78.

Claude Imbert, « L'empirisme hors de ses gonds. De *Logique du sens* à *Logique de la sensation* », in Adnen Jdey (dir.), *op. cit.*, pp. 59-76.

Adnen Jdey, « La logique de l'art. Deleuze et l'individuation esthétique », *ibid.*, pp. 239-259.

Olivier Long, « Immanence et hystérie. Une "théorie" du signe », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, pp. 33-42.

Philippe Mengue, « De l'affect sans pathos à la figure sans visage. Problèmes d'esthétique deleuzienne », in Adnen Jdey (dir.), *op. cit.*, pp. 139-160.

Pierre Montebello, « Figure et Image dans l'esthétique de Deleuze », in Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo (dir.), *Puissances de l'image*, Dijon, Editions Universitaire de Dijon, 2007, pp. 69-79.

Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », in François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues et Paola Marrati, *La philosophie de Deleuze*, Paris, PUF, 2004, pp. 125-220.

Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.

Anne Sauvagnargues, « De la capture de forces à l'image », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, pp. 51-66.

Anne Sauvagnargues, « Image, visage. Deleuze et l'éthologie des affects », in Adnen Jdey (dir.), *op. cit.*, pp. 161-178.

François Zourabichvili, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, Puf, 1994.

François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

Merleau-Ponty

Renaud Barbaras, « L'ambiguïté de la chair. Merleau-Ponty entre philosophie transcendantale et ontologie de la vie », in Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet (dir.), *Merleau-Ponty aux frontières de l'invisible*, Milano, Mimesis, 2003, pp. 183-190.

Mauro Carbone, *La visibilité de l'invisible : Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust*, Hildesheim/Zürich [etc.], G. Olms, 2001.

Pierre Cassou-Noguès, « La définition du sujet dans *Le visible et l'invisible* », in Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet (dir.), *op. cit.*, pp. 163-182.

Denis Courville, « La naissance de l'espace moderne : Merleau-Ponty et Panofsky sur la perspective linéaire », *Ithaque, Revue de philosophie de l'Université de Montréal*, n° 7, automne 2010, pp. 21-46.

Annabelle Dufourcq, *Merleau-Ponty : une ontologie de l'imaginaire*, *Phaenomenologica* 204, Dordrecht, Heidelberg, London, New York, Springer, 2012.

Mikel Dufrenne, « Eye and Mind », in Galen A. Johnson (éd.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, pp. 256-261.

Pascal Dupond, *Dictionnaire Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 2008.

Galen A. Johnson, « Phenomenology and Painting : "Cézanne's Doubt" », *ibid.*, pp. 3-13.

Galen A. Johnson, « Structures and Painting : "Indirect Language and the Voices of Silence" », *ibid.*, pp. 14-34.

Galen A. Johnson, « Ontology and Painting : "Eye and Mind" », *ibid.*, pp. 35-55.

Patrick Leconte, « La perception. Cézanne chez Merleau-Ponty », *Philopsis*, CRDP Midi-Pyrénées, Ellipses, 2000, pp. 1-21.

Olivier Mongin, « Since Lascaux », in Galen A. Johnson (éd.), *op. cit.*, pp. 245-255.

Linda Singer, « Merleau-Ponty on the concept of style », *ibid.*, pp. 233-244.

Jenny Slatman, *L'expression au-delà de la représentation : Sur l'"aisthesis" et l'esthétique chez Merleau-Ponty*, Leuven/Paris/Dudley, Peeters/Vrin, 2003.

Michael B. Smith, « Merleau-Ponty's Aesthetics », in Galen A. Johnson (éd.), *op. cit.*, pp. 192-211.

Jacques Taminiaux, « The Thinker and the Painter », *ibid.*, pp. 278-292.

Alphonse de Waelhens, « Merleau-Ponty : Philosopher of Painting », in Galen A. Johnson (éd.), *op. cit.*, pp. 174-191.

Forrest Williams, « Cézanne, Phenomenology, and Merleau-Ponty », *ibid.*, pp. 165-173.

Jean-Jacques Wunenburger, « La “chair” des couleurs : perception et imaginal », in Marie Cariou, Renaud Barbaras et Etienne Bimbenet (dir.), *op. cit.*, pp. 43-50.

Deleuze et Merleau-Ponty

Paolo Godani, « Variazioni sul sorvolo. Ruyer, Merleau-Ponty, Deleuze e lo statuo della forma », *Chiasmi international*, Paris, Vrin, n° 13, 2011, pp. 349-359.

Judith Michalet, « La chair comme « plissement du dehors ». Lecture deleuzienne du dernier Merleau-Ponty », *ibid.*, pp. 241-258.

Pierre Montebello, « Deleuze, une anti-phénoménologie », *ibid.*, pp. 315-325.

Marta Nijhuis, « Specchio, specchio delle mie brame. Sulla soglia della reversibilità, l'ardore libidico delle immagini », *ibid.*, pp. 285-314.

Dorothea Olkowski, « Philosophy of structure, philosophy of event. Deleuze's Critique of Phenomenology », *ibid.*, pp. 193-216.

Pierre Rodrigo, « “Chair” et “Figure” chez Merleau-Ponty et Deleuze », *ibid.*, pp. 179-191.

Claudio Rozzoni, « Lo spazio estetico. Il “rovesciamento del cartesianismo” in Deleuze et Merleau-Ponty », *ibid.*, pp. 217-239.

Judith Wambacq, « Depth and Time in Merleau-Ponty and Deleuze », *ibid.*, pp. 327-348.

REMERCIEMENTS

Au moment de terminer ce mémoire, j'adresse tous mes sincères remerciements à celles et ceux qui – d'une manière ou d'une autre – m'ont accompagnée dans son élaboration, et particulièrement à Valérie Loewensberg pour ses stimulants conseils et à Christophe Farquet pour l'intelligence de son regard.