

Hystérie de la présence Deleuze et l'esthétique de la vitalité en peinture

ADNEN JDEY

Abstract: *The author discusses the concept of «hysteria of the presence» in painting, hysteria-driven sight being synonymous to the revelation of sensitive truth. The getting together of philosophy and literature and painting brings about the trespassing of limits set by figural presence and outlines a démarche typical of the aesthetics of vitality.*

Mots-clés: *hystérie, Gilles Deleuze, Francis Bacon, esthétique de la vitalité, présence figurale, représentation*

Introduction

Peindre la présence, faire l'épreuve sensible d'une hystérie de la présence: serait-ce bien là déplier l'exercice ou l'assomption d'un affect qui se lève dans la pure visibilité? La question de la peinture elle-même, en ce qu'elle a de problématique et affin à l'inquiétude du visible, saurait-elle néanmoins prendre le pli virtuel d'une esthétique de la présence? D'une présence en peinture et par la peinture donc, dont l'hystérie s'offrira comme l'invagination toujours prise dans l'entêtement d'un regard ou sous le frémissement d'un toucher?

Le multiple de ce questionnement est lui-même loin cependant d'être hystérique. Il n'entend seulement qu'assumer et pratiquer ici le geste auquel nous invite l'esthétique picturale de Deleuze, définie à partir de sa lecture de Francis Bacon: celui de dégager le propre de la peinture, toute peinture véritable, en l'espèce d'une hystérie de la présence.

Autrement dit, ce qui fait de la peinture la sensation intense de la présence à l'état pur, ce qui la suture irréductiblement à l'affect de l'*il y a* et à l'événement de la présence comme à son effet propre de vitalité, sera l'hystérisation d'un regard saisi à même la vérité du sensible.

C'est à faire surgir l'affect de cette présence proprement esthétique que se voue, en tant que procédé pictural, l'hystérie de la peinture¹. Mais doublement, et au risque du paradoxe, en un même sens: une hystérie, dont s'affirme la présence, qui dira aussi bien l'écart à l'effet d'Image comme représentation, que l'investigation purement vitale de la sensation; mais aussi une hystérisation, prise dans la diffraction du procédé comme processus, qui n'en tracera pas moins l'infléchissement du regard vers sa fonction haptique, dans un effort de rendre le fini à l'infini, et de retrouver au sein du visible hystérisé l'énergétique secrète d'une présence sensible. Autrement dit, «ouvrir ou fendre, égaler l'infini. Peut-être est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini»².

Sans redoubler ici littéralement le dire deleuzien, notre interrogation se donne pour intention de scruter l'articulation qu'amorce la peinture entre présence et hystérie, en examinant les

moments constitutifs de la problématisation esthétique du pictural qu'une telle articulation permettra et imposera. Il faudra donc nous hisser à un double niveau de la question, jusqu'auquel nous achemine Deleuze, et ce pour pouvoir discerner la teneur vitale et esthétique de cette corrélation intensive de la figure de l'hystérie à l'idée présence, telles qu'elles travaillent l'affect pictural. Double niveau que dictent deux principes, noués entre eux, mais formulés séparément chez Deleuze, de l'idée de présence. Le premier principe discerne l'exposition, c'est-à-dire le mode de visibilité propre à la présence chez Bacon, selon un double mouvement de picturalité qui échappe au risque de la représentation. Là où le second principe dégage, dans ses trois temps essentiels, le mode d'hystérisation picturale de la présence en ce qu'elle témoigne d'une vitalité proprement esthétique.

1.1. Présence «Figurale» versus représentation. Ou: L'il y a, le fait et l'événement de peinture

Mais qu'est-ce, en effet, qu'une présence qui ne définit sa force et son exercice de visibilité qu'à s'interdire la «solution de facilité»³ dont se laisse doter, en régime pictural, la figuration? Qu'est-ce que cette présence qui n'expose que le fait propre de *l'il y a*: de la couleur comme force, mais aussi de la sensation qui donne lieu à la coloration en tant qu'événement propre au «fait pictural»⁴? Une présence qui, donc, élucide et rend impossible le recours à la représentation en ce qu'elle ne donne à voir que son propre excès sur toute forme? C'est l'objet de la peinture qui peint la sensation, les seuils de la sensation. C'est, autrement dit, l'objet de la peinture qui se reconnaît comme hystérisation de l'œuvre en dehors de la représentation. Là est, à notre sens, *le premier principe* d'une hystérie de la présence, tel que le formule Deleuze: «La peinture se propose directement de dégager les présences sous la représentation, par-delà de la représentation»⁵. Mais peindre la présence, la sensation, ne revient pas à en représenter l'effet et l'inscrire dans une trame du tableau. C'est rendre visible l'affect invisible d'une sensation qui passe et d'une présence qui insiste. «Peindre le cri plutôt que l'horreur», dit Francis Bacon. Mieux encore: peindre le pur être de sensation, qui se tient en soi, peindre la sensation d'une présence intensive, plutôt que de ramener l'affect à l'illustration d'une histoire, parce qu'une telle «histoire qui se raconte d'une figure à une autre annule dès l'abord les possibilités qu'à la peinture d'agir par elle-même»⁶. *Agir par elle-même*: rien d'autre ne semble mieux définir, plus concrètement, c'est-à-dire plus fidèlement à l'essence du peindre, l'effort intime de la peinture pour saisir l'étoffe de la présence. Cet agir, qui se verra déployé en violence de la sensation, définit l'autonomie du peindre, d'une part, ainsi que l'en-soi de la création de la présence, selon Deleuze, d'autre part. Agir, c'es donc aussi faire voir, faire consister dans la visibilité une «hystérie de peindre»⁷. En un sens, la question de créer et de donner à voir la présence, dans son hystérie autant que dans sa nudité, relève foncièrement d'une exigence indiscernable de l'œuvre elle-même. Exigence stricte de consistance, ou mieux, d'immanence. Peut-être faudrait-il dire, du moins, que c'est «un problème de consistance ou de consolidation: comment consolider le matériau, le rendre consistant, pour qu'il puisse capter ces forces non sonores, non visibles, non pensables?»⁸, précisent Deleuze et Guattari. Peindre une présence, dans toute la vitalité dont elle doit se supporter et témoigner, n'aura pour loi

alors que de dresser une présence qui se tient toute seule, en soi: sans se référer à aucune extériorité du motif, ni se supposer relative ou subordonné à un point d'appui ou de perspective sur lequel elle s'ordonne. «L'artiste crée des blocs de percepts et d'affects, mais la seule loi de la création, relèvent Deleuze et Guattari, c'est que le composé doit tenir tout seul». «C'est seulement l'acte par lequel le composé de sensations créé se conserve en lui-même»⁹. La loi esthétique de la présence pourrait ainsi s'éclairer. La présence, sise dans la picturalité même du visible, se fait présence non de quelque chose, mais pur affect et percept de *l'il y a*, fait nu d'une ligne, d'une couleur, une présence brute et pure donc, incessamment suspendue à l'immanence du matériau dont elle se tisse. Elle est «un bloc de sensation, un pur être de sensation»¹⁰. Elle est affect ou percept, parce qu'elle se conserve en elle-même.

Revenons alors à la peinture de Bacon. La présence à laquelle donne lieu cette peinture est une présence qui se dresse contre la figuration de ce qui est donné. «Figurale», et non figurative, elle se peint d'elle-même, surgit à même la toile sans pour autant creuser la moindre distance qui permet la narration d'une scène ou l'illustration d'un thème. Il s'agit d'une peinture qui œuvre à matérialiser une présence capable de conjurer «le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter»¹¹. Sans se laisser assimiler à un travail sensationnel, cette peinture, par la violence qui hante la chair et où s'exacerbe l'affect, s'élève à la sensation au seuil de laquelle se creuse la présence. C'est dire que «la sensation» picturale n'est autre que «le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du sensationnel, du spontané»¹².

La peinture de Bacon peint la sensation, c'est-à-dire l'événement de la présence, son rythme *in actu* et son passage qui transit: «la sensation, c'est ce qui est peint»¹³. Vitaliste, cette peinture se tourne plutôt vers l'indécidabilité qui défait, à la fois, la réalisation des formes et l'organicité de l'œuvre, pour créer un lieu d'immanence et de forces qu'il s'agit de capturer et rendre visible. Ce lieu, cet espace de vitalité, dont l'immanence s'offre en l'espèce d'une énergétique de la force invisible, c'est celui où se déploie plastiquement la sensation de la présence. Une présence qui n'est donc pas donnée, mais toujours à l'œuvre comme hystérie, comme pur fait invisible qui traverse et habite les forces peuplant la toile sans pour autant cesser d'y être sensible. «Telle est la présence. L'événement sensible»¹⁴.

Pour Deleuze, l'exemplarité de la peinture de Bacon fait lever au sein de la visibilité l'affect d'une présence, irréductible cependant à l'abstraction. Il s'agit moins dès lors d'une présence abstraite, déduite au moyen d'une épuration formelle, que d'un fait pictural affin à la présence et pris dans l'isolation figurale. Telle est la voie de la Figure, par laquelle advient la présence, au détriment de celle de la figuration qui exclut l'événement de *l'il y a* en peinture. «La peinture, écrit Deleuze, n'a ni modèle à représenter ni histoire à raconter. Dès lors, elle a comme deux voies possibles pour échapper au figuratif: vers la forme pure, par abstraction; ou bien vers le pur figural, par extraction ou isolation»¹⁵. Ce procédé qui consiste à isoler la figure, toujours irréductible en principe à la figuration représentative, dans un espace clos, la peinture de Bacon en rend compte sans détours. C'est d'exhiber «le figural» de la présence, d'en recueillir le tracé non relevé et pourtant insistant à même «la Figure», ainsi que d'en retrouver le fait et l'événementialité, que répond l'effort de Bacon par cette voie. Mais qu'est-ce qu'il faut entendre d'abord par «Figure» et «figural»? Et quelle teneur esthétique et vitale faut-il octroyer, avec Deleuze, à un tel procédé d'isolation figurale? Peindre la présence sans recours à l'effet-image,

ne serait-il pas conduire l'affect à sa nudité de l'événement, sans narrer cependant ce qui se passe ni lui substituer simplement «une présence évacuée»¹⁶?

Soyons précis. Parce que l'art de Bacon s'attèle à peindre la sensation, à offrir la peinture elle-même et l'exposer, en tant que sensation pure, à ce qui l'excède dans ce qu'elle retire de l'invisible et rend par là même visible, autrement dit parce que cet art soulève l'événement de la présence, *l'il y a* du peindre, au cœur même du lieu vital de la présence, il appartiendra à la «Figure» de dénouer le lien à la représentation pour ouvrir la présence à ce qu'elle est: sensation, affect ou fait. «Faire qu'une présence confondante se manifeste dans toute sa brutalité de fait»¹⁷: c'est l'hystérie larvaire du fait pictural. Il s'agit, dans l'exercice pictural de Bacon, de «rendre sensible une sorte de cheminement, d'exploration de la Figure dans le lieu ou sur elle-même. C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu définit un fait: le fait est ce qui a lieu»¹⁸.

La «Figure» s'avance dès lors comme fonction qui donne lieu à l'événement de la présence: à ce qui a lieu, à ce qu'il y a. C'est l'abrupte irruption de ce qu'il y a, figuralement. La «Figure», en peinture, est en ce sens événement de présence, et ne se prête pas à une séquence de représentation. Elle est événement figural, là où le figural est le mode d'exposition, de présentation de la présence elle-même. La fonction de la «Figure» se délivre désormais de la possibilité de toute narration, en ce qu'elle se hausse inévitablement à un jeu de forces invisibles, poussées et pulsions, mais retenues et attentes du corps vitalement inorganique et déformé que peint Bacon. La «Figure» baconienne ne saurait donc être un personnage susceptible d'être figuré parce que, circonvenue par un contour dans un site valant pour «champ opératoire» de l'isolation, elle agit directement comme «pur fait», force invisible ou sensation. «Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure: s'en tenir au fait»¹⁹. C'est ainsi que la «Figure» se détache de toute référence à la figuration anecdotique; car «la forme rapportée à la sensation», ce que Deleuze entend justement par «Figure», «c'est le contraire de la forme rapportée à l'objet qu'elle est censée représenter»²⁰. La «Figure» de Bacon, isolée par le contour, opère donc sur elle-même, dans son lieu propre. Comme l'épure ou la flamme d'une présence.

Cependant, l'isolation figurale, mise en œuvre par le contour, n'ampute pas la «Figure» de son dehors ou de l'aplat qui l'entoure, elle ne l'y astreint pas non plus. Aplat et contour ont ici un sens et un statut particulièrement précis: formant ensemble, avec la «Figure», les trois éléments qui dégagent la structure de la peinture baconienne, ils agencent également la connexion nécessaire et la continuité latente du double mouvement dont relève, d'abord, l'articulation du procédé de l'isolation et détachement figural, et auquel il appartiendra, ensuite, de rendre hystériquement visible la présence sensible en peinture.

Mais précisons davantage. Si la «Figure» se donne dans un espace «opératoire» situé et isolé par le contour, c'est pour pouvoir se tenir «seule», en elle-même. Consistante, immanente à elle-même, solitaire ou multiple, la «Figure» n'en reste pas moins en relation avec le contour et l'aplat, même si elle s'en détache relativement en ce qu'elle s'impose par le contraste qu'elle véhicule par rapport à ces deux éléments. Il faut donc distinguer et définir le statut propre

conféré autant à l'aplat qu'au contour, ainsi que le double mouvement que viendra tisser le *nexus* ou le jeu des trois éléments structuraux à l'œuvre dans les tableaux de Bacon.

D'une part, l'aplat. Il s'agit du lieu spatialisant où se situe et se meut la «Figure»: c'est une surface qui ne la sous-tend pas, mais qui s'étend à côté ou autour d'elle, comme une étendue de couleur vive dans une proximité immédiate et plane excluant la distance ou la profondeur par laquelle s'articule le rapport fond-forme, et annulant par avance l'écart susceptible de s'introduire entre les éléments. L'aplat définit, spatialise et structure alors une proximité absolue, «l'extrême proximité de la Figure»²¹ qui donnera lieu, dans la planéité du tableau non striée et dénuée de relief, à la présence. Proximité et présence, où surgit aussi la vision proche qui aura à saisir les éléments du tableau dans une univocité irrécusable. «Si les aplats fonctionnent comme fond, c'est donc en vertu de leur stricte corrélation avec les Figures, c'est la corrélation de deux secteurs sur un même plan également proche». «Ce qui compte actuellement, c'est cette proximité absolue, cette coprésence, de l'aplat qui fonctionne comme fond, et de la Figure qui fonctionne comme forme, sur le même plan de vision proche»²².

D'autre part, le contour. Piste ou rond, le contour revêt la dimension d'un connecteur, qui ne cerne pas plus la «Figure» qu'il ne l'ouvre à l'aplat. Il opère de la même manière qu'une «zone d'indiscernabilité»²³, toujours sur le même plan proche; sans séparer l'un de l'autre, il joint, met en jeu et en relation, en les articulant l'une à l'autre, la «Figure» et l'aplat. Proche en cela d'une épure de «la synthèse disjonctive»²⁴, selon Deleuze, le contour médiatise ces deux éléments, ou assure leur connexion et le passage d'une «Figure» à une autre, selon la variation chromatique interne de chacune d'elles. «Cette corrélation, cette connexion, est elle-même donnée par le lieu, par la piste ou le rond, qui est la limite commune des deux, leur contour»²⁵. C'est un tel entrelacs, une telle connexion par le contour qui travaille et esquisse, en filigrane, le point d'articulation ou cette «conjugaison paradoxale de ces deux voies» pour «accentuer la sensation de présence»²⁶ chez Bacon.

1.2. Le double mouvement de la présence: Vibration et rythme

Venons-en alors à ce mouvement, double dans le jeu qu'il met en œuvre, mais rythmique de par l'effet qu'il crée, et aussi intensif via la montée en puissance de la déformation dont il s'accompagne. Mouvement à la fois centripète et centrifuge, qui fera devenir la peinture en elle-même hystérie élémentaire de la présence et vertige de *l'il y a*.

Centripète, «le mouvement va plutôt de la structure matérielle, de l'aplat, à la Figure»²⁷. Ce mouvement virtuel qui traverse, dans un premier temps, les tableaux baconiens actualise en effet l'enroulement de l'aplat autour du contour, qui le resserre et l'enveloppe, ou mieux isole la «Figure» en son lieu et la détache aussi bien de tout rapport intrinsèque aux autres éléments structuraux que de tout lien extrinsèquement éventuel au spectateur. Par l'effet d'isolation de ce mouvement, il n'est plus possible à la «Figure» que de se déformer.

«L'aplat est précisément pris dans un mouvement par lequel il forme un cylindre: il s'enroule autour du contour, du lieu; et il enveloppe, il emprisonne la Figure. La structure matérielle s'enroule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ses forces. Extrême solitude des Figures, extrême enfermement des corps

excluant tout spectateur: la Figure ne devient telle que par ce mouvement où elle s'enferme et qui l'enferme»²⁸.

Déformation, repliement, contorsion, contraction, torsion: ce sont justement les états ou les seuils de la mise en tension intensive qui s'opère dans le tableau baconien, par l'exercice invisible des forces insensibles qui happent la «Figure», en la contraignant à se lover sur elle-même. Exercice invisible, parce que les forces qui en émanent sont le travail statique, souterrain et immanent d'une présence latente. Dans un tel mouvement centripète, nous pourrons reconnaître le moment hystérique d'*une crispation de la présence*, en soi, comme sensation retenue de forces. Crispation qui résume ainsi sans le résorber, ce qui, de la présence, offre à la «Figure» son «extrême solitude» hystérique.

Mais ce ne sera pas sans dire ce qui implique, en revanche, la coexistence d'un second mouvement, dans un deuxième temps, avec le mouvement centripète. Disons du moins que, *centrifuge*, «l'autre mouvement, qui coexiste évidemment avec le premier, c'est au contraire celui de la Figure vers la structure matérielle, vers l'aplat»²⁹. Il s'agit, en d'autres termes, d'un mouvement qui tend vers la dilatation au lieu de la contraction, qui dissipe au lieu d'isoler. C'est dans ce mouvement inverse, mais en même temps solidaire avec l'autre mouvement centripète, que la «Figure» se déverse au dehors d'elle-même, devient distendue et rejoint l'aplat coloré. Ici, la «Figure» semble se fondre ou «se dissiper dans la structure matérielle» faite aplat. Elle passe intensément dans le contour sans y résider, et se déploie en son lieu sous l'effet de sa propre déformation, mais *jusque-là statique*. Le mouvement centrifuge crée par là une vibration où la «Figure» ressurgira en tant qu'événement. «C'est sur place que la déformation se fait. De même que l'effort du corps est sur lui-même, la déformation est statique. Tout le corps est parcouru par un mouvement intense. Mouvement différablement difforme, qui reporte à chaque instant l'image réelle sur le corps pour constituer la Figure»³⁰. Il faudra donc y reconnaître un autre moment hystérique, celui d'*un infléchissement de la présence*. «Bref un spasme: le corps comme plexus, et son effort ou son attente d'un spasme»³¹. C'est la présence faite spasme du corps. Ou affect qui vibre inorganiquement. La peinture de Bacon est un corps de sensation.

N'y a-t-il donc pas là un double jeu de la présence, un double mouvement qui tiendra lieu d'amorce d'une véritable hystérisation de la peinture dans la vitalité d'une présence irréductible? Crispation et infléchissement de la présence, mais également plissement et repliement, contraction et relâchement de la «Figure»: n'est-ce pas ce dont il s'agit de déceler visiblement l'énergie et la force, et d'en faire consister justement la sensation? Cette sensation même qui, en même temps qu'elle cerne l'espèce larvée d'une hystérie de la présence, n'en livre pas moins «le mouvement vital» aussi bien que «le fait, le lieu, l'événement»³²? Ce qui est propre à faire consister la présence, rapportée en tant que sensation à l'*hystérisis*, n'est rien d'autre alors que ce qui crée le bloc de cette sensation, l'être du sensible pictural dans sa pure matérialité.

Il faut cependant souligner que le surgissement de la «Figure» comme présence, comme «fait pur» de la peinture devenue absolument présence vibrante et hystérique, ne cesse de faire coexister les deux mouvements entrelacés de la sensation. Encore plus: chez Bacon, cette tension perpétuelle qui soulève la présence sous le frémissement et la violence de la sensation,

dont l'essentiel s'ancre dans le «fait pur», c'est-à-dire dans la déformation comme rapport de forces à même la visibilité, déformation s'égalant dès lors au «fait intensif du corps»³³ que secrète l'inorganicité inscrite au sein de la matière picturale – cette tension requiert donc, à partir du chiasme du double mouvement centripète et centrifuge, d'hystériser la présence.

Or, que faut-il entendre par cet effort d'hystérisation élémentaire de l'œuvre? Ceci, à tout le moins: rendre sensible et visible une force qui ne l'est pas, par une déformation énergétique de la «Figure». Autrement dit, il s'agira de déployer un rythme, de rythmer, dans la vitalité qui est la sienne, la présence, le fait de *l'il y a*. C'est en ce sens que crispation et infléchissement, comme moments virtuels d'un côté, et contraction et relâchement en tant que traits actuels de la présence, de l'autre côté, font toucher ensemble la présence immédiatement dans son hystérie. Une hystérie propre à la présence, en ce sens qu'elle vaut pour «une méthode d'Affect, intensive, une intensité cumulative, qui marque uniquement le seuil d'une sensation»³⁴. Mais une hystérie entendue tout d'abord comme une puissance vitale, ou une vitalité en puissance. C'est ce qui définit, par la déformation intensive, métamorphique du corps inorganique, le rythme selon Deleuze, immanent qu'il est à la peinture baconienne: «un rythme vital dans la sensation visuelle»³⁵. Toute présence est dès lors hystérie, pouvons-nous dire, puisqu'elle se fait tout entière rythmique selon le double mouvement prolongé dans le tableau en «systole» et «diastole». Hystérie de la présence, forces flottantes de *l'il y a* intensif, sensation rythmique par définition: ainsi la présence en peinture devient-elle Événement univoque du rythme: une «scène hystérique», ou une «station hystérique»³⁶, pour le dire autrement avec Deleuze. *Pulsus* immanent et forcé, le rythme de la présence hystérisé la sensation suivant ses niveaux et au plus près de ses seuils. C'est une énergie de la peinture, voire une énergétique picturale à laquelle se trouve tendue la présence ainsi que sa sensation. Dans cette présence, «tout se répartit en diastole et systole répercutées à chaque niveau. La systole, qui serre le corps, et va de la structure à la Figure; la diastole qui l'étend et le dissipe, de la Figure à la structure. Mais déjà il y a une diastole dans le premier mouvement, quand le corps s'allonge pour mieux s'enfermer; et il y a une systole dans le second mouvement, quand le corps se contracte pour s'échapper; et même quand le corps se dissipe, il reste encore contracté par les forces qui le happent pour le rendre à l'entour. La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme»³⁷.

2.1. Hystérie et vitalité du visible. Excès, force et affect de présence

Appréhender donc la présence par son rythme, se laisser toucher par elle dans l'immédiateté de l'affect. Bref, devenir autre, en elle: une hystérie. De cela nous ne saurons dégager l'assise que par l'explicitation du second principe qui agence la saisie de l'hystérie picturale de la présence chez Bacon vu par Deleuze: «La peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement»³⁸. Trois moments semblent donner clairement consistance à ce second principe, non moins solidaire du premier, pour rendre visible et hystérique la présence.

D'abord, *premier moment*: «la peinture est hystérie». La peinture s'identifie essentiellement à l'hystérie en ce qu'elle est peinture *de* la sensation. Mais il ne faut pas se méprendre sur

l'essence de l'hystérie: en peinture, elle est travail de la sensation et conjugaison des forces de la visibilité. Disons qu'en cela «la force est en rapport étroit avec la sensation: il faut qu'une force s'exerce sur un corps, c'est-à-dire sur un endroit de l'onde, pour qu'il y ait sensation. Mais si la force est la condition de la sensation, ce n'est pourtant pas elle qui est sentie, puisque la sensation „donne“ tout autre chose à partir des forces qui la conditionnent»³⁹. Sensation et hystérie partagent donc ici une même portée énergétique; c'est le statut *vital* du rythme, de la déformation qui s'y décline en tant que puissance d'affect. S'affranchir de la représentation devient pour la peinture une question ultime de présence, dès lors que la sensation s'élève à une violence – non pas celle de la figuration et spectaculaire, mais strictement la violence du *fait*: de l'événement comme choc. «La violence de la sensation. Celle-ci ne fait qu'un avec son action directe sur le système nerveux, les niveaux par lesquels elle passe, les domaines qu'elle traverse: Figure elle-même, elle ne doit rien à la nature d'un objet figuré»⁴⁰. Irruption d'affect et de percept en bloc, ou choc, c'est-à-dire seuil, vibration, irréversibilité du rythme. C'est là encore, faut-il le dire, que la sensation propre de la peinture vitale de Bacon est rythme d'hétérogènes; elle s'apparente à une «unité sentante et sentie» dont elle accueille «le caractère irréductiblement synthétique»⁴¹. «La sensation est vibration»⁴². Elle est hystérie du sensible, *hystérisis* de la vitalité, parce que toujours inhérente à une violence, elle est rythme et force. Parce que «ce n'est pas une hystérie du peintre», mais «c'est une hystérie de la peinture. Avec la peinture, l'hystérie de vient art; ou plutôt avec le peintre, l'hystérie devient peinture»⁴³.

Ensuite, *second moment*: «la peinture convertit l'hystérie». Si la peinture, art de la présence, épouse en ce sens la consistance vertigineuse du sensible, c'est qu'il lui revient de convertir l'hystérie, de *la modular autrement sans la figurer*, ce qui signifie donc pour Deleuze, consentir à être sobrement en présence, abruptement coagulé à une insupportable présence, dans la brutalité extrême d'une présence au risque de ne plus être ce que l'on est. «Les affects sont des devenirs»⁴⁴, précisent Deleuze et Guattari.

L'hystérisation est par là un devenir de forces: s'y laisse déjà sentir la fluidité foncière de la présence, et par conséquent la plasticité de l'affect. Encore plus profondément, l'hystérie de la présence vaut essentiellement pour un devenir sensible: «le devenir sensible est l'acte par lequel quelque chose ou quelqu'un ne cesse de devenir-autre, en continuant d'être ce qu'il est»⁴⁵. Cette conversion appartient en propre à la puissance de déformation qui s'opère sur le corps peint. La conversion de l'hystérie exige de conjurer tout espace de réflexivité ou de rabattement, qu'il soit mur ou miroir chez Bacon, et qui ne fait que transformer ce dont il s'agit de déformer. L'assomption de l'hystérie de la «Figure» s'affirme, du coup, dans l'effet métamorphique, aformel et non figuratif du corps sans organes. «Bref, le corps sans organes ne se définit pas par l'absence d'organes, il ne se définit pas seulement par l'existence d'un organe indéterminé, il se définit enfin par la *présence temporaire et provisoire* des organes déterminés»⁴⁶. C'est «le fait intensif du corps», corollaire du «fait pictural» dans sa nudité, qui agit en hystérie, comme hystérisation, comme affect de présence provisoire. L'hystérie de la présence, prise de cette manière dans un devenir-autre, s'infléchit inévitablement vers un devenir-animal, une chair pitoyable et écorchée, qui l'excède dans l'imperceptible, au cœur de *la présence qui est là*. Davantage: «la tête-viande, c'est un devenir-animal de l'homme.

Et dans ce devenir, tout le corps tend à s'échapper, et la Figure tend à rejoindre la structure matérielle. On le voit déjà dans l'effort qu'elle se fait sur elle-même pour passer par la pointe ou par le trou; mieux encore à l'état qu'elle prend quand elle est passée dans le miroir, sur le mur». «C'est dire que, quelque soit son importance, le devenir-animal n'est qu'une étape vers un devenir imperceptible plus profond où la Figure disparaît»⁴⁷.

Enfin, et pour le formuler plus rigoureusement, *troisième moment*: «la peinture, hystérique, donne à voir la présence, directement». L'art de Bacon, selon Deleuze, s'avance comme travail d'une sensation dans l'immédiateté de l'affect qu'elle produit. Le «fait pictural», l'événement de la présence y sont des forces d'actions tapies dans l'invisibilité du visible. Peindre, c'est agir. Mais un tel agir ne se confond nullement avec la représentation d'une action ou d'une passion. Peindre donne à voir la présence dans l'instant même du fait, dans l'immédiateté aigue d'une agir soustrait au voir. Peindre est plutôt un agir énergétique qu'une vision ou une perception. La peinture est ainsi une question d'immanence, c'est-à-dire inscription vitale d'effet, création esthétique d'effet.

Car «partout une présence agit directement sur le système nerveux, et rend impossible la mise en place ou à distance d'une représentation»⁴⁸. De ce que cet agir pictural soit purement vital, «sensation colorante» et non pas colorée, découle une prégnance de l'affect. L'effet intimement pictural, l'affect ou le percept, ce n'est rien moins que cette sensation colorante, ce devenir de la couleur ou colorisme saisi dans la matérialité de la Vie. Mieux encore, le colorisme, «le système des couleurs lui-même est un système d'action directe sur le système nerveux»⁴⁹. Mais qu'est-ce que cette prégnance sinon un «excès de présence» qui définit encore l'hystérie de la peinture? «Présence, présence, c'est le premier mot qui vient devant un tableau de Bacon. Se peut-il que cette présence soit hystérique? se demande Deleuze. L'hystérique, c'est à la fois celui qui impose sa présence, mais aussi celui pour qui les choses et les êtres sont présents, trop présents, et qui donne à toute chose et communique à tout être cet excès de présence»⁵⁰. L'excès, ici, est clairement synonyme de vitalité. C'est la Vie, ses flux qui passent entièrement dans l'affect ou le percept. C'est la Vie qui déborde et empiète ou imprègne les choses, qui insiste et subsiste comme percept ou affect dans la sensation. Peut-être même une vitalité esthétique, toujours à l'œuvre chez Bacon, tend-elle selon Deleuze à «inventer une cérébralité proprement picturale»⁵¹, cérébralité qui s'affirme, elle aussi, dans l'excès de présence. Excès, vitalité et encore hystérie: la présence ne cesse d'en être le bloc de sensation. La présence est sensation colorante, infiniment en excès sur elle-même.

Non pas «la présence du témoin, qui sent, qui voit et qui parle encore», mais «la présence ou l'insistance. Présence interminable. Insistance du sourire au-delà du visage et sous le visage. Insistance d'un cri qui subsiste à la bouche, insistance d'un corps qui subsiste à l'organisme, insistance des organes transitoires qui subsistent aux organes qualifiés. Et l'identité d'un déjà-là et d'un toujours en retard, dans la présence excessive»⁵². Tout est là: ces trois moments, indiscernable l'un de l'autre, tissent leur commune épaisseur du lien vital, expressif, qu'entretient la présence hystérique avec la couleur. Sans doute faut-il revenir ici, brièvement, sur la manière dont la couleur est mise en jeu par les trois éléments qui structurent la peinture baconienne. Parce que c'est d'un tel statut conféré précisément à la puissance de la couleur, entendue comme «force vitale»⁵³, que nous pouvons tirer la matière même, hystérisée, de la

présence en peinture. Il convient donc de souligner avec Deleuze que «Figure», aplat et contour «convergent vers la couleur, dans la couleur. Et c'est la modulation, c'est-à-dire les rapports de la couleur, qui expliquent à la fois l'unité de l'ensemble, la répartition de chaque élément et la manière dont chacun agit dans les autres»⁵⁴.

Précisons encore, d'une part, que la «Figure» se donne chez Bacon dans un traitement chromatique qui lui est propre: indissociablement matérielle, charnelle et affine à l'empâtement, elle se travaille à l'encontre du monochromatisme de l'aplat aussi bien que de ses étendues entièrement colorées, puisqu'elle se présente *polychrome*, d'où la puissance colorante de sa présence, mais aussi s'avance en coulées de tons rompus, c'est-à-dire un flux de couleurs hystérisées dans leur hétérogénéité minimale. Plus même: «chaque ton rompu indique l'exercice immédiat d'une force sur la zone correspondante ou de la tête, il rend immédiatement visible une force»⁵⁵. Immédiatement donc, la couleur agit, incarne une force sans la représenter, et la révèle sous une présence toujours sensible dans l'œuvre de Bacon. Cette présence captée et retenue par la couleur comme force invisible, mais également affirmée ensuite et déployée dans la coloration comme force devenue visible, autrement dit hystérique, n'est rien de moins dès lors que l'affect d'être «confronté à *la présence intense* de Figures, parfois solitaires, parfois à plusieurs corps, suspendues à un à-plat, dans *une éternité de couleurs*»⁵⁶. En revanche, l'aplat se laisse saisir, d'un autre côté, dans les plages de couleur vive qui le caractérisent. Monochromatique, il n'en reste pas moins sous-tendu par des variations internes d'intensité ou de saturation qui le travaillent. C'est à cette variation immanente, hétérogenèse de la couleur par excellence, qu'il revient de lever l'opposition fond-forme dont relève la représentation. La couleur dans sa vivacité, sa différence interne qui nous en offre effectivement la vitalité, est pure immédiateté. Et «ce qui est nié par cette dynamisation chromatique de l'aplat n'est autre que le rapport de la forme et du fond». «Ainsi retrouvons-nous à l'œuvre le souci fondamental de la présence: la couleur ne détermine aucune profondeur par le jeu du clair-obscur, mais manifeste seulement les flux et les intensités qui traversent des éléments structuraux concentriquement juxtaposés»⁵⁷.

2.2. *L'hystérisation de la présence: De la puissance colorante à l'énergétique du peindre*

Reprendons alors. Rendre à la présence la couleur de son hystérie, c'est en un sens desserrer, libérer et laisser flotter les forces qui tapissent cette présence vitale dans le colorisme de Bacon, dans la peinture de paysage de Cézanne. «La couleur en l'absence de l'homme, l'homme passé dans la couleur»⁵⁸: c'est la force de coloration qui révèle essentiellement la présence, et qui tend sa matérialité. Mais en ce qu'elle influe directement sur la vitalité, autant qu'elle imprègne la cérébralité et le système nerveux de sa force, la coloration, non moins que les lignes cependant, s'efforce de rendre visible l'effet de présence sur nous, en nous.

Une immanence de l'effet pictural, de l'effet comme résonance concrète: telle pourra être formulée la détermination d'une vitalité de présence en peinture. C'est cela aussi ce que Deleuze entend par «l'action directe sur le système nerveux»: non seulement donner à voir une présence, excessive qu'elle est, mais surtout chercher à exposer le flux de vie, ce «passage de Vie»⁵⁹

qui coule dans le visible et qui ne cesse traverser l'œil, de la convulsionner et d'en déplacer même le champ et l'horizon. Ainsi, l'hystérie de la peinture aura-t-elle à hystériser plus inorganiquement la présence: une présence qui passe dans l'œil, dans un œil qui donne toute consistance à sa vitalité matérielle. Pour le dire en d'autres termes, il s'agit d'hystériser l'œil, s'il est vrai que l'hystérisation de «la pure vision d'un œil non-humain, d'un œil qui serait dans les choses», n'est que celle de «l'œil de la matière, l'œil dans la matière» de la présence⁶⁰. Cependant: quel pli inorganique de l'œil saura-t-il assurer et préserver la vitalité de cette présence? Que serait cet œil propre à l'hystérie de la présence, qui la touche et la fait toucher plus qu'il ne la voit? Une hystérisation de la vue, ne relèvera-t-elle pas néanmoins d'une fonction polyvalente de l'œil qui dépasse irréductiblement ce que l'esthétique phénoménologique appelle une «folie de la vision»⁶¹?

Œil qui tend la vue dans la visibilité, œil qui assume la réversion de la vision dans le vu: ce n'est pourtant là ni l'œil du chiasme ni l'organe qui porte la chair phénoménologique à la transcendance du visible. L'œil qui fait que «le paysage voit»⁶², selon Deleuze, est l'organe hystérique par excellence: c'est œil qui donne la présence à elle-même, c'est-à-dire qui est pur fusion avec ce que donne cette présence, son excès même. L'œil de l'hystérie libère la présence. C'est ainsi qu'il l'offre à une visibilité fusionnelle, qui ne touche que pour pénétrer et qui ne lève le donné que pour s'en détourner et éviter tout code. Ne faire plus qu'un avec l'invisible rendu à sa visibilité latente: c'est le propre du toucher de l'œil, par l'œil, que de chercher la fusion, la présence sensible et excessive. «Une présence presque blessante»⁶³, écrit Leiris. Il faut le redire donc, sans cesse: «la peinture est hystérie, ou convertit l'hystérie, parce qu'elle donne à voir la présence, directement. Par les couleurs et par les lignes, elle investit l'œil. Mais l'œil, *elle ne le traite pas comme un organe fixe*. Libérant les lignes et les couleurs de la représentation, elle libère en même temps l'œil de son appartenance à l'organisme, elle le libère de son caractère d'organe fixe et qualifié: l'œil devient virtuellement l'organe indéterminé polyvalent, qui voit le corps sans organe, c'est-à-dire la Figure, comme pure présence»⁶⁴. Mais il faut encore y insister. L'œil de Bacon, comme généralement l'œil de toute peinture qui cherche la présence, adopte en effet *une double condition* d'œuvre qui en définit le souci d'hystérisation. Il ne suffit pas uniquement que la vue soit à même de pouvoir révéler la présence dans l'écart absolu à la représentation, mais elle doit aussi et surtout, sinon d'abord, consister et donner consistance à la présence, ou encore – ce qui revient au même –, l'arracher «au chaos», la faire sentir vitalement à même le corps. Bref: hystériser la présence, sans qu'elle devienne toutefois chaotique. L'œil propre à cette présence, c'est celui, cérébral et nerveux, mais non moins énergétique, qui exhibe le sensible à l'œuvre, l'hétérogenèse de la sensation en tant que bloc de percept et d'affect, ou l'hystérisation de la peinture. L'œil de l'hystérie picturale soustrait alors la présence au chaos pour lui donner irrémédiablement consistance dans une sensation, et la révéler dans ce qu'elle a de plus propre, son intime fusion avec l'*il y a*. Deleuze: «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. Et l'un se fait par l'autre: la pure présence du corps sera visible, en même temps que l'œil sera l'organe destiné de cette présence»⁶⁵.

Il y a donc un *il y a* de la peinture comme énergie libre de la couleur, pure présence exempte de toute contrainte de narration vers laquelle s'élève l'œil illocalisé. L'œil est dans la couleur, ou entraîné de passer dans la couleur pour devenir vision colorante, vision qui imprègne les choses, les êtres par la puissance de l'affect qu'elle y installe. Une vision qui touche, donc. Aussi faut-il dire que le colorisme ouvre toujours, chez Bacon, la dimension acérée d'*une tactilité de la vue*, dimension dont se soutient évidemment la matérialité de l'*il y a*, c'est-à-dire le matériau de la sensation: la couleur se faisant tactile. De là le secret essentiel à la peinture, «l'aventure de la peinture: c'est que ce soit l'œil seulement qui ait pu se charger de l'existence matérielle, de la présence matérielle: même pour une pomme»⁶⁶ qui, pour Cézanne, embrasse dans la densité de sa coloration intensive et brute, toutes les forces de la terre. Et qui nous les fait concrètement toucher.

Il s'agit, pour l'artiste, de travailler alors la couleur jusque dans son énergétique où fusionnent l'œil et ce qu'il voit. Travailler la couleur, en extraire l'épure de la sensation, matériellement en bloc, signifie pour Deleuze contracter ce qui, de la présence, est énergie, proximité sans écart, étreinte absolue et charnelle de la coloration avec le coloré et de l'œil avec le tableau, tout au cœur d'une vision rapprochée. Mais proximité est à considérer ici dans un double sens. D'une part, dans le sens du procédé auquel la proximité est inhérente, puisque «c'est la loi du tableau d'être fait de près, bien qu'il soit vu de loin, relativement. On peut se reculer de la chose, mais ce n'est pas un bon peintre, celui qui se recule du tableau qu'il est en train de faire. Et même la „chose“: Cézanne parlait de la nécessité de *ne plus voir* le champ de blé, d'en être trop proche, se perdre, sans repère, en espace lisse»⁶⁷. D'autre part, la proximité est à entendre dans le sens de l'acte de peindre en soi, en ce que c'est la couleur comme vitalité, intensité de présence, qui érigé la proximité dans l'effacement de tout rapport entre fond et forme, susceptible d'induire scène et narration. A ce compte, «il n'y a plus de dedans que de dehors, mais seulement une spatialisation continuée, l'*énergie spatialisante de la couleur*. Si bien que, tout en évitant l'abstraction, le colorisme conjure à la fois la figuration et le récit, pour se rapprocher infiniment d'un „fait“ pictural à l'état pur, où il n'y a plus rien à raconter. Ce fait, c'est la constitution ou la reconstitution d'une fonction haptique de la vue»⁶⁸. Ce double aspect, entendons à la fois le procédé et l'acte pictural en eux-mêmes, ou l'agencement et la consistance, définit en effet ce que Deleuze reprend conceptuellement sous la désignation de «haptique». Une présence devient donc hystérique, dès lors qu'elle retrouve un point d'ancrage haptique, direct ainsi qu'immédiat, dans le visible de la sensation.

Hystérique, la présence picturale est en ce sens haptique, vibrante et tactile parce qu'elle contracte l'affect coloré, en tant qu'il est énergie libre flottant à même le corps et épousant, en même temps, la puissance inorganique de vitalité qui en émane; tout comme «la sensation vibre elle-même parce qu'elle contracte des vibrations. Elle se conserve elle-même parce qu'elle conserve des vibrations»⁶⁹. Immanente à la sensation, la présence picturale contracte nécessairement l'affect dans une vision rapprochée où elle a lieu, où elle devient événement, une vision qui est également vision colorante: le travail de la couleur qui se donne à voir comme «modulation», c'est-à-dire ce qui fait que la couleur, en une vitalité qui lui est propre, façonne et donne consistance aux choses plutôt qu'elle n'en recouvre la surface et l'étendue.

La couleur n'embellit pas les êtres, pas plus qu'elle ne les contient ou enveloppe la limite et le contour de leur apparaître. Comme chez Cézanne, elle déborde et excède, elle se fait une présence singulièrement dense. La couleur est désormais modulée; son travail, ou son intime hétérogenèse, est modulation. C'est seulement en ce sens que «la modulation de la couleur recrée au contraire une fonction proprement *haptique*, où la juxtaposition de tons purs ordonnés de proche en proche sur la surface plate forme une progression et une régression autour d'un point culminant de vision rapprochée»⁷⁰. La création de cette fonction haptique écarte la possibilité du code, ou le risque de distance qu'entraînent un quadrillage du visible et un étouffement de l'affect et du percept: en un mot, l'haptique se rapporte à une présence qui s'interdit inévitablement à l'optique, là où la vision rapprochée se refuse à l'implication d'un espace éloigné, strié, au détriment duquel elle se verra détrônée. Disons-le autrement: «Là où la vision est proche, l'espace n'est pas visuel, ou plutôt l'œil lui-même a une fonction haptique et non optique: aucune ligne ne sépare la terre et le ciel, qui sont de même substance; il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre: il n'y a pas de distance intermédiaire, ou toute distance est intermédiaire»⁷¹. Soit. C'est donc ce geste haptique de la peinture qui fait de la présence une fluidité assurée par la vitalité de la couleur. Un tel souci de la présence demeure scellé dans le matériau en soi, dans ce qui fait du matériau le champ d'un investissement de l'œil par sa fonction tactile, la fonction «de toucher qui lui est propre, et qui n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique»⁷². La présence est ainsi un fait intensif d'une couleur se faisant tactile, ou affect devenant pli hystérique de l'œil.

Conclusion: Ou qu'est-ce qu'un Empirisme supérieur en peinture?

Que faudrait-il en conclure dès lors? Rien de moins que ceci: même si la question de la présence demeure chez Deleuze insistante, elle s'élève plutôt ou s'involue vers l'Immanence de la Vie dont elle déploie l'expression esthétique, en même temps qu'elle en révèle la dimension purement *esthésique*⁷³. Une vitalité esthétique de la présence, étayée du reste à partir d'une attention soigneusement prêtée à la pratique artistique, à cette expérimentation du sensible, pourra toutefois redéfinir, à d'autres frais, l'enjeu vitaliste de la peinture. Nous voudrons suggérer par là que, telle qu'elle se voit esquissée chez Deleuze, l'exigence d'atteindre le sensible jusque dans l'asymétrie qui le constitue est susceptible d'éclaircissement, sitôt qu'examinée pratiquement à la lumière du fait pictural, ou mise à l'épreuve du souci esthétique de la présence. Ce que l'empirisme supérieur ou transcendental requiert, selon Deleuze, c'est qu'à la fois l'être du sensible ne puisse être senti empiriquement, et qu'il puisse être senti transcendentalement. «Empirisme transcendental: appréhender dans le sensible ce qui ne peut être que senti»⁷⁴. Cet empirisme supérieur, qui doit lui-même «intervenir, avec une zone de la présence, pour résoudre une situation locale»⁷⁵, se prête bien dans une «logique de la sensation» à l'investigation picturale. Parce que, justement, la peinture en l'espèce de son hystérie, et l'exercice de l'art en général assument rigoureusement le geste de cette «synthèse asymétrique du sensible». «Résoudre une situation locale», cela pourrait être également, pour Deleuze, la tâche esthétique d'une peinture: discerner des forces invisibles, cerner l'hystérie

dans une présence zonée, vibrante et fusionnante, et embrasser cette puissance du sentir dans un affect ou un percept. C'est dire que la peinture s'efforce de rendre visible et sensible une force qui ne l'est pas à l'avance, elle fait donc sentir un sensible flottant, irréfléchi dans sa concrétion, ou mieux, le convertir en *sentiendum*. Elle capte d'abord, puis convertit, et fait enfin sentir⁷⁶. Ce sont les trois moments transcendantaux de la peinture pour «saisir la présence sensible»⁷⁷. Présence qui ne peut que s'apprehender hystériquement, en ce qu'elle répond à l'élément de sa puissance et de sa vivacité propres. Si donc la philosophie deleuzienne érigé la Vie, dans l'univocité dont elle se dit et le flux qu'elle emporte, en un pur Transcendantal du concept, sans rien perdre cependant de son immanence intégrale, c'est que «le transcendental est justiciable d'un empirisme supérieur: porter chaque faculté au point extrême de son dérèglement»⁷⁸. De même, ce sera disposer la présence, en tant qu'elle est nom d'une sensibilité esthétique de la Vie, en un Transcendantal de la sensation, c'est-à-dire en un *aisthēton* du percept et de l'affect, que d'hystériser sa consistance esthétique. De là, alors, que l'hystérie elle-même devienne «le point extrême de dérèglement» auquel se voit portée plastiquement la présence. L'hystérie de la présence, saisie dans la vitalité de la sensation, n'est rien d'autre donc que l'exercice d'un empirisme supérieur pratiqué en peinture. Ou encore: De la peinture comme empirisme supérieur – tel serait l'enjeu auquel ressortira, chez Deleuze, l'hystérie de la présence.

NOTES

- ¹ «Hystérie» n'est strictement pas à entendre ici dans un sens psychanalytique ou pathologique. L'approche deleuzienne se présente d'emblée sous l'aspect d'une interrogation esthétique qui cherche à déterminer les conditions de visibilité et la manière dont se donne une telle présence hystérique. Voir Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, Paris, Ed. La Différence, Coll. La Vue le Texte, 1984, pp. 33-38; Monique David-Ménard, *Deleuze et la psychanalyse: l'altercation*, Paris, Ed. PUF, Coll. Science, histoire et société, 2005, pp. 68-72. Sur une interprétation psychanalytique de la notion de «présence, ainsi que de «l'hystérie» chez Bacon, cf. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 2003, pp. 330-340, et aussi Daniel Sibony, *Création. Essai sur l'art contemporain*, Paris, Ed. Seuil, Coll. La couleur des idées, 2005, pp. 157-162.
- ² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Ed. Minuit, Coll. Critique, 1991, p. 155.
- ³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 9.
- ⁴ *Ibidem*, p. 10.
- ⁵ *Ibidem*, p. 39.
- ⁶ David Sylvester, *L'art de l'impossible. Entretiens avec Francis Bacon*, Genève, Editions Skira, 2002, pp. 54-55; voir aussi, Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, Paris, Editions Albin Michel, Coll. Idées, 2004, p. 77; et Patrick Vauday, «*Ecrit à vue: Deleuze-Bacon*», in Revue *Critique*, N° 426, Novembre 1982, Paris, Editions Minuit, pp. 956-964.
- ⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 63.
- ⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Editions Minuit, Coll. Critique, 1980, p. 423.
- ⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 155.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 158.
- ¹¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 28.
- ¹² *Ibidem*, p. 27.
- ¹³ *Ibidem*.

- ¹⁴ Jean-François Lyotard, *Que peindre? Adami Arakawa Buren 1*, Paris, Editions La Différence, Coll. La Vue le Texte, 1987, p. 11.
- ¹⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 9. Il faut cependant préciser que le concept de «Figural» est repris, par Deleuze, de Jean-François Lyotard, dans un sens irréductible à la figuration, mais appuyé sur une conception psychanalytique du désir. Voir sur ce point Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Editions Klincksieck, Coll. Esthétique, 2003, pp. 13 et sq.; François Aubral, «*Variations figurales*» in Dominique Château et François Aubral (sous la dir.), *Figure, Figural*, Paris. Editions L'Harmattan, Coll. Ouverture philosophique, 1999, pp. 197-211; Olivier Schefer, «*Qu'est-ce que le figural?*», in *Revue Critique*, N- 630, Novembre 1999, Paris, Editions Minuit, pp. 912-925.
- ¹⁶ Jean-François Lyotard, *Que peindre? Adami Arakawa Buren 1*, p. 36.
- ¹⁷ Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 119.
- ¹⁸ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, op. cit. p. 9; Voir aussi Jean-Louis Schefer, *Figures peintes. Essais sur la peinture*, Paris. Ed. P.O.L, 1998, pp. 233-343 et pp. 380-398.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 10.
- ²⁰ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 40.
- ²¹ *Ibidem*, p. 80.
- ²² *Ibidem*, p. 11.
- ²³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 169.
- ²⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-OEdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Editions Minuit, Coll. Critique, 1978, p. 90 et sq.
- ²⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 11.
- ²⁶ Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 105.
- ²⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 16.
- ²⁸ *Ibidem*, p. 16.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ *Ibidem*, p. 18.
- ³¹ *Ibidem*, p. 16. Pour plus de précisions sur la nature et le fonctionnement de ce double mouvement dans la peinture de Bacon, selon Deleuze, cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, Editions PUF, Coll. Lignes d'art, 2005, pp. 213-216; et Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Editions Vrin, Coll. Pour demain, 2005, pp. 106-109; ainsi que Philippe Mengue, *Gilles Deleuze, ou le système du multiple*, Paris, Editions Kimé, Coll. -Philosophie/Epistémologie, 1994, pp. 235-240.
- ³² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 27.
- ³³ *Ibidem*, p. 34.
- ³⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Editions Minuit, Coll. Paradoxe, 1993, p. 64. Il reste néanmoins difficile de voir dans cette hystérisation «une allégorie de l'œuvre» comme le soutient Jacques Rancière. Cf. Jacques Rancière, «*Existe-t-il une esthétique deleuzienne?*», in Eric Alliez (Ed.), *Gilles Deleuze. Une Vie Philosophique*, Paris, Editions Seuil-Synthélabo, Coll. Les Empêcheurs de penser en rond 1998, pp. 525-536 et surtout pp. 529-531; et Arnaud Villani, «*De l'esthétique à l'esthésique. Deleuze et la question de l'art*», in Alain Beaulieu (sous la dir.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Paris, Coll. Débats philosophiques, 2005, pp. 97-121; mais aussi Eric Alliez, *La Signature du Monde. Ou qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari?*, Paris, Editions Cerf, Coll. Passages, 1993, pp. 91-93.
- ³⁵ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 31.
- ³⁶ *Ibidem*, pp. 29 et 36. Michel Leiris, que Deleuze a cité dans son ouvrage sur Bacon, décrit de son côté cette «hystérie» fondamentale dans la recherche de la présence en peinture baconienne en termes de «dérèglement» et de «rage de saisir». «Comme si, écrit Leiris, l'acte de peindre procédait nécessairement d'une sorte d'exacerbation, donnée ou non dans ce qui est pour base, et comme si, la réalité de la vie ne pouvant être saisie que sous une forme criante, criante de vérité comme on dit, ce cri devait être, s'il n'est pas issu de la chose même, celui de l'artiste possédé par la rage de saisir. Dérèglement qu'a toujours subi la réalité – par éclatement, distorsion, brouillage ou tout autre mode heurtant ou insidieux de décalage – quand sa figuration éveille l'idée d'une présence, au lieu de rester cantonnée dans la zone équivoque du faux-semblant». Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 15.
- ³⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 26.
- ³⁸ *Ibidem*, p. 37; Cf. aussi, autour de la question de la violence de la sensation, Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, op. cit. pp. 195-218.
- ³⁹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation 1*, p. 39.

- 40 *Ibidem*, p. 29.
- 41 *Ibidem*.
- 42 *Ibidem*, p. 33.
- 43 *Ibidem*, p. 37; Cf. Olivier Long, «Immanence de l'hystérie. Une Théorie du signe», in *Revue d'Esthétique*, N- 45: «Ce que l'art fait à la philosophie: la cas Deleuze», Paris, Editions Jean-Michel Place, 2004, pp. 33-42.
- 44 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, p. 314.
- 45 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 168.
- 46 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* 1, p. 35.
- 47 *Ibidem*, p. 23.
- 48 *Ibidem*, p. 36.
- 49 *Ibidem*, p. 37.
- 50 *Ibidem*, p. 36.
- 51 *Ibidem*, p. 37.
- 52 *Ibidem*, p. 36.
- 53 Gilles Deleuze, *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Editions Minuit, Coll. Paradoxe, 2002, p. 347.
- 54 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* 1, p. 93.
- 55 *Ibidem*, p. 96. Sur cette immédiaté, voir Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, pp. 96-97.
- 56 Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Editions Minuit, Coll. Paradoxe, 2003, p. 167 (nous soulignons). Cf. aussi Jean-Clet Martin, *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, Editions Payot-Rivages, Coll. Petite bibliothèque Payot, 2005, pp. 259-263 et sq.
- 57 Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, pp. 113-114.
- 58 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 171.
- 59 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Editions Minuit, Coll. Paradoxe, 1993, p. 11.
- 60 Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Editions Minuit, Coll. Critique, 1983, pp. 117-118. Cependant, la peinture ne peut assurer une telle matérialité de la présence que si elle prend le revers de la musique. Si la peinture a à matérialiser, dans le corps, la sensation de présence, la musique n'en restera pas moins attentive à l'affect de présence, mais d'une tout autre manière. Deleuze affirme à cet égard que «là où finit la peinture, commence la musique», parce qu'il «est certain que la musique traverse profondément nos corps, et nous met une oreille dans le ventre, dans les poumons. Elle s'y reconnaît en onde et nervosité. Mais justement elle entraîne notre corps, et les corps, dans un autre élément. Elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence. Elle désincarne les corps», Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* 1, p. 38.
- 61 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Editions Gallimard, Coll. Tel, 2001, p. 106.
- 62 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 159.
- 63 Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, p. 133.
- 64 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* 1, p. 37.
- 65 *Ibidem*.
- 66 *Ibidem*, p. 38.
- 67 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, p. 613; Cf. aussi, Michel Leiris, *Francis Bacon. Face et profil*, pp. 96 et sq.
- 68 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* 1, p. 86 (nous soulignons); voir sur ce point particulier, Mireille Buydens, *L'image dans le miroir*, Bruxelles, Editions La Lettre volée, Coll. Essais, 1998, pp. 201-205.
- 69 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, p. 199.
- 70 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* 1, p. 85.
- 71 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, p. 616.
- 72 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* 1, p. 99.
- 73 Cf. sur cette dimension implicite chez Deleuze, Arnaud Villani, «*De l'esthétique à l'esthésique. Deleuze et la question de l'art*», pp. 120-121.
- 74 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Editions PUF, Coll. Epiméthée, 1969, p. 79; cf. sur ce point Stefan Leclercq, *Gilles Deleuze. Immanence, univocité et transcendental*, Mons, Ed. Sils Maria, Coll. De nouvelles possibilités d'existence, 2001; ainsi que l'intéressant travail de Alain Wuidart, *La ligne d'Hystérie. Bouleversement de la représentation. L'empirisme transcendental de Gilles Deleuze à travers la peinture de Francis Bacon*, dans le cadre d'un DEA en *Esthétique et Philosophie de l'art*, sous la direction de Rudy Steinmetz, Département de philosophie, Université de Liège, Belgique, 2005-2006.
- 75 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 3.

⁷⁶ Ronald Bogue, «*Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force*», in Paul Patton (Ed.), *Deleuze. A Critical Reader*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, pp. 257-269.

⁷⁷ Jean-François Lyotard, *Que peindre? Adami Arakawa Buren I*, p. 9.

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 186.