

Deleuze

Faire respirer la vie figurative en soi. Le diagramme comme défiguration des clichés dans la *Logique de la sensation* de Gilles Deleuze

Catherine Heyvaerts

Philopsis : Revue numérique
<https://philopsis.fr>

Les articles publiés sur Philopsis sont protégés par le droit d'auteur. Toute reproduction intégrale ou partielle doit faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès des éditeurs et des auteurs. Vous pouvez citer librement cet article en en mentionnant l'auteur et la provenance.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

« Dans un texte violemment poétique, Lawrence décrit ce que fait la poésie : les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions ; mais le poète, l'artiste pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente, jonquille de Wordsworth ou pomme de Cézanne, silhouette de Macbeth ou d'Achab. Alors suivent la foule des imitateurs qui ravaudent l'ombrelle avec une pièce qui ressemble vaguement à la vision, et la foule des glossateurs qui remplissent la fente avec des opinions : communication. Il faudra toujours d'autres artistes pour faire d'autres fentes, opérer les destructions nécessaires, peut-être de plus en plus grandes, et redonner ainsi à leurs prédécesseurs l'incommunicable nouveauté qu'on ne savait plus voir. »¹

1 Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éd. Minuit, 1991, p.192. (noté QP dans les notes suivantes).

Penser et créer sont coextensifs. Gilles Deleuze est sans doute de tous les philosophes celui qui a le mieux mis en valeur la parenté de l'activité conceptuelle et de l'activité artistique en montrant comment la science et la philosophie relèvent d'une création aussi bien que l'art. Mais Deleuze distingue ces activités en ce qu'elles ne créent pas les mêmes types de choses. La philosophie crée des concepts, la science des fonctions, la littérature et la peinture des affects et des percepts. On pourrait presque dire que la pensée *est* une vie qui se manifeste par la création.

Pour autant, la *vie créative esthétique* ne désigne pas étroitement une *vie de l'esprit* réduite à la sphère humaine et séparée de la *vie de la nature*. Car il y a, d'une certaine manière, des prémisses de « symbolisation » et d'expression – ou plus exactement de « territorialisation » et « déterritorialisation » – au sein des rituels animaux et dans les manifestations de toute vie, même pré organique, comme les mouvements colorés des fleurs et des coraux. La création artistique – la peinture en particulier – est l'activité par laquelle nous nous relions à cette vibration du visible.

Nous sommes ainsi pris dans une expressivité diffuse de la vie naturelle d'où émerge l'art comme traitement des matériaux, postures, couleurs, chants et cris..... C'est cet enracinement dans la créativité esthétique de la nature qui conduit à penser que « l'art commence *peut-être* avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison... »².

Il n'y a rien là de bien nouveau, mais la philosophie de Gilles Deleuze en se penchant sur l'acte pictural ou sur la pratique artistique en général, approfondit considérablement cette intuition et en fait un levier pour repenser la subjectivité – ou plus exactement les processus de subjectivation³. Cette subjectivation n'a rien à voir avec l'identité à soi d'une personne, « c'est une individuation, particulière ou collective, qui caractérise un événement (une heure du jour, un fleuve, un vent, une vie...). C'est un mode intensif et non pas un sujet personnel »⁴ – ou pour le dire en termes cézanniens, c'est l'énigme de « l'homme absent, mais tout entier passé dans le paysage ». Car il ne s'agit pas seulement de prémisses, mais d'une parenté de la vie esthétique humaine et naturelle, parenté qui œuvre comme un vecteur de passage dans lequel la subjectivité se décloisonne ou se dissout. On dira que le peintre passe tout entier dans le paysage, que ce sont les arbres, là-bas, qui se pensent en lui. On dira, plus encore, que l'artiste qui capte un percept et parvient à lui donner forme et style, à rendre visible les forces qui composent la sensation, est lui-même saisi dans un *devenir-autre* : un *devenir animal* ou un *devenir fleur* ou un *devenir pomme*...

La création d'affects et de percepts, en littérature comme en peinture, dessine ces entrelacs d'où émergent la culture et le territoire comme devenir sensible : devenir humain de la nature, devenir animal/végétal/cosmique de l'homme. Ce devenir sensible, écrit Deleuze, est « l'acte par lequel quelque chose ou quelqu'un ne cesse de devenir-autre (en continuant d'être ce qu'il est), tournesol ou Achab »...

Créer en art c'est avant tout rassembler en soi et disposer autour de soi les conditions qui nous rendront passibles de ce devenir-autre. Ceci nous amène à caractériser l'artiste comme celui qui consent activement au passage, qui se laisse traverser par une « vie trop grande pour lui », qui contemple cette vie et la conserve dans son intensité. Contempler et conserver dans l'intensité, c'est ce que Deleuze appelle aussi « résister ». La création ce serait donc l'effort pour se tenir dans le flux d'un événement ou processus de subjectivation ; prendre le risque de se dissoudre pour capter et porter à l'incandescence cela même en quoi l'on se dissout ; mouvement en apnée en quête d'un apax, diastole et systole, abîme et résistance.

2 QP p. 74

3 Ces réflexions s'inscrivent dans un héritage nietzschéen, explorant plus avant l'idée d'une opération artiste de la volonté de puissance, que Deleuze reprend à partir des voies ouvertes par Foucault (voir, par exemple, *Pourparlers*, « La vie comme œuvre d'art », p. 129-138).

4 Gilles Deleuze, *Pourparlers*, éd. Minuit, 1990, p. 135.

Tout l'art est de « de desserrer les valves de la sensation et ainsi de renvoyer plus violemment le spectateur à la vie »⁵.

En pensant l'œuvre comme Figure ou Monument sensible par lesquels rencontrons le *chaosmos* de la vie, Deleuze restitue la création à la force de l'affect et, par là, il dégage la philosophie de l'art de façon décisive du cortège des faux problèmes induits par la dichotomie de l'idée et de la chose. Faire œuvre ce n'est pas rendre visible l'intelligible dans une chose. L'image ne fait pas voir, elle n'est pas le signe d'une chose. C'est elle qu'on voit parce qu'elle est un percept qui a sa vie propre : non pas *une image juste*, mais *juste une image*⁶. C'est elle que le peintre veut voir et faire voir en portant dans la vibration un affect qui n'est ni chose ni non chose – mais germe, devenir, force – afin que surgisse la Figure. La Figure est ce bloc de sensation improbable qui est *juste une image* et qui tient de lui-même. La Figure est cette vision cadrée dans « une brusque lumière » qu'évoque Lawrence dans le texte que nous citons en exergue. Partout il y a des images ; mais bien rare est la Figure. Pour que la Figure advienne, il faut un *acte de peinture*. En étudiant au plus près les témoignages de Bacon, Gilles Deleuze, initie dans la *Logique de la sensation*, une investigation sur le travail pictural. Qu'est-ce qui fait qu'il y a acte en peinture ? Comment cet acte advient-il ? Quelles sont ses chances de réussir à faire Figure ?

C'est en analysant la façon de procéder de Francis Bacon que Deleuze introduit l'idée de Diagramme (empruntée à Bacon lui-même), qui s'avère fondamentale pour penser la création.

Le Diagramme en peinture est le geste, au hasard (et donc a-pictural) par lequel le peintre va tenter d'effacer, justement, ce que l'image fait voir (une tête, des yeux, une pomme... et toute sorte d'éléments figuratifs : ces clichés qui font signe – sans être encore sensation). Bacon appelle ainsi Diagramme le moment où il balaie les données figuratives de la toile pour recréer au hasard, par une puissance manuelle sauvage, hors du contrôle optique, une zone d'indétermination, opérant ainsi une destruction des premières figurations (les clichés) par balayage, griffure, déplacement, brouillage. Le Diagramme est une opération de *défiguration des clichés* visant à ré-introduire du *chaos* en surface de la toile.

Le travail pictural est ainsi suspendu à deux coordonnées qui lui sont extérieures : d'un côté les clichés qui préoccupent la toile et sont des éléments pré picturaux, de l'autre le Diagramme qui est un geste a pictural pratiqué sur ces clichés (un tracé au hasard qui les recouvre et les efface partiellement – comme un fond qui viendrait dessus). Avec le Diagramme, le peintre tend le fil de ces extériorités frontalières : il organise l'espace d'un combat. Le peintre fait délibérément de la toile, par les destructions ou défigurations qu'il y opère, un territoire au sein duquel il devra à la fois lutter contre l'hydre du cliché et contre le chaos qu'il a lui-même introduit. Délibérément ou accidentellement, cela revient au même quant au rapport que le peintre entretient avec la volonté : « 'volonté' est un mauvais mot parce qu'en fin de compte vous pourriez tout aussi bien appeler cela désespoir. Car en vérité cela vient du sentiment absolu qu'il est impossible de faire de pareilles choses, de sorte que je pourrais tout aussi bien faire n'importe quoi. Et de ce n'importe quoi on verrait ce qui sort »⁷.

La puissance manuelle sauvage du Diagramme érige ainsi une scène, un champ de force, sur lequel le peintre va 'prendre appui' pour mettre en œuvre les actes proprement picturaux. L'appui n'est pas ici pris sur quelque chose de fixe et assuré comme un sol, mais bien plutôt sur un point de fuite, une ligne d'horizon qui est la jonction du cliché et du Diagramme en tant que cette jonction manifeste un rapport de force labile – rapport de force entre les clichés et l'informe du '*fond*' qui les recouvre. Alors que l'on étouffe dans les clichés, le diagramme introduit des vides et rend possible ce rapport labile qui relance la respiration (il y a alors systole

5 Francis Bacon, *Entretiens avec David Sylvester*, éd., p. 46. (noté. EDS dans les notes suivantes).

6 La distinction, souvent reprise, est de Jean-Luc Godard.

7 EDS, p.41.

et diastole dans les mouvements du motif et du fond). L'appui se prend sur de l'instable, sur des zones de glissement, de frictions, de dérapages et d'interpénétrations qui sont sollicitées par le peintre.

Tout se passe comme s'il y avait un premier temps la pente suffocante des données probabilitaires qui saturent la toile (les clichés qui s'y précipitent), puis l'opération du Diagramme comme *espace d'un possible* (ouverture d'un champ de force pour une contemplation agonale), et enfin, l'émergence de la Figure comme l'improbable même sur fond du possible. Le passage du probable (la répétition des clichés) à l'improbable (l'inouï de la Figure) est ainsi médiatisé par le *possible* comme l'espace préalable qui creuse les vides nécessaires à la surrrection de l'image-Figure en dé saturant le sens. Peindre ce n'est donc pas d'abord donner du sens mais bien plutôt évider le sens, se délier des impostures des clichés – qui, à force de faire signe, obstruent l'image et font obstacle à la surrrection de ce bloc de sensation qu'on appelle vraiment peinture. Le Diagramme est passage ou médiation d'une saturation suffocante (figée) vers une saturation vibrante (mobile)⁸. Et le possible est la catégorie esthétique qui désigne la fonction de passage qu'opère le Diagramme dans l'acte de peinture.

Ceci est un extrait, retrouvez nos documents complets sur philopsis.fr

8 Il s'agit bien de deux « saturations » mais elles sont opposées. On a une première saturation comme ENCOMBREMENT (les représentations actuelles ou virtuelles qui pré occupent la toile – car la toile n'est jamais vierge mais toujours déjà pré investie par toutes sortes de projections culturelles ou fantasmatiques : des *pentés* ou *données probabilitaires* comme les nomme Deleuze dans *Logique de la sensation*). Et l'on a une seconde saturation par DENSITÉ, c'est-à-dire tension entre les vides et les pleins – de telle manière que les espaces vierges, les a plats, le pourtour soient pris dans le rythme du tableau : ce qui est *entre* ou *derrière* fait ainsi partie intégrante de la qualité de PRÉSENCE du « motif ». S'il n'y a pas création ex nihilo (la toile blanche n'est qu'une apparente virginité – l'idée même d'un espace pictural circonscrit par la toile, comportant haut et bas, gauche et droite, destiné à un accrochage muséal est déjà *toute une histoire*, hautement déterminée culturellement), le travail du peintre consiste à passer de l'encombrement (ce qui est bourré, étouffant, cacophonique) à la densité (ce qui tient tout seul, se conserve par soi).