

HYBRIS nr 53 (2021)

ISSN: 1689-4286



CORENTIN HEUSGHEM¹

**INTRODUCTION² AUX RAPPORTS ENTRE
PHOTOGRAPHIE ET PEINTURE CHEZ FRANCIS
BACON SELON DELEUZE (DANS *LOGIQUE DE LA
SENSATION*)**

„Cliché, clichés! On ne peut pas dire que la situation se soit arrangée depuis Cézanne. Non seulement il y a eu multiplication d'images de toutes sortes, autour de nous et dans nos têtes, mais même les réactions contre les clichés engendrent des clichés” [Deleuze, 2002, p.85].

Ce constat que dresse Deleuze de la situation générale dans laquelle se trouve la peinture moderne montre que cette dernière n'est pas dans une position favorable pour sortir de la figuration, car „toute une catégorie de choses qu'on peut appeler « clichés » occupe déjà

¹ <https://orcid.org/0000-0002-0629-1959>

² Ce texte vise à présenter sommairement les thèses de Deleuze sur Bacon et les rapports entre photographie et peinture sans néanmoins épuiser ce vaste domaine de recherche et son lien avec d'autres pans de la philosophie de Deleuze. Cet article peut donc servir de point de départ ou de porte d'entrée aux études plus approfondies sur ce thème et sur la relation entre l'art et la philosophie proprement deleuzienne (études auxquelles nous renvoyons à la fin de l'article).

la toile, avant le commencement” [*Ibid.*, p.83 et 84]. Les clichés ne risquent pas seulement d’être produits par la peinture, ils sont préalables à toute peinture. En effet, „la peinture moderne est envahie, assiégée par les photos et les clichés qui s’installent déjà sur la toile avant même que le peintre ait commencé son travail” [*Ibid.*, p.19]. Ces données figuratives qui sont déjà sur la toile nous renvoient directement à des concepts, à du „connu, tout fait” [*Ibid.*, p.84]; expérience dramatique ou catastrophique pour tout grand peintre. Par conséquent, le peintre ne doit pas seulement exprimer la présence de la Figure et rendre visible des forces invisibles qui sous-tendent la représentation, il ne peut pas le faire *ex-nihilo* comme s’il était face à une toile vierge, mais il doit d’abord entrer en lutte avec ces clichés et entreprendre un travail préparatoire pour s’en défaire et rendre la toile apte à recevoir une peinture qui n’est pas qu’un cliché, une peinture proprement picturale. Ainsi, selon Deleuze, „la peinture doit arracher la Figure au figuratif” [*Ibid.*, p.17] et ne peut se contenter de représenter.

A partir de là, il serait possible de croire que le conflit entre la peinture et la photographie s’achève ici, que la photographie a pour vocation et pour essence d’être figurative, qu’elle est intrinsèquement et exclusivement bornée à la représentation objective, qu’elle a „pris sur soi la fonction illustrative et documentaire” et que c’est pour cette raison que les peintres la rejettent, l’abhorrent et ne l’intègrent pas à leur „processus créateur” [*Ibid.*, p.17 et p.87]; tandis que le propre de la peinture serait de s’émanciper de la figuration. Or, cela serait un contresens ou au moins une conclusion hâtive, et la question du statut de la photographie est plus compliquée que cela, en tout cas selon l’interprétation par Deleuze de Bacon, qui fait porter le reproche sur „tout autre chose que d’être figurative” [*Ibid.*, note p.19]. Il semble que

la photographie et la peinture aient des prétentions similaires ou qu'elles empiètent sur un même domaine visuel, plutôt qu'elles ne soient séparées par une distinction bien nette et hétérogène de leurs fonctions et sphères d'activité. En effet, „la photo, même instantanée, a une tout autre prétention que celle de représenter, illustrer ou narrer” [*Ibid.*, p.17]. De ce fait, la photographie et la peinture peuvent avoir un conflit d'intérêt, une rivalité et entrer en concurrence. C'est ce qui fait qu'aux yeux des peintres, la photographie „n'est pas simplement dangereuse parce que figurative, mais parce qu'elle prétend *régner sur la vue*, donc sur la peinture” [*Ibid.*, p.19]. La définition même de la peinture et ses prétentions sont en jeu lorsqu'on la confronte avec la photographie.

C'est cet empiètement et ce lien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord entre photographie et peinture qu'il va falloir expliciter et développer. Interroger ainsi le statut et le rapport de la photographie et de la peinture chez Bacon a comme enjeu pour Deleuze de comprendre et mettre au jour la spécificité de l'acte créateur proprement pictural, qui apparaît plus facilement grâce au contraste de ces deux disciplines.

Toute cette démarche de comparaison entre la peinture et la photographie est justifiée par le fait que le problème de la peinture n'a pas forcément à être envisagé de manière autonome mais peut aussi „se poser par rapport à la photographie” [*Ibid.*, p.86]. Et en effet, c'est précisément quand Deleuze tente de comprendre l'attitude ambiguë de Bacon à l'égard des photos que le statut de la peinture s'en trouve éclairé. Deleuze a d'abord été frappé par le fait que Bacon semble „réellement fasciné par les photos” [*Ibid.*, p.86], qu'il possède en une très grande quantité chez lui³ ou dans son atelier, et qu'il regarde alors même

³ „Bacon en avait accumulé des milliers au fil des ans” [Russell, 1994, p.66]. Ce livre de Russell qui mêle biographie et analyse esthétique a été lu par Deleuze ; il en fait d'ailleurs la mention explicitement (et souvent de manière critique) à plusieurs reprises dans *Logique du sens* (1969).

qu'il est en train de faire le portrait d'un modèle⁴. Selon John Russell, les photos semblent être à la fois un moyen de mise en contact avec des choses que Bacon n'aurait jamais pu voir de sa vie, soit très éloignées géographiquement (par exemple des animaux exotiques, avec un niveau de détail assez précis pour que Bacon puisse voir nettement et rendre la texture de la peau d'un hippopotame) ou bien éloignées historiquement (Bacon étudiait les vieux tableaux d'anciens grands peintres sur photo par exemple) mais aussi un moyen de surprendre des actions du quotidien, des postures des corps ou des expressions fugitives et des mouvements⁵, des faits qui étaient jusqu'alors délaissés par la peinture classique sur chevalet, qui faisait souvent poser ses modèles de manière statique et rigide. Bacon aurait pu voir en de telles photos un réservoir de ressources et donc un moyen de dépasser ou faire contrepoids à l'étude classique de l'histoire de l'art et de la peinture. Ces photos qui changent le rapport aux faits et aux corps, qui montrent des corps jusque là inconnus ou inexplorés, peuvent sans doute être considérées comme une certaine forme de préfiguration (bien que de nature différente) des déformations que Bacon allait faire subir aux corps. La photo avait la prétention de montrer „le mouvement humain tel qu'il est vraiment”, et certains peintres voulant poursuivre cette ambition „comprirent qu'il y avait là un moyen d'acquérir une connaissance plus complète et plus authentique du corps humain en mouvement” [Russell, 1994, p.63 et p.61]. Les peintres friands de photos étaient alors soumis à un choix: ils devaient soit faire accéder la photographie au rang d'art, soit assimiler ses données mais la subordonner à l'autorité de la peinture

⁴ Voir l'anecdote du modèle lui-même étonné de surprendre Bacon focalisé sur une photo d'hippopotame se trouvant à ses pieds [Russell, 1994, p.71].

⁵ Cf. entre autres: „C'est aussi un nouveau terrain de chasse sur lequel la forme est prise par surprise” [Russell, 1994, p.58]; et: „montrer les actions courantes de la vie quotidienne” [Russell, 1994, p.62]

comme unique souveraine du domaine pictural [*Ibid.*, p.58]. La photo semble donc mettre en avant une certaine plasticité ou élasticité des images en tentant de retranscrire le mouvement, ce qui offre un certain avantage face à la fixité de la peinture classique et qui fait de la photo soit l'auxiliaire d'une peinture qui se veut plus vivante que la peinture classique, soit sa rivale et sa concurrente en tant qu'art pictural.

Si le doute du choix de Bacon était permis à cause de son intérêt pour les photos, la position que lui attribue Deleuze devient claire lorsqu'il souligne que selon lui Bacon „n'accorde aucune valeur esthétique à la photo” [Deleuze, 2002, p.86]. En effet, bien qu'il soit entouré par un grand nombre de photos et puisse éventuellement s'en inspirer pour une couleur ou une texture afin de déformer un corps, Bacon (compris de manière deleuzienne) n'ira jamais plus loin dans l'utilisation d'une photo, il ne basera jamais l'une de ses peintures sur une photo et ne cherchera jamais à reproduire une photo de manière picturale; c'est-à-dire qu'il ne fera jamais de la photo un modèle. En bref, selon Deleuze „à aucun moment il [Bacon] n'intègre la photo dans le processus créateur” [Deleuze, 2002, p.87] et proprement pictural de ses œuvres; la photo n'a qu'une présence fantomatique et instrumentale autour de lui par laquelle il ne se laisse ni hanter ni posséder. En outre, la photographie n'accède pas au même rang que la peinture, qui demeure supérieure hiérarchiquement à la photographie puisque cette dernière ne possède pas de valeur esthétique selon Deleuze. Par conséquent, „il serait tout à fait inexact d'insinuer qu'il y a une relation d'égalité entre cette photographie, ou n'importe quelle autre, et ce que Bacon a fait dans sa peinture” [Russell, 1994, p.58]. En effet, une seule peinture réussie vaut plus que toute la „surabondance d'images caractéristiques de notre société moderne”, et c'est pourquoi

le Bacon de Deleuze „désirait opposer à ce flot indifférencié d'horreurs visuelles une image unique arrêtant les regards" [*Ibid.*, p.59]. *In fine*, dans cette interprétation le Bacon de Deleuze abandonne les photos mais en tire néanmoins des règles de rejet, et sait par là encore mieux ce qu'il veut comme image picturale, ou plutôt comment réaliser cette dernière.

Ainsi, dans l'interprétation deleuzienne, Bacon est à la fois aussi bien fasciné que révolté par les photos. Comment comprendre cette attitude ambiguë de manière artistique ? Qu'est-ce qui attire Bacon dans la photo, et où cependant échoue-t-elle à transformer l'essai et devenir esthétique, à devenir une „expérimentation en art" ? Pour Deleuze, la réponse est à chercher du côté de la complexité des données figuratives⁶. En effet, ces dernières, les clichés, présents virtuellement depuis le début sur la toile, ont une double nature, de laquelle provient les deux affects de Bacon à l'égard des photos. D'une part, les photos sont „des moyens de voir" [Deleuze, 2002, p.86], ce qui signifie qu'elles sont transitives, donnent à voir ou figurent quelque chose, se rapportent à quelque chose, à un objet, une personne, un événement, ... et „à ce titre, ce sont des reproductions, des représentations, illustratives ou narratives". Mais d'autre part, „elles sont elles-mêmes quelque chose, elles existent en elles-mêmes" [*Ibid.*, p.86], et de ce fait elles ne donnent pas seulement à voir (ne sont pas seulement figuratives) mais peuvent être vues et considérées pour elles-mêmes en tant qu'objet. Ce second caractère (d'objectivité, de chose à voir) n'a pu se conjuguer avec leur premier caractère (d'être moyen de voir) qu'en transformant par mimétisme ou imitation une „grande partie de l'expérience humaine au deuxième degré sous la forme d'une image fabriquée" [Russell, 1994,

⁶ „C'est que les données figuratives sont beaucoup plus complexes qu'on ne pouvait croire d'abord", [Deleuze, 2002, p.86]

p.58] et actuelle. De cette manière, les photos, qui ne sont „pas seulement des moyens de voir” [Deleuze, 2002, p.86] mais aussi des choses à voir, ont – précisément par cette double nature – modifié notre notion même d'image.

En effet, contrairement à la peinture qui met en présence, qui fait rentrer le spectateur dans le paysage, dans la toile et le met en présence de forces ou en présence d'une pomme, d'une Figure ou d'un vase, les photos ne nous font pas entrer en elles pour voir quelque chose mais demeurent devant nous, occupent l'espace devant nous au lieu de l'ouvrir, et alors „*c'est elles qu'on voit, et finalement on ne voit qu'elles*” [Ibid., p.86]. Quand Deleuze dit „la photo « fait » la personne ou le paysage” [Ibid., p.86] c'est très fort et lourd de conséquences comme affirmation, ça signifie qu'au lieu de renvoyer à une personne ou un paysage virtuels, la photo, en tant qu'objet, les reconstitue ou les fabrique dans son actualité, car la photo elle-même est un objet dans sa matérialité et occupe l'attention de notre œil et le capte voire le capture, au lieu de le renvoyer à la présence d'autre chose, de le renvoyer à la virtualité et à l'expérience de la sensation ou l'expérience de forces. C'est de cette manière que la photo peut „nous imposer la « vérité » d'images trafiquées et invraisemblables” [Ibid., p.86] qui portent sur elles ce qu'elles figurent, tout en l'obstruant ou en l'occultant complètement et en le modifiant, car c'est la photo elle-même qui est sur le devant de la scène visuelle par le montage même qui la rend figurative. La photo comprend actuellement ce qu'elle figure, et quand on voit un paysage ou une personne photographiés, on ne les voit pas comme une couche virtuelle qui résiderait dans la profondeur de la photo, non; on les voit avec la photo, on les voit dans la photo qui les comprend en son sein: on voit la photo. C'est ce qui permet à Deleuze de dire que „ce que nous voyons, ce que nous percevons, ce sont des photos” [Ibid., p.86]. Toute la signification

de l'image s'épuise dans l'actualité, la photo porte avec elle-même — en tant que chose — tout ce qu'elle fait voir et elle le porte directement à l'œil, elle ne contient aucune réserve virtuelle, aucune profondeur, épaisseur ou voluminosité, aucun fond. La photo et le cliché possèdent un pouvoir de fascination qui leur permet, à la manière des „simulacres de Lucrèce” de „remplir chaque pièce ou chaque cerveau” [*Ibid.*, p.87]; fascination contre laquelle les peintres doivent lutter afin de s'en détacher pour libérer l'œil de ce sortilège et lui permettre de rejoindre la sensation dans toutes ses dimensions, sa profondeur et sa virtualité. Il n'y a rien au-delà ou sous la photo, il n'y a que la photo et rien que la photo, forte de son actualité, tandis que la peinture a la capacité de mettre le spectateur en relation avec une présence virtuelle.

Avec cette analyse, il devient aisé de voir que, par l'intermédiaire de Bacon, Deleuze ne reproche pas tant „aux photos d'être figuratives, c'est-à-dire de représenter quelque chose”, mais bien plutôt „d'être quelque chose”, de s'imposer à la vue et „de régenter l'œil tout entier” [*Ibid.*, p.87]. En effet, en un certain sens les Figures de Bacon représentent elles aussi quelque chose⁷, même si cela procède d'un long travail et de déformations précises, d'un véritable corps-à-corps avec la matière picturale; par conséquent ce n'est pas la figuration en soi qui va être absolument négative, mais plutôt la manière de figurer, car les photos ne parviennent à figurer qu'en demeurant elles-mêmes visibles, en demeurant des „choses vues” [*Ibid.*, p.87], et c'est précisément cet aspect là que Deleuze leur reproche. Les photos se livrent toujours elles-mêmes avec ce qu'elles figurent, et même peut-être à la place de ce qu'elles figurent, alors qu'à l'inverse la modalité de figuration picturale

⁷„La Figure est encore figurative, elle représente encore quelqu'un” [*Ibid.*, p.91]

se fait par l'intermédiaire très discret de la peinture, qui va mettre en relation presque directe, immédiate ou intuitive l'œil avec la Figure. Ainsi, quand on regarde une photo, on voit une photo (certes photo de tel ou tel objet, mais c'est toujours une photo que l'on voit), alors que quand on regarde un tableau, c'est une Figure que l'on voit, on voit la pomme, le paysage, ... Certains avancent alors que la photo, imposant son être entier à l'œil qui la regarde et constituant un objet qui a une emprise sur le domaine visuel, est en position de „faire valoir des prétentions esthétiques, et rivaliser avec la peinture” [*Ibid.*, p.87]. Les photos sont des images, ou proposent des images, elles sont un moyen de voir (en plus d'être elles-mêmes vues) et c'est précisément à titre d'images qu'elles peuvent prétendre régenter l'œil et empiéter sur le domaine esthétique. Les photos sont un nouveau type d'image, une modalité alternative de l'image qui vient concurrencer l'image proprement picturale. La peinture devient alors productrice d'un type d'image parmi d'autres, et sa souveraineté esthétique n'est plus assurée *a priori*, les prétentions de la peinture à produire des images semblent soudain contestées avec l'apparition de la photographie.

Néanmoins, à toutes ces hypothèses qui annoncent le déclin de la peinture, „Bacon n'y croit guère” [*Ibid.*, p.87] d'après Deleuze. En effet, cette modalité propre à la photo, sa manière caractéristique de présenter une image dans son actualité, qui lui ouvre certes la possibilité d'avoir des prétentions esthétiques, est toutefois cela même qui l'empêche de produire des „déformations comme l'art en produit” [*Ibid.*, p.87] et de s'émanciper vraiment de la figuration; c'est-à-dire ce qui l'empêche d'être proprement art, au moins au sens où Deleuze l'entend. Car en réunissant tout à la fois – ce qu'elle représente ou donne à voir, et elle-même comme chose vue – sur le plan unique de l'actualité de la photo qui

est tout ce que l'on voit, la photo „tend à écraser la sensation sur un seul niveau, et reste impuissante à mettre dans la sensation la différence de niveau constitutive” [*Ibid.*, p.87]. L'expérience visuelle authentique et la sensation comprennent une multiplicité de dimensions, tout un fond virtuel qui double leur actualité et passe par plusieurs degrés, plusieurs niveaux, et réclame en outre une puissance intensive capable de les traverser, et pas seulement un étalement extensif sur un plan unique et homogène comme peut l'être la photo. De ce fait, l'être-vu de la photo empiète sur sa capacité à faire voir la figure ou la sensation, et cela à un point tel que Deleuze nie parfois le caractère figuratif de la photo, en déclarant qu'elle „n'est pas une figuration de ce qu'on voit, elle est ce que l'homme moderne voit” [*Ibid.*, p.19]. En effet, puisque les photos présentent quelque chose seulement en tant qu'elles se présentent elles-mêmes comme choses, la sensation est toujours enveloppée dans la photo, toujours captive en elle et vue à travers elle, mais jamais considérée pour et par elle-même, dans sa plénitude et sa richesse, de manière intuitive. Il semble alors que la photo en reste toujours à la représentation plane (ou aplatie) et actuelle, tandis que la peinture peut déchaîner la puissance intensive du virtuel. Les photos s'imposent à la vue et aplatissent la sensation dans leur actualité. Ainsi, l'expérience humaine et visuelle qui comporte du virtuel et de la sensation est certes donnée à la vision sur la photo, mais devient une expérience de second degré car elle est ratatinée et aplatie sur le niveau unique de la photo, qui se donne elle-même déjà comme chose vue et occupe tout l'œil. La photo en tant que chose peut posséder des dimensions, mais la sensation ou l'image qu'elle porte est elle réduite à un plan unique, sur la surface de la photo, qui est seule à être pleinement vue. De ce fait, une fois que la photo ou le cliché est là, la sensation est déjà jouée, déjà déterminée ou fixée et déjà morte en quelque sorte, car elle perd sa réserve virtuelle, son fond,

sa transcendance et sa non-exhaustivité qui la caractérisent dans sa vitalité et sa fluidité.

De surcroît, même si la photo arrivait à ne pas momifier la sensation en la rendant toute actuelle et extensive, „ce ne serait qu'à force de transformer le cliché, ou, comme disait Lawrence, de malmener l'image" [*Ibid.*, p.87]. Autrement dit, on ne parviendra jamais à rendre la sensation pour elle-même de manière positive dans une photo, mais un travail artificiel de reconstruction, décomposition et recomposition qui s'effectuerait à partir de la photo pourrait — sans réellement changer la nature plate de la photo — réassembler ses parties ou combiner plusieurs photos afin de rendre l'impression que la sensation ne serait plus seulement étalée sur un plan unique. C'est alors de manière négative ou fermée, en rendant le cliché méconnaissable ou bien en combinant plusieurs clichés (et donc plusieurs plans uniques) que la photo pourrait conjurer l'aplanissement de la sensation. Cependant, une telle solution détournée ne convient pas au Bacon de Deleuze et ne mérite pas le statut d'art⁸, car d'après ce dernier ces subterfuges demeurent trop en surface, au sein du cliché, et ne permettent pas de produire une véritable déformation telle que la création artistique l'exige et telle que la peinture le permet. Car en effet, „les grands peintres savent qu'il ne suffit pas de mutiler, malmener, parodier le cliché pour obtenir un vrai rire, une vraie déformation" [*Ibid.*, p.85]. Le propre de la peinture est donc de produire de „vraies déformations", et selon Deleuze la seule véritable image est l'image picturale, car il y a comme une viscosité de la photo qui, en tant que chose vue – peu importe à quel point on la modifie, triture ou transforme –, reste toujours attachée à ce qu'elle figure et ne permet qu'un résultat hybride, un peu monstrueux, entre une photo et une

⁸„Cela ne ferait pas une déformation comme l'art en produit" [*Ibid.*, p.87]

image, tandis que la peinture ou le tableau comme moyen de voir s'efface, comme par transparence, et permet de sortir du cliché et de voir à travers le tableau ou en son sein la Figure qui surgit.

C'est cette viscosité qui fait que „même quand la photo cesse d'être seulement figurative, elle reste figurative à titre de donnée, à titre de « chose vue »” [Ibid., p.87]. Cette viscosité fait que l'œil ne peut pas s'en défaire et y reste attaché. De ce fait, la photo en tant que chose vue demeure toujours au moins partiellement pour l'œil, ne disparaît jamais complètement, et empêche à la fois de briser complètement le cliché et de laisser apparaître la Figure depuis son fond virtuel. La photo arrête l'œil et l'envahit, la rapport est plutôt de l'extériorité de la photo qui vient jusqu'à notre œil et le fait complètement sien, se le subordonne et l'emprisonne à l'intérieur du cliché, tandis qu'en peinture c'est plutôt le tableau qui aspire l'œil et le fait entrer tout entier dans l'univers virtuel qu'il porte, le cliché est comme vidé et l'œil délivré, il peut enfin sortir du cliché et voir la Figure de manière intuitive ainsi que les forces à l'œuvre. C'est en cela que les données figuratives sont avec le tableau un moyen de voir, tandis que pour les photos les données figuratives sont plutôt des choses vues, des choses considérées pour elles-mêmes. Si on considère le cliché lui-même comme une chose vue, alors on perd la „connaissance intuitive” [Ibid., p.85] (de la pomme de Cézanne par exemple). Et pour poursuivre cet exemple, ce que vise la peinture c'est ce „caractère pommesque” [Ibid., p.85], ce quelque chose de pommesque qui rayonne hors de la Figure, sa présence virtuelle qui en émane et fulgure au sein de l'actuel telle une „ondine aux yeux clairs”⁹ [Deleuze, 1968, p.286]. Le cliché étant plus qu'un moyen de voir – revêtant lui-même

⁹ Cf. plus longuement *Différence et répétition* (1968) pour cette description du „phénomène de type « ondine aux yeux clairs » qu'une émeraude rend possible” et qui explique la relation de l'actuel et du virtuel.

le caractère d'une chose vue –, il perd la présence (vivante), perd la possibilité qu'une „ondine aux yeux clairs” fulgure à sa surface; il envahit l'œil de toute son actualité, l'emprisonne au sein du cliché et ne fait voir qu'une émeraude dénuée de reflets ou d'intériorité, dénuée de virtualité, une roche inanimée. Selon Deleuze, c'est pour cette raison que „malgré tout son abandon, Bacon a une hostilité radicale à l'égard de la photo” et ne l'intègre „à aucun moment dans le processus créateur” [Deleuze, 2002, p.87]. A l'inverse, la peinture n'est pas vue pour elle-même, elle ne s'épuise pas dans son actualité et n'envahit pas l'œil mais elle est un moyen de voir et seulement un moyen de voir, un moyen de sortir du cliché et de remonter à l'ondine aux yeux clairs, à une force invisible virtuelle ou au caractère pommesque de la pomme. Par conséquent, la peinture „se propose directement de dégager les présences sous la représentation” [Ibid., p.53], tandis que la photo est une représentation, ou se trouve tout du moins du côté de l'actuel.

En outre, Deleuze ajoute que même si Bacon se décide finalement à rejeter la photo, cette dernière était pour lui „d'autant plus fascinante qu'elle occupait déjà tout le tableau, avant que le peintre se mette au travail” [Ibid., p.88]. Dès le début, avant même de commencer sa tâche, avant même d'avoir un projet pictural, le peintre se trouve entouré de photos, perçoit des photos, en a plein déjà présentes virtuellement dans la toile, et en a aussi plein la tête. „Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer” [Ibid., p.83]. La tâche du peintre n'est pas de représenter ou de recréer un objet à partir de rien ou de modifier le cliché, mais plus radicalement de sortir des clichés dans lesquels il est toujours déjà pris. Ainsi, le peintre „ne peint pas pour reproduire sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là, pour produire une toile dont le

fonctionnement va renverser les rapports du modèle et de la copie" [*Ibid.*, p.83]. Les rapports sont bel et bien renversés par la peinture. En effet, au lieu que la pomme soit la cause formelle du cliché, que le cliché soit le résultat actuel, produit et déterminé qui représente la pomme comme un effet produit par cette cause, – en bref au lieu que le cliché soit le terme final ou le résultat de la relation, – la peinture renverse la relation et prend le cliché comme point de départ, lutte (par un travail manuel et pictural de déformation) avec lui pour en sortir et pour rendre visible la pomme virtuelle qui n'était pas d'emblée visible. Le caractère pommesque de la pomme ou l'ondine aux yeux clairs deviennent présents uniquement au terme du travail pictural, ils surgissent au cours ou à l'issue d'un processus. La peinture, par son travail qui la fait sortir du cliché, nous met en relation intuitive avec la pure présence de la pomme virtuelle qui va au-delà (ou ramène en-deçà) de la simple représentation actuelle et littérale d'un objet que permet la photo. La peinture renverse les rapports en passant d'une pomme actuelle comme cause préalable, au surgissement après-coup (après travail pictural, traits manuels déformants) de la présence virtuelle du caractère pommesque de la pomme, d'une Figure qui n'était pas déjà là, ou seulement virtuellement, et qui a eu besoin du travail du peintre pour être exprimée. C'est en cela que la peinture est un „processus créateur" contrairement à la photo. Elle prend pour point de départ le cliché, et le déforme afin d'en sortir et de donner à voir ce qui n'était pas déjà là ou qui était là virtuellement, de donner à voir ce qui n'était pas encore visible.

Pour soutenir cette interprétation que donne Deleuze, il y a dans le livre de John Russell une déclaration de Bacon dans laquelle il indique:

„Je me crois différent de ces vautours des *mass media* qui utilisent les photographies plus ou moins telle qu'elles sont, ou qui les découpent pour

les arranger différemment. La réalité littérale de ces photographies ainsi employées — même si ce ne sont que des fragments — empêchera l'apparition de véritables images, parce que l'essence des apparences n'a pas été suffisamment digérée et transformée" [Russell, 1994, p.71].

Bacon exprime ainsi à sa façon la distinction entre les photos qui demeurent dans l'actuel, dans la „réalité littérale”, et la déformation picturale comme processus créateur au cours duquel la „véritable image” surgit. L'assimilation du processus pictural à une digestion implique à la fois une proximité très forte entre le peintre et les images qu'il doit ingérer, et en même temps un certain travail, un effort de création. En outre, il est loisible de noter que Bacon emploie ici le terme de transformation en un sens opposé à celui de Deleuze, car en effet ici chez Bacon la transformation se rapporte à l'acte créateur pictural et désigne ce que Deleuze nommera déformation (en opposition à la transformation, qui est le propre et la limite de la photo chez Deleuze, *cf. infra*). En revanche, que ce soit chez Bacon ou chez Deleuze, seule la peinture produit de „véritables images”, tandis que la photo se cantonne à l'actualité ou à la „réalité littérale” des données figuratives. Les photos ne déforment ou modifient pas ces données pour en faire sortir l'image – la Figure –, et demeurent donc trop fidèles à l'actualité. C'est par là même, par cette fidélité à l'actualité, que les photos sont infidèles à l'image et à la représentation, et ne peuvent donc avoir des prétentions esthétiques. De cette manière, le problème de la photo n'est pas qu'elle représente, mais qu'elle représente mal; et Deleuze cite à nouveau Lawrence qui précise que „ce qu'on reprochait à la première figuration, à la photo, ce n'était pas d'être trop « fidèle », mais de ne pas l'être assez” [Deleuze, 2002, p.92]. Car en effet, ce que désire le peintre c'est une „représentation fidèle”, et „de fait la Figure est encore figurative, elle représente encore quelqu'un, un homme qui crie, un homme qui sourit, un homme assis,

elle raconte encore quelque chose”, „la pure présence de la Figure est bien la restitution d’une représentation, la recréation d’une figuration” [*Ibid.*, p.84, 91 et 92]. Par conséquent, nous avons ici une nouvelle confirmation que la représentation n’est pas l’ennemie en soi ou absolue du peintre (ou même du philosophe). Néanmoins, la représentation picturale doit être d’une toute autre nature que celle de la photographie, car cette dernière rend „fort difficile d’obtenir la représentation plus fidèle que Cézanne voulait” [*Ibid.*, p.84] puisqu’elle reste trop dans l’actuel, dans le cliché, dans le connu ou le conçu. Il faut alors mettre au jour deux types de figuratif ou de représentation de natures différentes, afin de voir que „l’opposition de la Figure au figuratif se fait dans un rapport intérieur très complexe” [*Ibid.*, p.91]. Ainsi, il faut distinguer entre „un premier figuratif, pré-pictural”, le cliché, qui est déjà sur le tableau et dans la tête du peintre de manière préalable, et qu’on ne „peut pas éliminer complètement”; et „un second figuratif: celui que le peintre obtient, cette fois comme résultat de la Figure, comme effet de l’acte pictural” [*Ibid.*, p.91 et p.92]. Il n’est pas possible d’éliminer complètement le premier figuratif (les clichés), mais on ne peut pas non plus s’en contenter car il n’est pas assez fidèle; et l’objectif du peintre sera précisément de trouver une issue à ce problème, c’est-à-dire de rendre possible une représentation fidèle, qui donne la sensation dans sa virtualité et son épaisseur. L’opposition entre peinture et photographie n’est donc pas résumée par le clivage entre figuration et non-figuration, mais bien plutôt entre deux modalités distinctes de figuration: une figuration actuelle et infidèle (photographie) et une figuration virtuelle et davantage fidèle (peinture).

Cette différence cruciale de nature entre la figuration que permet la peinture et celle que permet la photographie s’exprime notamment par une différence de méthode. En effet, le cliché est limité à la

transformation (ce qui le borne dans l'actuel), tandis que la peinture opère par déformation. La déformation est la méthode proprement picturale. Cette opposition de méthode est mise en avant par Deleuze au profit de la peinture en affirmant que „la plus grande transformation de cliché ne fera pas un acte de peinture, elle ne fera pas la moindre déformation picturale” [*Ibid.*, p.88]. En effet, la transformation de cliché s'effectue en passant d'une forme à une autre¹⁰, une forme se substitue à une autre, tandis que la déformation picturale modifie non pas une forme mais métamorphose complètement l'ensemble des rapports visuels, crée une „zone d'indiscernabilité commune à plusieurs formes, irréductibles aux unes comme aux autres” [*Ibid.*, p.59]. Ainsi, contre le mouvement d'une forme (actuelle) déterminée à une autre dans la transformation, la déformation picturale est immobile, ou plutôt ne réside pas dans le mouvement; elle est un changement intensif, un changement de rapport et de statut du corps en repos lui-même¹¹, qui est produit par „un saut sur place, une déformation sur place, le surgissement sur place de la Figure, l'acte pictural” [*Ibid.*, p.92]. Il faut noter que Deleuze spécifie que la déformation se fait „sur place”, car cela indique un changement qui n'est pas seulement extensif, mais un changement qui est d'abord intensif, par opposition au mouvement qu'opère la transformation, qui n'est que le passage d'une forme à une autre, qu'un changement de place qui demeure actuel de part en part car le passage se fait d'une forme fixée et déterminée à une autre. De ce fait, la notion de „sur place” précise que ce n'est pas principalement le caractère temporel du processus créateur pictural qui compte (sinon la transformation serait elle aussi artistique) mais que ce dernier doit être

¹⁰ Cf.: „par exemple d'une forme-oiseau à une forme-parapluie [...] comme un agent de transformation” [*Ibid.*, p.147].

¹¹ En effet, Deleuze précise que pour Bacon „la déformation est toujours celle du corps” et que „c'est sur la forme au repos qu'on obtient la déformation” [*Ibid.*, p.59].

en lien avec notre expérience présente et vivante; la déformation doit venir approfondir le tableau, épaissir le cliché que le peintre a en tête plutôt que de seulement le remplacer par un autre. C'est seulement de cette manière — par déformation — que le cliché initial change de nature, et c'est pour cette raison que „ce n'est pas en transformant le cliché qu'on sortira de la photo, qu'on échappera aux clichés” [*Ibid.*, p.88].

Ce qui rend l'art pictural si délicat à réaliser, c'est qu'il faut s'éloigner de cette première figuration, sortir des clichés, tout en continuant à représenter ou figurer quelque chose (sinon on tombe dans l'art abstrait¹²), double exigence constante que le Bacon de Deleuze résume sous la formule: „faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants” [*Ibid.*, p.92]. Tout le „problème du peintre n'est pas d'entrer dans la toile, puisqu'il y est déjà (tâche pré-picturale), mais d'en sortir et par là même de sortir du cliché (tâche picturale)” [*Ibid.*, p.91], tout en conservant un certain sens de figuration, tout en continuant à représenter quelque chose. Comment le peintre peut-il y parvenir? C'est par „la voie de la Figure” et par des traits manuels déformants qu'il lui sera possible de passer du premier type de figuration au second: en effet, „ce sont les marques manuelles au hasard qui lui donneront une chance” [*Ibid.*, p.91]. Comme le précise Deleuze, c'est à partir du travail manuel que „va surgir à vue la Figure” [*Ibid.*, p.92] et c'est ce même travail manuel qui fait la spécificité de l'acte pictural. Ces traits libres, presque autoritaires, qui ne signifient rien par eux-mêmes, décrétés par la liberté du peintre ou bien jetés au hasard sur la toile, permettent justement de déjouer les clichés et d'en sortir, de sortir de la toile. Ces traits, qui opèrent une déformation, permettent donc de libérer la Figure et la représentation. Toutefois, ce ne sont pas les traits manuels

¹² Voie que Bacon refuse d'employer selon Deleuze, cf. [*Ibid.*, note p.92], et sur le problème de la peinture abstraite voir p.110.

libres par eux-mêmes qui font la Figure, mais c'est indistinctement leur folie ou leur non-sens libérateur et le fait qu'ils forment une nouvelle harmonie avec le tableau – qu'ils n'envahissent pas entièrement, mais où ils surgissent seulement partiellement (suffisamment pour libérer des clichés, mais de manière assez restreinte et contrôlée pour continuer à représenter quelque chose) –. En effet, „l'acte de peindre, c'est l'unité de ces traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel” [*Ibid.*, p.92]. Par conséquent, le passage de la première figuration à la seconde s'explique de la façon suivante: „un ensemble visuel probable (première figuration) a été désorganisé, déformé par des traits manuels libres qui, réinjectés dans l'ensemble, vont faire la Figure visuelle improbable (seconde figuration)” [*Ibid.*, p.92].

La déformation exprime à la fois la sortie du cliché et l'unité de l'ensemble visuel, ce qui implique que la sortie du cliché ne fasse pas scission ni rupture avec le reste de la toile, mais réorganise en profondeur l'ensemble afin de tout tenir en un même lieu, tout tenir sur le même tableau. Sortir du cliché par déformation et par des traits manuels libres n'implique pas de rester en dehors de la toile, et n'implique pas non plus que la libération emporte tout avec elle (risque de l'art informel, qui étend le diagramme à tout le tableau¹³). Selon Deleuze, la „voie de la Figure” très particulière et exigeante que choisit Bacon s'érige à la fois d'une part contre l'art abstrait et l'art informel en „faisant ressemblant”, et d'autre part contre les clichés et les photos en „faisant par des moyens accidentels et non ressemblant” [*Ibid.*, p.92]. De cette manière, la déformation combine actuel et virtuel, tout comme l'émeraude et l'ondine aux yeux clairs ne sont pas deux phénomènes mais un seul et même tout. „Passant par ces traits, la figuration retrouvée, recréée,

¹³Sur ce point précis, cf. [*Ibid.*, p.110]

ne ressemble pas à la figuration de départ" [*Ibid.*, p.92], les deux figurations sont irréductibles, la peinture est incommensurable à la photo car la peinture part de l'actuel et ne l'abandonne pas tout en conquérant le virtuel, tandis que la photo est cantonnée à l'actuel.

Ces éclaircissements permettent de comprendre selon un prisme deleuzien les déclarations de Bacon dans lesquelles il évoque la digestion, la déformation et la transformation, mais également celles dans lesquelles il se décrit comme étant „une espèce de machine pulvérisatrice dans laquelle est introduit tout ce que je regarde et tout ce que je sens" [Russell, 1994, p.71]. Le terme de „machine pulvérisatrice" est très puissant et indique selon une interprétation deleuzienne que Bacon ne laisse aucune donnée pré picturale indemne, tout le champ visuel y passe afin que „l'essence [virtuelle] des apparences" soit „suffisamment digérée et transformée" [*Ibid.*, p.71] pour être rendue visible. L'acte de peindre est cette opération même, cette déformation manuelle qui met au jour le noyau virtuel des apparences, rend visible les forces qui les sous-tendent tout en conservant quelque chose du „premier figuratif, pré pictural" [Deleuze, 2002, p.91]. Les photos ne permettent certes pas cette déformation picturale, en revanche elles sont aptes à fournir la matière pré picturale sur laquelle le peintre va venir travailler et opérer ses déformations en continuant à représenter. C'est pour cette raison que Deleuze indique qu'il „valait mieux s'abandonner aux clichés, les convoquer tous, les accumuler, les multiplier, comme autant de données pré picturales" [*Ibid.*, p.88]. Les photos ne sont pas inutiles à la peinture – plus il y en a et plus le peintre a de matière sur laquelle il peut travailler et tenter des déformations – mais elles ne suffisent pas, par elles-mêmes, pour être esthétiques; c'est „seulement quand on en sort, par rejet, que le travail peut commencer" [*Ibid.*, p.88].

Bacon exprime magnifiquement cela de ses propres mots quand il dit que pour lui „les photographies deviennent une sorte d'humus à partir duquel les images émergent de temps à autre” [Russell, 1994, p.71]. Les photos fournissent à Bacon (vu par Deleuze) un sol dans lequel il peut puiser pour tenter d'effectuer des déformation; et ces déformations ne sont pas une science exacte ou déterminée d'avance, parvenir à rendre visibles l'invisible, le temps et le virtuel est une entreprise très difficile, qui requiert un corps-à-corps avec la matière pré picturale duquel une véritable image ne sortira que „de temps à autre”. Ainsi, l'artiste peintre véritablement créateur est bel et bien une „machine pulvérisatrice”, tous les clichés passent dans ce rouleau compresseur créateur qui ne laisse aucune donnée visuelle ou figurative intacte, toutes s'en trouvent modifiées, changées profondément en leur nature, déformées, interprétées (c'est-à-dire que Bacon n'en reste pas à leur réalité littérale selon Deleuze). Certes, parfois ces opérations de déformation ratent, elles ne fonctionnent pas à coup sûr, mais le jeu en vaut la chandelle car quand elles réussissent tout en conservant une part de figuration, alors les déformations permettent „l'apparition de véritables images” [*Ibid.*, p.71] et assurent le règne de la peinture en esthétique visuelle. Par conséquent, l'enjeu et l'essence de la peinture, selon l'interprétation deleuzienne de Bacon, semblent être de fournir une image ou une représentation bien plus fidèle des choses, de la sensation ou de la vision, que ne le pourra jamais une photo (toute prisonnière de son actualité et de son être vu). La peinture permet cette figuration de nature différente – qui comprend de la virtualité – grâce à une méthode ou un processus de déformation proprement picturale et manuelle, qui dépasse les clichés tout en continuant à représenter.

Bibliographie:

Deleuze, G., (1968). *Différence et répétition*, Paris: PUF (Presses Universitaires de France)

Deleuze, G., (2002). *Francis Bacon Logique de la sensation*. Paris: Seuil

Russell, J., (1994). *Francis Bacon*, Paris: Thames & Hudson

Pour aller plus loin et approfondir le sujet traité, le lecteur intéressé peut notamment se référer, entre autres, aux ouvrages suivants :

- Bogue, R., (2003) *Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, New York and London : Routledge

- Bleyen, M., (2012) *Minor Photography: Connecting Deleuze and Guattari to Photography Theory*, Leuven : Leuven University Press

- Dumoncel, J-C., (2010) *Deleuze & Nième Art*, Vallet : M-Editer

- Peppiatt, M., (2008) *Francis Bacon : Anatomy of An Enigma*, London : Constable

- Sauvegnargues, A., (2005) *Deleuze et l'art*, Paris : PUF (Presses Universitaires de France)

- Van Tuinen, S. et Zepke, Z., (2017) *Art History after Deleuze and Guattari*, Leuven : Leuven University Press

Ainsi qu'à la revue *La Part de l'Oeil* n° 27/28 (2013) - *Formes et forces - Topologies de l'individuation, Deleuze, Simondon*, Bruxelles

The relation between photography and painting for Francis Bacon according to Deleuze (in *The Logic of Sensation*)

Abstract:

The aim of this article is to present a concise summary and review about the theses of Deleuze on the relations between painting and photography but also about his account of Bacon through the prism of this question in his book *Francis Bacon : Logique de la sensation*. This article could only be seen as an introduction and perhaps an invitation to read deeper studies about the important and numerous links between Deleuze's philosophy and art.

Keywords: art, painting/photography, Deleuze, sensation, representation