Ce que Deleuze doit à Proust : une stylistique de l'affect

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. Ce que Deleuze doit à Proust : une stylistique de l'affect. Adnen Jdey (dir.). Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique, De l'incidence éditeur, p. 179-199., 2013, 978-2-918193-18-0. hal-01676849

HAL Id: hal-01676849
https://hal.science/hal-01676849

Submitted on 6 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Chaudier

Publication : « Ce que Deleuze doit à Proust : une stylistique de l'affect », *Gilles Deleuze, la logique du sensible, esthétique et clinique*, textes réunis par Adnen Jey, Paris, De l'incidence éditeur, 2013, p. 179-199.

Auteur : Stéphane Chaudier, université de Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Proust, *À la recherche du temps perdu*, Proust, Deleuze, Bacon, style, affect

Résumé : Il y a quelque chose de suspect dans la notion de style. Le style peut parfois dégénérer en jactance ; le manque de sobriété dans les mots, le désir de briller font obstacle à la pensée où s'épanouissent la « souveraine liberté », la joie. Reconstituer l'unité vivante de la réflexion de Deleuze sur le style, c'est mettre au jour un double mouvement : d'une part, comprendre à quelle exigence profonde répond cette idée de style, inlassablement reprise, comme on le verra ; mais d'autre part, comprendre à quels risques elle est exposée, puisque cette notion connaît de nombreux usages. Elle est l'un des fleurons de la pensée de l'adversaire, de ceux qui se nourrissent du symbole de « l'arbre-racine ». Il faut donc arracher le style à l'imaginaire de « l'arbre-racine » (du modèle) et l'intégrer à une « pensée du rhizome » (du processus). Ce travail serait inenvisageable si les amis – les artistes sur lesquels Deleuze et Guattari s'appuient dans leur tentative de libérer la pensée de ce qui l'asservit – ne faisaient la démonstration en acte de l'existence et de la fécondité du style. Mais comment penser la cohérence de cette notion par-delà l'éblouissante différence des démarches créatrices ? La tentative de Deleuze pour cerner la réalité vivante du style est multiforme ; en embrasser tous les aspects est impossible dans le cadre d'un article. C'est pourquoi il est difficile de dire si le mot « style » a le statut ou non, dans la pensée de Deleuze, de concept[1]. Mais je voudrais montrer qu'on peut, en s'appuyant sur Deleuze, et en particulier sur son cheminement avec les œuvres de Proust et de Bacon, assurer la possibilité d'un usage non réducteur, et peut-être non conventionnel, de ce mot à la fois irremplaçable et galvaudé, le style.

Ce que Deleuze doit à Proust
Une stylistique de l'affect

Stéphane CHAUDIER

« Il s'agit toujours de libérer la vie là où elle est prisonnière » (*QP*, 162[2])

Qu'il y ait quelque chose de suspect dans la notion de style, rien ne le montre mieux, peut-être, que les lignes qui introduisent la question ultime, celle que Deleuze et Guattari ne s'autorisent à poser que « tard, quand la vient la vieillesse », et qui donne au livre son titre : *Qu'est-ce que la philosophie ?*

[1] Christine Buci-Glucksmann n'en doute pas. Voir « De la stylistique comme contre-esthétique », *Deleuze et les écrivains*, B. Gelas et H. Micolet dir., Nantes, éd. Cécile Defaut, 2007, p. 471-477.

[2] Les citations sont suivies d'un système d'abréviations. *QP* renvoie à *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991 ; je cite l'édition de poche (coll. « Reprises ») ; *MP* à *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

> On n'était pas assez sobre. On avait trop envie de faire de la philosophie, on ne se demandait pas ce qu'elle était, sauf par exercice de style ; on n'avait pas atteint à ce point de non-style où l'on peut dire enfin : mais qu'est-ce que c'était, ce que j'ai fait toute ma vie ? Il y a des cas où la vieillesse donne, non pas une éternelle jeunesse, mais au contraire une souveraine liberté […]. (*QP*, 7)

« Vieillesse », « point de non-style », « souveraine liberté » : l'association de ces expressions indique un danger. Le style peut parfois dégénérer en jactance ; le manque de sobriété dans les mots fait obstacle à la question où s'épanouissent la « souveraine liberté », la joie. Déjà, dans *Mille Plateaux*, apparaissait l'imposture du « technonarcissisme » (*MP*, 33) : ce néologisme fustigeait la rhétorique du « système-radicelle » (*MP*, 12), ces « procédés mimétiques destinés à disséminer ou disloquer une unité maintenue dans une autre dimension pour un livre-image » (*MP*, 33). Un « livre-image », c'est un livre qui vise à représenter le monde ou son unité supposée et qui, sous couvert d'innovation langagière, ne fait que reconduire les routines de la pensée. Le style serait une menace pour la pensée. Reconstituer l'unité vivante de la réflexion de Deleuze sur le style, c'est mettre au jour un double mouvement : d'une part, comprendre à quelle exigence profonde répond cette idée de style, inlassablement reprise, comme on le verra ; mais d'autre part, comprendre à quels risques elle est exposée, puisque cette notion connaît de nombreux usages. Elle est l'un des fleurons de la pensée de l'adversaire, de ceux qui se nourrissent du symbole de « l'arbre-racine ». Il faut donc arracher le style à l'imaginaire de « l'arbre-racine » (du modèle) et l'intégrer à une « pensée du rhizome » (du processus). Ce travail serait inenvisageable si les amis – les artistes sur lesquels Deleuze et Guattari s'appuient dans leur tentative de libérer la pensée de ce qui l'asservit – ne faisaient la démonstration en acte de l'existence et de la fécondité du style. Mais comment penser la cohérence de cette notion par-delà l'éblouissante différence des démarches créatrices ? La tentative de Deleuze pour cerner la réalité vivante du style est multiforme ; en embrasser tous les aspects est impossible dans le cadre d'un article. C'est pourquoi il est difficile de dire si le mot « style » a le statut ou non, dans la pensée de Deleuze, de concept[3]. Mais je voudrais montrer qu'on peut, en s'appuyant sur Deleuze, et en particulier sur son cheminement avec les œuvres de Proust et de Bacon, assurer la possibilité d'un usage non réducteur, et peut-être non conventionnel, de ce mot à la fois irremplaçable et galvaudé, le style.

I. Une exigence profonde

« Arriver à la formule magique, que nous cherchons tous : PLURALISME = MONISME, en passant par tous les dualismes qui sont l'ennemi, mais l'ennemi tout à fait nécessaire, le meuble que nous ne cessons pas de déplacer » (*MP*, 31). Cette « formule magique » pourrait bien être une formule ironique, une équation qui vise à mystifier les naïfs. Pourtant, la formule propose une méthode qui rend remarquablement compte du statut du style, ce « meuble » qui concentre tous les dualismes et que, pour cette raison, Deleuze et Guattari ne cessent de déplacer. Dans la *doxa* esthétique, le style pérennise l'opposition de l'art et de la vie. Il permet à l'art de représenter le monde, la réalité. Il perpétue la division sur laquelle se greffe la hiérarchie des valeurs : on pourra dire que la vie est supérieure à l'art, à qui elle sert de modèle ; mais en renversant la hiérarchie (sans rien changer, somme toute), on prétendra que l'art est supérieur à la vie – parce qu'il manifeste une pensée là où la vie n'est que bêtise ou absurdité[4]. Dans la rhétorique, le style reproduit les divisions qui structurent la réalité sociale : à la représentation de telle réalité convient tel style. Mais surtout, le style consacre la coupure entre celui qui le

[3] Christine Buci-Glucksmann n'en doute pas. Voir « De la stylistique comme contre-esthétique », *Deleuze et les écrivains*, B. Gelas et H. Micolet dir., Nantes, éd. Cécile Defaut, 2007, p. 471-477.

[4] En voulant défendre l'autonomie de l'art, la pensée de l'art pour l'art manifeste aussi parfois une haine de la vie ; c'est le propre de l'esthétique décadente.

possède (l'auteur, détenteur de l'autorité) et le lecteur (à qui le style fait défaut, même quand lecteur se dit stylisticien !) Rappelons brièvement en quoi ces divisions sont néfastes. Le style fonctionne comme un piège ; il accueille la singularité pour la rabattre sur une subjectivité elle-même soumise aux exigences de la représentation. La représentation institue la réalité (le monde de référence, ce dont l'existence s'atteste aux yeux de tous) comme modèle. La collectivité, qui décide de ce qu'est la réalité, se donne ainsi les moyens de limiter, de contrôler l'activité de l'artiste ; et même si la réalité est dite inépuisable, sa représentation vise toujours à la rendre intelligible ; si bien que la soumission à la réalité implique en fait une soumission à la rationalité – censée être universelle. Deleuze a bien expliqué comment, dans un tel corset, la peinture occidentale a pu se développer, en lançant cette formule ironique et juste : « avec Dieu, tout est permis ». Dieu, l'habitant du ciel, cette réalité qu'aucun humain ne pouvait cartographier, servait en effet de talisman au peintre qui, par foi ou par ruse, adhérait au *credo* de la théologie négative : l'irreprésentable signifiait la possibilité concrète de libérer les formes, les couleurs, comme le montre l'étonnant Christ de Giotto, « transformé en cerf volant dans le ciel, véritable avion qui envoie les stigmates à saint François » (*FB*, 14[5]). L'image joyeuse du cerf volant n'a rien d'un banal sarcasme ; elle rappelle la description des anges de Giotto dans *La Recherche* :

> Comme ce sont des créatures réelles et effectivement volantes, on les voit s'élevant, décrivant des courbes, mettant la plus grande aisance à exécuter des loopings, fondant vers le sol la tête en bas à grand renfort d'ailes qui leur permettent de se maintenir dans des positions contraires aux lois de la pesanteur, et ils font beaucoup plus penser à une variété disparue d'oiseaux ou à de jeunes élèves de Fonck s'exerçant au vol plané, qu'aux anges de l'art de la Renaissance ou des époques suivantes […][6].

Quant au vis-à-vis de l'auteur et du lecteur, que sépare la question du style, il a pour conséquence que le lecteur n'est jamais posé comme participant au style, entraîné dans un mouvement de co-création, mais comme simple réceptacle d'une intention. Il est le terme idéal d'un effort pour émouvoir, persuader, instruire. Certes, l'auteur peut fort bien se représenter un destinataire actif, mais son activité ne sera envisagée que comme une résistance à vaincre, une complicité à se ménager. Si l'esthétique de la réception envisage l'activité du lecteur, cette activité n'est nullement un effet du style, mais de l'histoire. Le seul lecteur émancipé que la *doxa* veuille bien envisager, c'est le lecteur qui acquiert un statut d'auteur – et qui relance à son tour la manivelle du style[7].

Dans l'élaboration de la notion de style, Deleuze et Guattari rencontrent donc la pensée de l'adversaire, de ceux pour qui le style est un bel avatar de « l'arbre » : il en a l'unité et le caractère de totalité organique. Comme le fruit s'explique par l'arbre, le style renvoie à l'auteur ; cette notion d'auteur n'est pas gênante, tant qu'elle reste sagement circonscrite. Nécessaire à la stylistique d'attribution – celle qui, par exemple, déterminera si tel poème est ou n'est pas de Rimbaud –, la notion d'auteur figure en bonne place dans le magasin d'une pensée de l'ordre, dont Deleuze et Guattari reconnaissent le bien-fondé :

> Mais il n'y aurait pas un peu d'ordre dans les idées s'il n'y en avait aussi dans les choses ou état de choses, comme un anti-chaos objectif. « Si le cinabre était tantôt rouge, tantôt

---

[5] *FB*, 14 se lit ainsi : *Francis Bacon, Logique de la sensation*, éditions de La différence, 1981, volume I, « La Vue le Texte », p. 14. 27).

[6] *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes dirigée par J.-Y. Tadié, Paris, NRF Gallimard, 1987-1989, t. IV, p. 227 ; référence désormais abrégée en *RTP*, IV, 227.

[7] Ces difficultés à penser le style dans les limites de la doxa esthétique occidentale peuvent décourager le stylisticien, qui préfère alors ne pas définir son objet, voire décréter son inexistence.

> noir, tantôt léger, tantôt lourd…, mon imagination ne trouverait pas l'occasion de recevoir dans la pensée le lourd cinabre avec la représentation de la couleur rouge[8]. (*QP*, 189-190)

« De tout cela », concluent Deleuze et Guattari avec un bon sens dont on les crédite assez peu, « nos opinions sont faites. Mais l'art, la science, la philosophie exigent davantage : ils tirent des plans sur le chaos » (*QP*, 190). Concluons que si le couple « style / auteur » s'avère utile à la mise en ordre des faits, il ne devrait pas servir à la police des idées.

Il n'est guère douteux que la réflexion de Deleuze et Guattari sur le style ne se déploie sur le fond ce qu'il faut bien nommer la polémique, moment circonstancié, réactif de la pensée. Avant de s'affirmer, pour pouvoir s'affirmer, la pensée se confronte à un académisme asphyxiant dont elle veut démonter les rouages ; mais la polémique importe peu, puisque l'essentiel, c'est de déplacer le « meuble », en l'occurrence le style : or cet outil à produire du dualisme finit, c'est du moins notre hypothèse, par se lover dans le signe égal de la formule « PLURALISME = MONISME ». Ce signe égal tout à la fois sépare et institue l'indiscernabilité entre « monisme » et « pluralisme ». Mais à quoi bon ? La réalité que cerne la formule, dans son style parodiquement « télégraphico-philosophique », n'est autre que la vie, la vie à la fois multiple ET une, mais dont la multiplicité ne procède pas de l'unité. Il est intéressant à cet égard de noter que la proposition défend, par son ordre même, la primauté du pluralisme. Ce pluralisme n'est pas un scandale à justifier. Il est plutôt l'affirmation joyeuse de la fécondité de la vie, elle qui se présente dans son évidence première comme « multiforme et indivise », à la manière de la partie pour piano de la sonate de Vinteuil (*RTP*, I, 205). L'enjeu de la réflexion sur le style se dégage. Ce mot – qui trouve là son caractère opératoire – sert à faire tomber l'opposition faussement fondatrice de l'art et de la vie, dans la double coupure qu'elle institue : la coupure « œuvre-vie » et « auteur-public ».

Cette ambition que la pensée du style se donne détermine à son tour le « style » avec lequel Deleuze et Guattari s'approchent de la notion. Une phrase limpide peut nous servir de guide : « Les devenirs, c'est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie, exprimés dans un style » (*D*, 9[9]). Deux propositions majeures s'énoncent ainsi : d'une part, le style est affaire de devenirs qui eux-mêmes relèvent de l'imperceptible. Ce lien du style avec l'invisible dénoue le pacte de la représentation fondée sur la perception de la réalité (par l'artiste) et sa reconnaissance (par le public) ; et pourtant, et c'est bien le paradoxe, le style exprime, manifeste, rend visible. Cette question de l'invisible et du visible hante la peinture ; aussi est-ce dans l'essai sur Bacon que la question du style et de la sensation trouve sa formulation la plus précise, la plus exacte. Mais comme toute percée dans un domaine de l'art rétroagit ensuite sur tous les autres, de Bacon à Proust, la question du style ne cesse de s'approfondir dans ce mouvement apparemment capricieux. D'autre part, la proposition indique avec toute la netteté souhaitable un *continuum* vie-style ; et c'est là proprement l'objet de l'essai sur Proust[10]. Donnons d'emblée quelques éléments qui puissent faire pressentir ce caractère indissoluble du style et de la vie. Dans cette affirmation *a priori* anodine, « le charme, source de vie, comme le style, source d'écrire » (*D,* 11), le simple parallèle entre les deux énoncés ne suffit pas à faire saisir l'unité profonde du charme qui opère dans la vie et du style qui agit dans l'écriture. Pourtant, la piste du charme s'avère féconde, car « le charme, c'est ce qui fait saisir les personnes comme autant de combinaisons, et de chances uniques que telle combinaison ait été tirée » (*D*, 12) ; en témoigne ce beau portrait de Guattari :

---

[8] Kant, *Critique de la raison pure*, Analytique, « De la synthèse de la reproduction dans l'imagination ». La note est de Deleuze et Guattari, *QP*, 190.

[9] Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, repris en poche dans la coll. « Champs », à laquelle je me réfère.

[10] *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964 pour la première édition, 1973 pour la dernière édition augmentée ; référence désormais abrégée en *PS*.

> Peu de personnes m'ont donné l'impression de bouger à chaque moment, non pas de changer, mais de bouger tout entier à la faveur d'un geste qu'il faisait, d'un mot qu'il disait, d'un son de voix, comme un kaléidoscope, qui tire chaque fois une nouvelle combinaison. (*D*, 23)

Dans le corps de Guattari, tel que Deleuze le voit et le met en mots, s'inscrit la double réalité du charme et du style : dans la combinaison du charme, une multiplicité (le geste, le mot, la voix) engendre un mouvement qui n'est pas une transformation (laquelle produit de la dualité) mais un nouvel état du corps, qui reste le même. Voir Guattari, c'est saisir des idées à même le corps ; or une telle présence inspire, suscite des images – le kaléidoscope –, lesquelles sont en prise directe avec ce qui s'éprouve : le kaléidoscope, cela pourrait être un concept, comme le devenir ou le rhizome. Si le kaléidoscope, le devenir ou le rhizome présentent un air de famille, c'est parce qu'ils désignent la réalité d'une activité qui se déploie sans déperdition, qui se ramifie sans que rien ne vienne en enrayer le développement. On le voit : la mise en œuvre d'un style (de pensée et d'écriture) procède du charme contagieux de la vie. C'est là un excellent exemple, selon nous, de ce processus de création permanent dont relève le style, la vie démultipliant ses propres puissances (au sens du *possest* spinozien[11]) en faisant s'interpénétrer le monde des corps, des idées et des mots. « Le *possest*, c'est précisément l'identité de la puissance et de l'acte par quoi je définis quelque chose », explique Deleuze. Spinoza définit une chose non par son essence mais par sa puissance, par ce qu'elle peut. Or l'essence est constituée de « quantités intensives », l'intensité étant ce qui rapproche une chose de son être. Le concept de « *possest* » court-circuite celui d'essence et avec lui la figure du sage ou du juge qui décide de ce qu'est l'essence et de la manière dont il convient de la réaliser. Un style ou un charme sont les manifestations du « *possest* ». Dès qu'une chose apparaît au narrateur proustien, aussitôt il l'envisage comme une puissance qui émet des signes, libère des « quantités intensives » : si bien que le style renvoie à la fois à la façon dont agit la chose et à la capacité qu'a le narrateur de saisir ce qui est en train de se passer, de se laisser emporter ou fasciner par la danse endiablée des êtres ou des choses. C'est pourquoi le style n'est jamais affaire de technique, car la mise en œuvre d'une technique requiert l'arbitrage d'un expert qui évaluera l'efficacité des moyens engagés par le « technicien » ; le style est au contraire une « vision » – « révélation […] de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde » (*RTP*, IV, 474). Or on sait comment « apparaît » le monde pour Proust : comme un jeu de signes, qui contiennent et qui libèrent ces quantités intensives produites par ces puissances que sont les individus et les choses. Ces signes sont aussi des affects – des forces affectantes, qui ne peuvent pas apparaître sans agir sur l'être avec lequel elles entrent en contact. Il n'est pas de « charme », c'est-à-dire d'envoûtement, qui ne se manifeste sans que quelqu'un y soit sensible, ne s'y rende sensible, ou plus exactement n'y soit rendu sensible. « Une minute affranchie de l'ordre du temps *a recréé en nous pour la sentir* l'homme affranchi du temps » (*RTP*, IV, 451, je souligne) ; ou encore « la sensation commune avait cherché à *recréer* autour d'elle le lieu ancien » (*RTP*, IV, 453, je souligne). Ces « résurrections du passé », note Proust, « forcent nos narines à respirer l'air de lieux pourtant lointains » et nous font « trébucher entre eux et les lieux présents » (*RTP*, IV, 453-454). Le mot « style » cerne le champ de forces ou le devenir que le « *possest* » d'une chose (en l'occurrence un souvenir, cette minute affranchie de la chronologie ordinaire) a créés par son apparition, elle qui suscite en l'affectant l'être capable de la rencontrer, de l'embrasser, de dériver avec elle. C'est pour cela que l'art est affaire de percepts et d'affects, qui sont à la fois impersonnels, intensifs et individuants : la lecture de Proust a contribué à susciter en Deleuze l'idée d'une individuation stylistique de l'affect.

[11] Voir *Les Cours de Gilles Deleuze*, *Spinoza*, cours du 09 / 12 / 1980, « La puissance, le droit naturel classique ».

Cette approche du style périme la distinction ruineuse de l'art et de la vie. Et de ce point de vue, la pensée de Deleuze et Guattari présente une forte cohérence. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, on lit cette affirmation étonnante :

> L'art commence peut-être avec l'animal, du moins avec l'animal qui taille un territoire et fait une maison […]. Le *Scenopoïetes dentirostris*, oiseau des forêts pluvieuses d'Australie, fait tomber de l'arbre les feuilles qu'il a coupées chaque matin, les retourne pour que leur face interne plus pâle contraste avec la terre, se construit ainsi une scène comme un ready-made, et chante juste au-dessus, sur une liane ou un rameau, d'un chant complexe composé de ses propres notes et de celles d'autres oiseaux qu'il imite dans les intervalles, tout en dégageant la racine jaune de plumes sous son bec : c'est un artiste complet. […] Ce sont des blocs de sensations dans le territoire, couleurs, postures et sons, qui esquissent une œuvre d'art totale. (*QP*, 174-175)

Pourquoi se référer à l'oiseau pour comprendre ce qu'est l'art ? Pourquoi y a-t-il un style du *Scenopoïetes dentirostris* ? L'objection territorialiste consiste à affecter l'oiseau au spécialiste de l'oiseau et à prétendre qu'en dehors de cette opération de territorialisation, tout n'est que métaphore ; Deleuze fabriquerait des métaphores, à quoi les lecteurs de Deleuze répondront en invoquant son parti pris de littéralité[12]. Il y a œuvre d'art et style de l'oiseau parce que jamais Deleuze ne se demande à quelles fonctions, à la satisfaction de quels besoins répond l'activité de l'oiseau ; il n'impose pas d'instance extérieure au faire de l'oiseau, ne lui assigne aucune finalité étrangère à ce que Deleuze et Guattari nomment le désir, la production et la circulation des intensités. « Rien de plus inutile qu'un organe », déclare Artaud dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (cité dans *MP*, 186). De même que la langue mineure est un autre usage de la langue majeure ou publique (un usage qui refuse la hiérarchie de la constante et de la variation), de même l'art cerne un autre usage du corps et de ses organes : style est le mot qui recouvre la multiplicité des usages déviants et productifs du corps comme de la langue.

Le problème que Deleuze s'est choisi consiste à penser l'unité de la vie dans la multiplicité de ses manifestations : « non pas l'unité de l'Un, mais une plus étrange unité qui ne se dit que du multiple » (*MP*, 196). Or cette étrange unité n'est pas celle du vécu mais de la vie :

> Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des *êtres* qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. (*QP*, 154-155)

Et Deleuze et Guattari d'insister : « à chaque fois il faut le style […] pour s'élever des perceptions vécues aux percepts, des affections vécues à l'affect » (*QP*, 160). De même, Proust ne cesse de réclamer pour les œuvres d'art un temps qui soit celui de la vie – l'éternité – et qui déborde (en le contenant) celui du vécu. Il s'agit d'affirmer non l'autonomie de l'art mais sa consistance – car les œuvres sont des « *êtres* ». L'artiste refuse de lier son art au petit territoire de la réalité quadrillé par les pouvoirs. À propos de Bacon dont c'est le premier geste, Deleuze remarque le soin qu'il met à isoler « la Figure » – précisément pour qu'elle ne soit pas figurative, qu'elle vive dans un « champ opératoire » qui n'a rien à voir avec la représentation de la réalité. « Le rapport de la figure avec son lieu définit un fait : le fait est…, ce qui a lieu… Et la Figure isolée devient une Image, une Icône » (*FB*, 9). En analysant le rôle de la Figure chez Bacon, Deleuze se réfère avec insistance à Proust, à son âpre volonté de capture et d'incarcération (*FB*, 46), mais sans rappeler à quel point ce désir d'enfermement est constitutif du style. Or pour

[12] Voir à ce sujet la mise en garde de François Zourabichvili, dans un petit livre remarquable, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 3.

Proust, « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, […] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (*RTP*, IV, 468). Les anneaux sont « nécessaires » parce que le « beau style » est lui-même créateur de nécessité : non sans violence, il arrache les objets à leurs usages ordinaires, à la fonction qu'ils ont dans la « réalité dominante » (*MP*, 199). Récuser le réel pour produire la vie, tel est en effet le geste inaugural de l'artiste imposant son style.

II. Proust avant Bacon : le style et la vie

Proust et les signes permet de comprendre comment se réalise l'équivalence de la vie et du style. Il faut pourtant reconnaître que le chapitre sur le style est assez décevant. Certes, la question essentielle s'y trouve posée, mais elle ne trouve pas, dans ce chapitre, la résolution digne d'elle. Commençons par la question :

> Qu'est-ce qui fait l'unité d'une œuvre ? Qu'est-ce qui nous fait « communiquer » avec une œuvre ? Qu'est-ce qui fait l'unité de l'art ? Nous avons renoncé à chercher une unité qui unifierait les parties, un tout qui totaliserait les fragments. […] Mais il y a, il doit y avoir une unité qui est l'unité *de* ce multiple-là, *de* cette multiplicité-là […]. (*PS*, 195)

Il est révélateur que ce soit le chapitre sur le style qui accueille ce type de question. Mais si la réponse déçoit, c'est qu'après un détour par Leibniz (*PS*, 196) et la monadologie (« les monades fermées disposent toutes du même stock », glissé par Dieu au cœur de la monade), Deleuze affirme que le style reçoit son unité d'ailleurs. Il le reçoit du temps, le temps étant conçu comme le monde enveloppant les monades leibniziennes, qui a la puissance d'être le tout de ces parties sans les totaliser. Strictement thématique, la réponse élude la manière dont le temps informerait le style. Mais elle méconnaît surtout la façon dont Proust envisage le temps : certes, comme le montre le célèbre final du roman, le temps est bien cette puissance créatrice de défamiliarisation qui fait tomber les identités postiches en créant de monstrueux écarts à l'intérieur des phénomènes[13] ; et rien ne montre mieux l'action joyeuse et terrifiante du temps que le vieillissement des corps. Mais ce faisant, le temps affirme son caractère de « loi vide », qui ne se révèle à l'artiste que par la sanction qu'elle impose : l'empêcher de finir son œuvre. Ce temps n'est créateur que parce qu'il mène toute chose, indifféremment, à la mort et au chaos ; comment impliquerait-il l'artiste dans sa création endiablée ? Du temps à l'œuvre, comment s'opère le raccord ? La puissance de renouvellement du temps exclut le héros au moment même où il en prend conscience ; le temps ouvre la crise et ne la résout pas.

Il faut reprendre la question du style par un autre biais, celui des signes. De ce point de vue, plus de quarante ans après la parution de la première édition de *Proust et les signes*, l'apport de Deleuze s'impose encore avec une admirable fraîcheur. Pour Deleuze, les signes proustiens sont avant tout des forces ; ils précipitent le héros dans une zone obscure dont il ne devient l'égyptologue qu'après coup. Nous vivons longtemps séparés de ce qui nous fait vivre. La loi n'est comprise qu'au terme d'un long apprentissage – et sitôt la loi comprise, nous pouvons nous servir de notre « télescope » : ce que nous croyions être la marque de notre propre subjectivité est en réalité indivis. C'est ainsi que les lois de l'amour et de la jalousie unissent les sujets et les générations, Swann et le héros ; les lois de la mondanité rapprochent les coteries les plus éloignées sur le spectre social. C'est le moment de la joie – et du rire : nous pouvons « peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités » (*RTP*, IV, 477) c'est-à-dire avec les idées

[13] Ce consentement à la monstruosité s'exprime dans la dernière phrase de *La Recherche* : « Aussi […] ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps » (*RTP*, IV, 625).

que nous avons acquises. Le propre d'un signe est de solliciter en l'individu sensible les facultés qui lui permettront de le comprendre ; ces facultés ainsi activées mettent à leur tour la pensée au travail[14] : « chaque fois qu'une faculté prend sa forme involontaire, elle découvre et atteint sa propre limite, elle s'élève à un exercice transcendant, elle comprend sa propre nécessité comme sa puissance irremplaçable » (*PS*, 121[15]). L'exercice de la pensée ne procède donc pas d'une volonté abstraite, d'une décision subjective, mais du hasard d'une rencontre qui impose un nouvel usage des facultés. En cela, la rencontre avec les signes décrit une autre « image de la pensée » (*PS*, 115-124).

Mais ces signes, d'où viennent-ils, quelle puissance les révèle ? Cette puissance productrice, Proust la pense à l'aide du terme passablement ambigu d'essence – et là encore, l'éclaircissement de Deleuze est décisif ; ces essences proustiennes qui s'impliquent dans les phénomènes (*PS*, 56) et que l'artiste explique ou déploie sont des points de vue individuants ; elles « compliquent » en elles le monde dont elles sont le point de vue. Chaque signe est la fenêtre que l'essence ouvre pour donner accès au monde qu'elle contient (et en cela, Proust n'est plus leibnizien[16]). Dans la mémoire involontaire aussi bien que dans la musique de Vinteuil, le signe se révèle « monde[17] » : dans la sonate et le septuor, un univers naît de la lutte entre motifs ou « blocs de sensations » rivaux ; dans la mémoire involontaire, le monde de l'enfance – Combray – se ramifie en espaces emboîtés. Mais quelle est la différence qui, par-delà leur identité même, sépare le Combray vécu du Combray remémoré ? Comment cette différence peut-elle affirmer, au mépris de l'empirisme, la supériorité, selon le point de vue même de la joie, du second sur le premier ? Le Combray vécu est orienté vers la mort, la disparition ou l'oubli ; quand le vieux village médiéval rencontre la guerre, il est détruit de fond en comble – « mort à jamais », semble-t-il. Mais la guerre même ne peut détruire « la gouttelette presque impalpable » de « l'odeur et la saveur » d'une petite madeleine (*RTP*, I, 46), c'est-à-dire la possibilité qu'un passé contemporain du présent, un passé virtuel mais réel, vienne se manifester auprès du héros, le visiter et le tirer de son atonie. Dans *Le Temps retrouvé*, la mémoire involontaire est adressée à l'activité créatrice qui en exalte toute la vertu : la vitalité d'un flux, d'un écoulement sans fin, la vie se confondant avec l'écriture qui en déroule l'écheveau, s'emparent du héros et ne le quittent plus.

Dans la mémoire involontaire se révèle la puissante loi qui unifie la vie et l'art : et cette loi, c'est celle du style. Quand la vie s'affirme dans le retour du même (la sensation identique), elle creuse un écart – une différence par laquelle elle engendre un imprévisible devenir ; elle engendre en effet la naissance simultanée d'un monde et de l'homme capable de le décrire dans une œuvre. La vie se manifeste sous forme de métaphores, c'est-à-dire de rencontres : dans les

---

[14] La rencontre de Charlus et de Jupien, leur « conjonction », surprise par le héros, s'achève ainsi : « Dès le début de cette scène une révolution, pour mes yeux dessillés, s'était opérée en M. de Charlus, aussi complète, aussi immédiate que s'il avait été touché par une baguette magique. […] C'est la raison qui ouvre les yeux ; une erreur dissipée nous donne un sens de plus » (*RTP*, III, 15). Le rythme alerte de la phrase et l'intrication ludique des images (cosmologique, avec « révolution », féerique avec « baguette magique ») rendent ce sentiment d'allégresse du héros pour lequel un canton de la vie s'est révélé. Après de longs tâtonnements, le hasard lui présente un réseau de signes ; l'évidence libère la raison, qui elle-même libère le sens (la vue) qui peut désormais prétendre à un savoir quasi absolu sur une homosexualité jusque-là insoupçonnée.

[15] Le mot « transcendant » est repris p. 123 (« voici que les facultés entrent dans un exercice transcendant, où chacune affronte et rejoint sa limite propre ») mais disparaît dans la seconde partie de l'essai : « le signe d'après sa nature met en branle telle ou telle faculté, mais jamais toutes ensemble, la pousse à la limite de son exercice involontaire et disjoint, par lequel elle produit le sens » (*PS*, 177).

[16] Dans le chapitre « Les boîtes et les vases », Deleuze souligne la dissemblance absolue entre la boîte et ce qu'elle contient et fait état chez Proust du « contenu incommensurable au contenant » (*PS*, 141) ; mais cette loi me semble surtout vraie dans le monde, où les pouvoirs obligent les êtres à dissimuler ce qui fait leur vie même, c'est-à-dire leur désir. Quand la haie d'aubépines fait apparaître, sous l'action de la lumière, la suite de chapelles qu'elle contient (*RTP*, I, 136), le caractère incommensurable de la réalité contenue et du contenant végétal qui s'ouvre pour la manifester n'en fait pas moins état d'une rencontre, fondée sur des rapports métonymiques et métaphoriques : l'aubépine est contenue dans l'église ; les ornements floraux du style gothique imitent ceux de la plante, au point que fleurs et architectures s'interpénètrent.

[17] « […] commençait au milieu d'un aigre silence, dans un vide infini, l'œuvre nouvelle, et c'est dans un rose d'aurore que, pour se construire progressivement devant moi, cet univers inconnu était tiré du silence et de la nuit » (*RTP*, III, 754).

anneaux nécessaires du temps romanesque, elle façonne des conjonctions vouées non au néant mais à l'affirmation de son propre pouvoir. C'est cette isomorphie entre la vie et l'art qui est la source de la joie que ressent le héros. Aussi écrire, n'est-ce pas observer et imiter la réalité comme les Goncourt ; c'est au contraire participer avec la vie à la révélation de son essence. Mais précisément, la saisie des essences qui affirment la multiplicité inépuisable de la vie n'est en rien une activité étroitement subjective, personnelle ou individuelle. Deleuze prend soin de souligner que l'essence, en tant que point de vue, déborde infiniment celui ou celle qui la découvre et qui s'y loge :

> L'essence n'est pas seulement particulière, individuelle, mais individualisante. Elle-même individualise et détermine les matières où elle s'incarne, comme les objets qu'elle enferme dans les anneaux du style. (*PS*, 65)

Plus explicitement encore, dans la seconde partie de l'ouvrage, « La machine littéraire », Deleuze affirme :

> L'essence selon Proust […] n'est pas quelque chose de vu, mais une sorte de point de vue supérieur. Point de vue irréductible, qui signifie à la fois la naissance du monde et le caractère original d'un monde. […] Mais l'important est que le point de vue dépasse l'individu, non moins que l'essence l'état d'âme. (*PS*, 133)

Un point de vue est une réalité impersonnelle, capable d'accueillir « le premier venu », le héros d'abord, le lecteur ensuite, c'est-à-dire n'importe qui. Voilà ce qui définit l'œuvre d'art comme machine, machine dont le fonctionnement, parce qu'il n'exclut personne, peut inclure ce que Deleuze nomme « un peuple à venir » (*QP*, 166) ou « le peuple qui manque encore » (*QP*, 167). Mais beaucoup mieux que Proust, c'est Kafka qui fait entendre une énonciation collective impliquée dans le texte littéraire[18].

Dans les dernières pages de *Qu'est-ce que la philosophie ?*, l'unité de la vie et toute création humaine s'affirme dans le cerveau, dont l'activité pourrait être résumée par ce mot de « style », qu'on prendrait alors en son sens le plus extensif. Si le cerveau affirme un style qui lui est propre, c'est bien parce qu'un double pouvoir le caractérise : ne pas se contenter de l'opinion ; établir des jonctions entre les trois plans distincts (art, science, philosophie) qui le composent. Reliés dans le cerveau, participant à la même activité, l'art, la philosophie et la science se recouvrent partiellement et donc, se découvrent l'un par l'autre. C'est pourquoi certaines propriétés du concept – son caractère autoréférentiel, car « il se pose lui-même et pose son objet, en même temps qu'il est créé » (*QP*, 27) – sont aussi celles de l'œuvre d'art :

> Le propre du concept est de rendre les composantes inséparables en lui : distinctes, hétérogènes et pourtant non-séparables, tel est le statut des composantes ou ce qui définit la consistance du concept, son endo-consistance. C'est que chaque composante distincte présente un recouvrement partiel, une zone de voisinage ou un seuil d'indiscernabilité avec une autre. […] Les composantes restent distinctes, mais quelque chose passe de l'une à

[18] On se limitera à un exemple. Dans la nouvelle « Joséphine cantatrice ou le peuple des souris », le narrateur ne cesse de revenir sur cette étrange solidarité entre le peuple souris, le « nous » au nom duquel il parle, et sa cantatrice : son « maigre couinement […] ressemble presque à la misérable existence de notre peuple » (p. 214-215) ; or « le couinement est l'idiome de notre peuple ; simplement, beaucoup d'entre nous couinent leur vie entière sans le savoir, mais ici le couinement est libéré des chaînes de la vie quotidienne et nous libère, nous aussi, pour un bref instant » (Kafka, *Un artiste de la faim*, éd. de Claude David, Paris, Gallimard, 1980-1990, texte repris en coll. « Folio », p. 219). Proust ne conçoit jamais explicitement de lien entre l'artiste et peuple, et s'en tient à la relation intersubjective du narrateur et du lecteur anonyme à qui il confie la destinée du roman. Kafka, lui, montre un « chant-couinement » à la fois immergé dans la vie du peuple et radicalement distinct d'elle : ce jeu fascinant de confusion et d'écart entre la voix de Joséphine et le peuple fait du chant Joséphine une œuvre collective. Sur Joséphine comme « anomal » de la bande souris, voir *MP*, 298.

> l'autre […]. Ce sont ces zones, seuils ou devenirs, cette inséparabilité qui définissent la consistance intérieure du concept. (*QP*, 25)

Cette « consistance intérieure » du concept traversé par des flux passant d'une composante à l'autre est aussi caractéristique de la peinture de Bacon. Or le mouvement qui assure la communication entre les multiples composantes est précisément le travail du style – qui se manifeste avec la même évidence dans l'œuvre d'art et dans la puissance du regard qu'elle sollicite.

III. De Bacon à Proust : style et sensation

Pourquoi le passage par Bacon ? Si c'est dans le roman de Proust – dans cette vie racontée pour rapporter l'expérience de la joie – que s'affirme l'identité de la vie et de l'art sous l'égide du style, c'est dans la peinture que se lit le mieux le travail du style. En quoi consiste-t-il ? « Les figures esthétiques (et le style qui les crée) n'ont rien à voir avec la rhétorique : ce sont des sensations » (*QP*, 167). Mais qu'est-ce qu'une sensation ? Avec Deleuze inspiré par Bacon, nous pénétrons au cœur de la création des sensations, de leur « logique » ; et nous reviendrons ensuite à Proust, pour voir comment le langage lui aussi crée des sensations.

La recherche et la mise en évidence du style commencent toujours par une stylistique, c'est-à-dire par la discipline qui analyse, dénombre les éléments constitutifs du style. De ce point de vue, le travail de Deleuze sur Bacon dément les propos quelque peu imprudents risqués dans les *Dialogues* : « dans le style, ce ne sont pas les mots qui comptent, ni les phrases, ni les rythmes et les figures. Un mot, vous pouvez toujours le remplacer par un autre » (*D*, 9). Certes, la stylistique ne parvient pas à rendre compte de la réalité du style si elle s'en tient à l'inventaire des phrases, des rythmes, des figures ; mais il n'en reste pas moins que le caractère premier d'un style est d'imposer, à la manière d'une évidence qu'on peut interroger mais non réfuter, la nécessité des éléments constitutifs de l'œuvre – sauf si cette œuvre est médiocre. Il y a une probité de l'analyse stylistique dont Deleuze rend compte dans *Pourparlers*[19] en commentant ses études d'histoire de la philosophie :

> Je m'imaginais arriver dans le dos d'un auteur, et lui faire un enfant, qui serait le sien et qui serait pourtant monstrueux. Que ce soit le sien, c'est très important, parce qu'il fallait que l'auteur dise effectivement tout ce que je lui faisais dire. (*P*, 15)

Dans *Logique de la sensation*, les mots de Deleuze, par leur précision même, attestent que ce sont bien les toiles de Bacon qu'ils désignent – et qu'ils font vivre sous nos yeux :

> Les trois éléments de base étant donnés, Structure, Figure et Contour, un premier mouvement (« tension ») va de la structure à la Figure. La structure se présente alors comme un aplat, mais qui va s'enrouler comme un cylindre autour du contour ; le contour se présente alors comme un isolant […] ; et la Figure est isolée dans le contour, c'est un monde tout à fait clos. Mais voilà qu'un second mouvement, une seconde tension, va de la Figure à la structure matérielle : le contour change, il devient […] un déformant ; la Figure se contracte, ou se dilate, pour passer par un trou ou dans le miroir […]. (*FB*, 25)

Le style décuple les puissances du regard : le singulier de ce mot marque l'indivision du regard peintre et du regard spectateur. La mise en évidence du style implique la saisie des mouvements entre les éléments constitutifs du tableau. Mais comment la Figure peut-elle éprouver – soit qu'elle subisse les assauts de la Structure, soit qu'elle l'envahisse – quelque

[19] *Pourparlers*, Paris, Minuit, 1990.

chose comme un mouvement ? Ce dynamisme de la Figure tient à sa nature : elle est certes une forme, mais « rapportée à une sensation » (*FB*, 27). Or la sensation, telle que la définit Deleuze à partir de Bacon, n'est jamais la faculté qui apporte à la conscience un contenu sensible permettant l'identification d'un objet du monde. Elle n'est pas non plus une donnée simple ; elle est au contraire une réalité complexe qui enveloppe une pluralité de registres sensoriels. Il y a à cet égard une *vis elastica* de la sensation (*FB*, 30), qui, en elle, met en rapport des domaines sensibles hétérogènes ; et la puissance vitale qui travaille la sensation – qui fait d'elle un champ – c'est « le Rythme » (*FB*, 31). Dans la Figure, la sensation est produite par la rencontre d'un corps (chair, os et nerf) et d'une force extérieure, qui vient de la Structure : pression ou dilatation, peu importe. La sensation investie par le rythme est alors le parcours, l'onde ou la vibration qui se déploie dans le corps sans organes (c'est-à-dire sans organisme, sans organisation) de la Figure. Dans ce corps libéré par son contact avec la sensation, dans ce corps qui est un être, une création de la peinture, les organes sont polyvalents, sans fonction déterminée ou, s'ils ont une fonction spécifique, ce n'est que temporairement. Le style consiste à rendre visible le rythme invisible qui étreint la sensation elle-même aux prises avec le corps et à communiquer au spectateur toutes les vertus créatrices d'un tel rythme. C'est pourquoi Deleuze fait sienne l'une des grandes découvertes de la phénoménologie ; c'est dans la sensation que s'éprouve la vie, celle-ci étant définie par l'unité du senti et du sentant : « à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation » (*FB*, 27).

La sensation n'est pas le propre de la Figure de Bacon ; dans d'autres tableaux, la sensation investit un paysage, et c'est alors le paysage qui voit, éprouve, et devient un « être de sensation » (*QP*, 159). Quant à l'apparition d'organes dans un corps saisi par la sensation, ce n'est pas, là non plus, une idiosyncrasie de Bacon ; j'en veux pour preuve cette phrase étonnante de Bloy, cité par Modiano : « "L'homme a des endroits de son pauvre cœur qui n'existent pas encore et où la douleur entre afin qu'ils soient[20]" ». La chute de cette phrase étonne : cet emploi absolu du verbe « être » rappelle irrésistiblement le grand mythe du dieu créateur, dans *La Genèse*. Qui est l'artiste ? Bloy, la douleur ou bien le lecteur ? En lisant la phrase, ce dernier ne ressent-il pas aussi bien que l'écrivain ce dont on lui parle – cet affect qui fait exister, en traversant le corps dont il s'empare, un organe qu'aucune représentation n'avait encore jamais montré ? Dans *Proust les signes*, Deleuze cite un extrait d'*Albertine disparue* : « dans la jalousie, il nous faut essayer en quelque sorte des souffrances de tout genre et de toute grandeur, avant de nous arrêter à celle qui nous paraît pouvoir convenir » (*RTP*, IV, 126, et *PS* 154). Ce verbe « convenir » montre bien la relation d'entente, de solidarité, qui s'établit entre la force externe (la jalousie) et le corps. Rendu actif par la puissance qui le possède, le corps choisit dans un bouquet de souffrances celle qui suscite en lui le réseau d'organes lui permettant de fonctionner, pour ainsi dire, à plein régime. Or, l'expert qui préside à un tel choix, et qui se détermine toujours en faveur des forces non les plus agréables mais les plus intenses, c'est l'instinct (*FB*, 30). Cet instinct témoigne en faveur de l'existence de la « haute *spiritualité* » de la vie, de sa « volonté spirituelle » de transgresser les limites de l'organique, « à la recherche des forces élémentaires » (*FB*, 34). C'est en ce sens que le corps hystérique offre un « bon » exemple de ce que Bacon cherche à montrer et faire éprouver dans la Figure.

L'hystérique n'est pas seulement l'individu qui impose sa présence mais celui ou celle pour qui les choses sont trop présentes. Or cet excès est invisible ; il est senti, éprouvé, comme une évidence interne. Mais il n'est pas mesurable – si bien que Léonie, la malade imaginaire de *La Recherche*, exprime sans doute le fantasme positiviste de l'hystérique. Elle appelle de ses vœux l'invention d'un appareil « qui permettrait de faire éprouver au médecin, pour qu'il se rendît mieux compte, toutes les souffrances de son malade » (*RTP*, IV, 126). Ce rêve signale la limite des esthétiques de la représentation : car on ne peut représenter, rendre à nouveau présent, que ce qu'une extériorité a déjà authentifié par la perception. Or la vie va bien au-delà de la

[20] Patrick Modiano, *Un Pedigree*, Paris, NRF Gallimard, p. 88.

perception ; elle s'enracine dans un pathétique obscur, sans dehors. Si l'artiste s'éprouve solidaire de l'hystérique, ce n'est donc pas par masochisme, dolorisme ou romantisme suspect. C'est parce que l'art comme la maladie sont les révélateurs de « ce que peut le corps », de ce qu'il invente – bref de ce que Deleuze, après Nietzsche, nomme sa grande santé : l'hystérique devenant œil se voit voyant, dans un étrange « phénomène d'autoscopie » (*FB*, 35). Ainsi quand l'hystérie devient peinture, la sensation se retourne sur elle-même et s'élève jusqu'à ses propres conditions ; c'était déjà, on s'en souvient, le mouvement salué dans *Proust et les signes*, quand la faculté sollicitée par le signe parvenait à un usage transcendant d'elle-même. Si, pour le reprendre le titre d'un chapitre de *Logique de la sensation*, le style consiste à « peindre les forces[21] » qui font la vie, cet étrange pouvoir ne peut appartenir qu'à un être qui se sait, se sent lui-même vivant, qui éprouve – et ne représente pas – ce qu'il peint. Le style est donc cette manifestation de la vie qui permet à l'art d'étreindre la vie.

Peindre la sensation, le flux des forces qui font que la sensation étreint telle Figure, tel paysage, tel personnage – mais avec quel matériau ? Deleuze estime que la sensation est « l'affect ou le percept du matériau même » (*QP*, 156[22]). Certes, la sensation se réalise dans le matériau (qui en est le support, la condition *en fait* de son existence, de sa durée, de sa conservation) mais plus profondément, le matériau passe dans la sensation – devient expressif de part en part. On se souvient de Proust affirmant que le style est affaire « non de technique mais de vision » (*RTP*, IV, 474) ; mais la vision est-elle cette fin dont le matériau serait le moyen ? Certes, quand on conçoit le langage sous l'angle de la communication, on ordonne le matériau langagier à une fin dont le langage ignore tout, et qui lui reste étrangère. Dans la littérature ou la poésie, le langage n'est pas un matériau inerte ; quand l'artiste a vu quelque chose de trop grand pour lui, et qu'il manque défaillir, comme le héros de *La Recherche* que la résurrection du passé force à « trébucher […] dans l'étourdissement d'une incertitude pareille à celle qu'on éprouve parfois devant une vision ineffable » (*RTP*, IV, 454), c'est vers son matériau de prédilection, la langage, que l'artiste se tourne pour lui demander un secours décisif. Le vivant recourt-il au non-vivant pour exprimer la vie ?

> Car j'en devrais exécuter les parties successives [de l'œuvre d'art] dans une matière en quelque sorte différente, […] si je voulais peindre ces soirs de Rivebelle où, dans une salle à manger ouverte sur le jardin, la chaleur commençait à se décomposer, à retomber, à déposer, où une dernière lueur éclairait encore les roses sur les murs du restaurant tandis que les dernières aquarelles du jour étaient encore visibles au ciel – dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciale, compacte, fraîchissante et rose. (*RTP*, IV, 449)

Impossible de peindre la sensation avec une matière qui lui soit rebelle ou indifférente ; pour rendre compte de son travail poétique, Proust, par héros interposé, professe l'homogénéité du matériau et de la sensation. La sensation traverse un espace articulé comme une phrase : les lieux (« salle à manger », « jardin », « murs », « ciel ») s'emboîtent en assurant le libre passage aux forces qui les traversent – comme la phrase elle-même s'organise grâce à des prépositions et conjonctions (« la salle à manger *ouverte sur* le jardin », « *sur* les murs », « tandis que », « *au* ciel »). Le déploiement des forces (« chaleur », « lumière ») mesure le battement du temps (répétition de l'adverbe relatif « où » scandant les phases du phénomène, de l'adjectif « dernière », de l'adverbe « encore »). Transparente à la sensation, la matière dont rêve le héros et que présente l'artiste est « compacte » comme le réseau imbriqué des espaces qui contiennent la sensation, mais sans en limiter le trajet ni l'intensité. Elle est « fraîchissante », parce que cette

[21] Deleuze reprend l'expression dans *Qu'est-ce que la philosophie* : « l'éternel objet de la peinture : peindre les forces, comme le Tintoret » (*QP*, 172).

[22] Sur la question de savoir si c'est « *la sensation* [qui] *se réalise dans le matériau* » ou si « *c'est plutôt le matériau* [qui] *passe dans la sensation* », voir *QP*, 182-183.

forme mi-verbale mi-adjective incorpore le temps – le rythme cosmique du jour cédant la place à la nuit ; et enfin, elle est « rose », parce qu'elle a décomposé la réalité des roses et du coucher de soleil en une unité chromatique qui baigne la soirée. Les trois modalités de la sensation (vibration – étreinte ou corps à corps – distension, évidement) sont sans doute toujours profondément impliquées, à des degrés divers, dans l'œuvre d'art. Dans la phrase « rivebellienne » de Proust, la lumière et la chaleur vibrent ; entre les sensations tactiles et visuelles, il y a une comme une lutte pour dominer l'espace où elles se rencontrent, mais cette lutte est amortie par le climat de quiétude propre aux longs crépuscules estivaux. Pour être conducteurs des forces, les espaces se creusent, ménagent des écarts : la salle à manger, le ciel et le jardin s'immatérialisent en purs contenants auxquels la sensation a ôté toute densité propre, tout déchet de matière réfractaire qui ferait obstacle à la diffusion des flux.

Conclusion

En allant de Proust à Bacon pour revenir à Proust, nous avons voulu mettre la définition du style à l'épreuve de la différence des matériaux. Ce faisant, c'est dans le domaine pictural que nous avons trouvé l'approche la plus opératoire du style. La définition du style procède du face à face avec l'œuvre de Bacon, tel que le résume la phrase qui marque, dans l'essai sur Bacon, le passage de la simple stylistique (l'inventaire rigoureux des éléments constitutifs de l'œuvre) à la prise en compte du style : « si la peinture n'a rien à narrer, pas d'histoire à raconter, il se passe quand même quelque chose, qui définit le fonctionnement de la peinture ». La notion d'événement (« il se passe quelque chose ») permet de prendre dans un même devenir le regard du peintre et celui du spectateur : s'il se passe quelque dans la toile, c'est parce qu'il se passe la même chose au même moment dans l'œil qui regarde. Le style est la puissance qui capture cet œil voyeur pour le rendre voyant en le faisant participer à ce qui se passe dans l'œuvre.

Mais que se passe-t-il exactement, dans l'œil indivis du peintre (ou du tableau) et du spectateur ? Deleuze définit le style en traçant une frontière absolue entre deux régimes d'activité : le style commence avec la décision de peindre non l'horreur mais le cri d'horreur, c'est-à-dire les forces invisibles qui font surgir le cri, soutiennent et exaltent son existence. Peindre l'horreur, c'est s'engager dans un rapport causal : l'horreur fait crier ; elle affaiblit la peinture en la tournant vers le spectaculaire – vers la représentation ; et ce faisant elle méconnaît la vie. De quelles présences le cri est-il peuplé ? Qu'est-ce qui le rend possible ? Voilà les questions qui hantent le peintre. Mais elles hantent tout aussi bien l'écrivain en devenir qu'est le héros de *La Recherche* :

> C'est ainsi qu'il m'arrivait à Paris, dans ma chambre, d'entendre une dispute, presque une émeute, jusqu'à ce que j'eusse rapporté à sa cause, par exemple une voiture dont le roulement approchait, ce bruit dont j'éliminais alors ces vociférations aiguës et discordantes que mon oreille avait réellement entendues, mais que mon intelligence savait que des roues ne produisaient pas. (*RTP*, II, 191-192)

Vient la question décisive : « En quoi choisir "le cri plutôt que l'horreur" [l'expression est de Bacon] est-il un acte de foi vital ? » (*FB*, 42). Autrement dit, en quoi le style est une manifestation de la vie, qui part de la vie et y retourne ?

> Quand le corps visible affronte tel un lutteur les puissances de l'invisible, il ne leur donne pas d'autre visibilité que la sienne. Et c'est dans cette visibilité-là que le corps affirme une possibilité de triompher […]. Lorsque la sensation visuelle affronte la force invisible qui la conditionne, alors elle dégage une force qui peut vaincre celle-ci, ou bien s'en faire une amie. (*FB*, 42)

Dans cette extraordinaire analyse, un petit mot risque de passer inaperçu, et c'est pourtant bien la clé de voûte de l'ensemble : c'est l'article défini « le ». S'il est une question que le style fait tomber – au point qu'on reconnaît qu'il y a style précisément quand cette question tombe, comme une chair trop flasque – c'est bien de savoir à qui appartient ce corps visible : est-ce *le* corps de l'artiste, *le* corps de la Figure sur la toile ou *le* corps du spectateur impliqué, affecté par ce qu'il voit ? Et si ces trois corps entraient en résonance dans un même ballet de sorcières ? « Seule la vie crée de telles zones où tourbillonnent les vivants, et seul l'art peut y atteindre et y pénétrer dans son entreprise de co-création » (*PQ*, 164). C'était déjà vers l'engendrement d'un style – celui de Deleuze – que tendait la fameuse image de l'enfant fait dans le dos du philosophe qu'on lit. Dans l'admiration ou l'amitié qui liait le lecteur Deleuze au maître qu'il commentait, il y avait encore trop de méfiance pour qu'advînt le style, cette véritable entreprise de co-création. Mais nul besoin de faire à Bacon un enfant dans le dos. L'amour, si l'on peut dire, va plus loin que l'amitié. Dans le geste éditorial si perspicace qui consiste à avoir créé un diptyque, une œuvre à deux volumes, les mots de Deleuze d'un côté et la reproduction des toiles de Bacon de l'autre, en répudiant fermement la tentation de l'illustration, le tiers lecteur comprend que par leur différence même de style, Deleuze et Bacon ne communiquent pas moins dans le même hommage à la vie.

On éprouve la réalité du style plus facilement qu'on ne le définit : dans une œuvre d'art, il est la puissance qui fait advenir l'indivision de l'auteur et de son destinataire. Ce lien-là fait déjà entrer dans l'utopie politique du peuple à venir. « Tout serait-il vain parce que la souffrance est éternelle, et que les révolutions ne survivent pas à leur victoire ? » (*QP*, 167) Contre ceux qui sont fatigués, et contre la barbarie, la réalité du style dans la relation esthétique persiste à affirmer le pouvoir d'être vivant, d'instituer de nouveaux liens qui approfondissent ou démultiplient le sentiment de la vie. Mais dans l'art seulement ? La parenté profonde entre le style et le charme, que nous avions entrevue, se précise ; toute manifestation de vie peut être vue soit comme un charme qui demande qu'on s'y attache, soit comme une menace – et dès lors les passions tristes entrent en scène pour mutiler, humilier la force qui les a effrayées. Le style n'est autre que la puissance qui fait percevoir toute manifestation de vie comme charme (envoûtement) et qui, dans l'art comme dans la vie, fait rayonner ce charme, bien au-delà de l'entreprise de persuasion rhétorique.