

# **Séminaire sur la Peinture**

**Mars-Juin 1981**

[Texte revu, avril 2024]

**Gilles Deleuze**

**La Peinture et la Question des Concepts / Spinoza, Les Vitesses de la Pensée**

**Séance 1, 31 March 1981 / Séance 15 (Spinoza)**

**Transcriptions: Partie 1, Cécile Lathuillère (durée 46 :52); Partie 2, Eva Szarzynski (durée 46:47); Parties 3 & 4, Lucie Marchadié (durée 46 :55 + 11 :36 ) ; transcription augmentée, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

Deleuze : Alors quelle question ? [*Pause*] Tu n'as plus de piles ? Mais on va t'en prêter. Là, prends-en de là. [*Pause*] Et alors pas de questions sur Spinoza ?

Claire Parnet : Non

Deleuze : Je voudrais beaucoup que vous n'abandonniez pas votre lecture.

Claire Parnet : Non, on le commence.

Deleuze : Ouais ; bon.

Un étudiant : Dernièrement, j'ai feuilleté le livre d'Hölderlin, et dans la lettre du livre d'Hölderlin, il y a une phrase sur Spinoza. Je ne sais pas si Spinoza l'a lu ou pas lu. Mais il y a un texte soulignant un rapprochement [1 :00] entre Leibniz et Spinoza. On a vu Spinoza et Descartes, Spinoza et Freud, Spinoza et Hegel. On a vu Leibniz l'année dernière. Ils sont un peu contemporains, non ?

Deleuze : Il y a un livre qui s'appelle Leibniz et Spinoza. Ils sont contemporains, ils se connaissent.

L'étudiant : Ils se connaissent. Sans doute, ils devraient avoir eu des rapports.

Deleuze : Leibniz a fait une visite à Spinoza. Oui, ils se sont rencontrés.

L'étudiant : Ah, ils se sont rencontrés.

Deleuze : On ne sait pas bien ce qu'ils se sont dit. Mais... Oh, oui. Il y a des ressemblances, d'ailleurs.

L'étudiant : Oh, oui. Moi, je trouve.

Deleuze : Eh, bien, après cette question...

Richard Pinhas : Il y a la mienne. [2 :00]

Deleuze : Oui, il y a encore une question ?

Pinhas : C'est très démocratique, on était une trentaine à se la poser je suis le porte-parole...

Deleuze : Vous étiez trente à vous la poser ? toi, toi et toi

Pinhas : Si ça ne te dérange pas ?

Deleuze : Si.

Pinhas : C'est vrai ?

Deleuze : Non, non.

Pinhas : [On veut] développer un petit peu ce point. Dans mon cas personnel, j'aimerais savoir si, quand un compositeur -- ou quand un peintre, la question est la même, ou un philosophe, c'est d'ailleurs pour cela que je la pose, ou un écrivain -- crée quelque chose, alors toujours des guillemets, "perçoit" quelque chose qui n'appartient pas à priori comme ça au monde extérieur, bien que ce soit en relation immédiate avec le monde extérieur, donc avec le monde des rapports ; [3 :00] ou à partir du moment où Mozart a la perception d'un instant comme ça qu'il va développer toute une musique ; qu'un écrivain a la perception de quelque chose qui se passe dans son corps ou dans son "âme", entre guillemets, il va développer un texte à partir de ça ; ou qu'un philosophe comme Bergson va trouver ce qu'il appelle l'intuition ; quand un musicien dit "voilà, moi ce que je fais" -- il ne le dit pas comme ça, c'est du cosmos -- mais je le sens en moi et donc ce qui ressort c'est en moi, point, est-ce que ça pourrait, dans l'analyse que tu as faite des auto-affections chez Spinoza, appartenir au troisième genre de connaissance ou être un pas vers le troisième genre de connaissance ? Dans ce cas-là, quelle serait la relation directe entre cette perception, [est-ce qu'] il y a quelque chose qui se passe à l'intérieur et qui est déjà d'ordre assez élevé, au niveau créatif, aussi bien chez le peintre, chez le musicien, chez le philosophe, ou chez l'écrivain, voire chez d'autres personnes, le rapport entre [4 :00] cette perception-là, cette perception interne et l'autre perception, même si le terme de perception n'est pas bon ? Ce n'est pas forcément de la perception. Voilà.

Deleuze : Ouais... Ça fait deux questions, hein ?

Pinhas : Oui. Mais en même temps ça me permet d'arriver à la même chose. [*Pause*]

Deleuze : Je commence rapidement par la seconde parce que c'est évidemment la plus intéressante. Et la plus... enfin, la plus difficile, mais à laquelle on ne peut répondre que vaguement. Donc, tu demandes à la fois en quoi consistent certains états, des états dont les exemples les plus frappants appartiennent sans doute, en effet, à l'art. Qu'est-ce que ça veut dire quand un [5 :00] artiste - mais ça doit valoir aussi pour bien autre chose que l'art - quand un

artiste commence à posséder une espèce de certitude ? Une espèce de certitude de quoi ? Alors déjà définir cette espèce de certitude... À un moment... à un moment assez datable, c'est peut-être le moment aussi où il est le plus, ça devient difficile, il est le plus fragile avec cette certitude, et il est le plus invulnérable. Il arrive à une espèce de certitude concernant quoi ? Concernant ce qu'il veut faire, concernant ce qu'il peut faire, tout ça... Alors, la question de Richard c'est si vous voyez ces états, en effet, que... qui ne sont pas du tout donnés, même chez des artistes. Ce n'est pas donné ces choses-là. On peut presque assigner une date [6 :00] où quelqu'un commence à avoir une .... ouais... Je n'arrive pas à trouver d'autre terme que cette espèce de "certitude".

Oh, oui, pourtant, il ne pourrait pas dire... il ne pourrait pas dire encore, et il n'y a pas lieu de dire ce qu'il veut faire, même si c'est un écrivain, même si c'est un philosophe. Mais il y a cette "certitude". Et cette certitude ce n'est pas du tout une vanité parce que c'est au contraire une espèce de modestie immense. Alors, si vous voyez un petit peu ces états - justement on va en parler à propos de la peinture parce que ça me paraît frappant que dans le cas de grands peintres, on peut presque assigner des dates où ils entrent dans cet élément de la certitude. La question de Richard c'est : est-ce que l'on pourrait dire [7 :00] -- bien entendu, il sait et il est le premier à savoir que sa question est un peu forcée, Spinoza n'en parle pas en toutes lettres -- mais est-ce que l'on peut assimiler cela à quelque chose comme le troisième genre de connaissance, ces états de "certitude" ?

À première vue je dirais : oui. Parce que si j'essaie de définir les états du troisième genre, ben, c'est quoi ? Il y a une certitude. C'est un mode de certitude très particulier que Spinoza exprime d'ailleurs sous le terme un peu insolite de "consius". Conscience, c'est une conscience. C'est une espèce de conscience, mais qui s'est élevée à une puissance. Je dirais presque c'est [8 :00] la dernière puissance de la conscience. Et qu'est-ce que c'est ? Comment définir cette conscience ? C'est... je dirais c'est la conscience interne d'autre chose. À savoir c'est une "conscience de soi", mais cette conscience de soi en tant que telle, appréhende une puissance. Alors, cette conscience de soi qui s'est élevée, qui est devenue conscience de puissance, cela fait que ce que cette conscience saisit, elle le saisit à l'intérieur de soi. Et pourtant ce qu'elle saisit ainsi à l'intérieur de soi, c'est une puissance extérieure. Or c'est bien comme ça que Spinoza essaie de définir le troisième genre. Finalement, [9 :00] vous atteignez au troisième genre, ce genre presque mystique, cette intuition du troisième genre, pratiquement on pourrait dire à quoi la reconnaître. C'est vraiment lorsque vous affrontez une puissance extérieure - il faut maintenir les deux - et que cette puissance extérieure c'est en vous que vous l'affrontez. Vous la saisissez en vous.

C'est pour ça que Spinoza dit, finalement, le troisième genre c'est lorsque : "être conscient de soi-même, être conscient de Dieu, et être conscient du monde, ne font plus qu'un". Je crois que c'est important, là, il faut le prendre à la lettre, les formules de Spinoza. Dans le troisième genre de connaissance, "je suis indissolublement conscient de moi-même, des autres ou du monde, et de Dieu". Alors, ça veut bien dire, si vous voulez, c'est cette espèce de conscience de soi [10 :00] qui est en même temps conscience de la puissance ; conscience de la puissance qui est en même temps conscience de soi.

Alors enfin, je dirais oui... pourquoi est-ce que l'on y est à la fois sûr et pourtant très vulnérable ? Bien, on est très vulnérable parce qu'il s'en faut toujours d'un point minuscule que cette puissance ne nous emporte. Elle nous déborde tellement que, à ce moment-là, tout se passe

comme si on était abattu par l'énormité de cette puissance. Et en même temps, on est sûr. On est sûr parce que précisément l'objet de cette conscience si extérieur qu'il soit en tant que puissance, c'est en moi que je le saisis. Si bien que, Spinoza insiste énormément sur le point suivant, le bonheur du troisième genre auquel il réserve le nom de béatitude, cette béatitude, ben... [11 :00] c'est finalement un étrange bonheur. C'est-à-dire que c'est un bonheur qui ne dépend que de moi. Est-ce qu'il y a des bonheurs qui ne dépendent que de moi ? Spinoza dirait : c'est une fausse question de se demander est-ce qu'il y en a. Puisque c'est vraiment le produit d'une conquête. La conquête du troisième genre, c'est très précisément d'arriver à des états de bonheur où en même temps il y ait certitude que ça, quoi qu'il arrive, personne, d'une certaine manière, ne peut me les ôter. Tout peut arriver. L'idée... Vous savez, on passe parfois par des états comme ça, hélas, non durables. Quoi qu'il arrive, ah ben oui... peut-être que je pourrais mourir, oui, d'accord. Mais ça, il y a quelque chose qu'on ne peut pas me retirer c'est, à la lettre, cet étrange bonheur. Alors ça, Spinoza dans le Livre V, je crois, le décrit très, [12 :00] très admirablement.

D'où je reviens plus à la première question qui elle est plus...Oui, je ne sais pas si j'ai répondu, mais donc je dirai, oui, c'est... ce qu'on appelait la dernière fois, ce que j'appelais l'auto-affection, c'est précisément cette conscience de la puissance qui est devenue conscience de soi. Alors, peut-être que l'art, l'art présente ces formes de conscience, particulièrement... sous une forme particulièrement aigüe. L'impression de devenir invulnérable...ah, ben ça, je n'arrive pas à dire l'extraordinaire modestie qui accompagne cette certitude. C'est une espèce de certitude de soi qui baigne dans une modestie, c'est-à-dire, c'est comme le rapport avec une puissance. Bon.

Mais alors, pour en revenir à la question plus simple [13 :00] de Richard, donc ces auto-affections qui vont définir le troisième genre et qui définissent déjà le second genre, je tiens juste à faire la récapitulation pour que... Je crois que c'est très important pour le cheminement de l'*Ethique*. Vous voyez, moi je crois vraiment que [Spinoza] part d'un plan, un plan d'existence où il nous a montré, pour toutes les raisons du monde, comment et pourquoi nous étions condamnés aux idées inadéquates et aux passions. Et encore une fois, le problème de l'*Ethique* c'est bien : mais comment est-ce qu'on pourrait sortir des idées inadéquates et des passions ? Or il a accumulé tous les arguments pour nous montrer que, à la limite, à première vue, on ne peut pas en sortir. C'est-à-dire, il a accumulé tous les arguments, Spinoza, pour nous montrer que, [14 :00] en apparence, nous étions condamnés au premier genre de connaissance.

Je prends un seul exemple : nous ne sommes pas libres. Bon... nous ne sommes pas libres -- la haine que Spinoza a contre ce concept qui lui paraît un très mauvais concept de liberté -- nous ne sommes pas libres parce que nous subissons toujours des actions -- c'est très simple son idée -- ben oui, on subit toujours les effets des corps extérieurs. La liberté qu'est-ce que ça veut dire ? Même une idée vraie, on ne voit même pas. Si on prend au sérieux la description du premier genre de connaissance, chez Spinoza, on ne voit même pas comment il peut être question d'en sortir. On subit les effets des autres corps ; il n'y a pas d'idée claire et distincte ; il n'y a pas d'idée vraie. On est condamné aux idées inadéquates ; on est condamné aux passions. Et pourtant, toute l'*Ethique* va être le tracé du chemin. Et c'est là-dessus que j'insiste, c'est un chemin [15 :00] qui ne préexiste pas. C'est vraiment l'*Ethique* qui, dans le monde le plus fermé du premier genre de connaissance, va tracer le chemin qui rend possible une sortie du premier genre.

Or si j'essaie de résumer cette démarche, parce que ça me paraît vraiment la démarche de l'*Ethique* : comment sortir de ce monde encore une fois de l'inadéquat et de la passion ? Ben, ce qui est fondamental, c'est les étapes de cette sortie. Si je résume tout, je dirais, la première étape est celle-ci : on s'aperçoit qu'il y a deux sortes de passions. On reste dans la passion, on reste dans le premier genre. Mais voilà, et c'est ça qui va être décisif, c'est une distinction entre deux sortes de passions. Il y a des passions qui augmentent ma puissance d'agir. Ce sont les passions de joie. Il y a des passions qui diminuent ma puissance d'agir. Ce sont les passions de tristesse. Les unes comme les autres sont des passions. Pourquoi ? Les unes comme les autres sont des passions puisque je ne possède pas ma puissance d'agir. Même quand elle augmente, je ne la possède pas. Bon.

Donc, je suis pleinement encore dans le premier genre de connaissance. Ça, c'est la première étape, vous voyez. Distinction des passions joyeuses et des passions tristes. J'ai les deux, pourquoi ? Parce que les passions tristes, c'est l'effet sur moi de la rencontre avec des corps qui ne me conviennent pas, c'est-à-dire qui ne se composent pas directement avec mon rapport. Et les passions joyeuses c'est l'effet sur moi [17 :00] de ma rencontre avec des corps qui me conviennent, c'est-à-dire ceux qui composent leur rapport avec mon rapport. Bien. [Pause]

Deuxième étape : lorsque j'éprouve des passions joyeuses -- vous voyez, les passions joyeuses, elles sont toujours dans le "premier genre" de connaissance -- mais lorsque j'éprouve des passions joyeuses, effet de rencontre avec des corps qui conviennent avec le mien, lorsque j'éprouve des passions joyeuses, ces passions joyeuses augmentent ma puissance d'agir. Ça veut dire quoi ? Ça veut dire [18 :00] qu'elles m'induisent, elles ne me déterminent pas, elles m'induisent, elles me donnent l'occasion. Elles me donnent l'occasion, elles m'induisent à former la notion commune. Notion commune à quoi ? Notion commune aux deux corps : le corps qui m'affecte et mon corps. Vous voyez, ça c'est une deuxième étape.

Première étape : les passions joyeuses se distinguent des passions tristes parce que les passions joyeuses augmentent ma puissance d'agir, tandis que les passions tristes la diminuent.

Deuxième étape : ces mêmes passions joyeuses m'induisent à former une notion commune, commune au corps qui m'affecte et à mon propre corps.

Question subordonnée à cette deuxième étape : et pourquoi est-ce que les passions tristes [19 :00] ne m'induisent pas à former des notions communes ? Spinoza est très fort, il peut le démontrer mathématiquement : parce que, lorsque deux corps disconviennent, lorsque des corps ne conviennent pas, s'ils ne conviennent pas ce n'est jamais par quelque chose qui leur est commun. Si deux corps disconviennent c'est par leurs différences, ou leurs oppositions, et non pas par un quelque chose qui leur serait commun. En d'autres termes, les passions tristes -- réfléchissez bien parce que c'est très... là, il y a un passage théorique à comprendre, mais c'est très pratique en fait -- les passions tristes, c'est l'effet sur mon corps d'un corps qui ne convient pas avec le mien, c'est-à-dire qui ne compose pas son rapport avec mon propre rapport. [20 :00]

Dès lors, la passion triste, elle est l'effet sur mon corps d'un corps qui est saisi sous l'aspect où il n'a rien de commun avec le mien. Ce même corps, si vous arrivez à le saisir sous l'aspect où il a quelque chose de commun avec le vôtre, à ce moment-là, il ne nous affecte plus d'une passion

triste. Tant qu'il vous affecte d'une passion triste, c'est parce que vous saisissez cet autre corps comme incompatible avec le vôtre. [Pause] Donc, Spinoza peut très bien dire : seules les passions joyeuses, et non les passions tristes, m'induisent à former une notion commune. Vous vous rappelez que les notions communes, ce n'est pas du tout des choses théoriques. C'est des notions extrêmement pratiques. [21 :00] C'est des notions pratico - éthiques. [Il ne] faut pas du tout en faire... ça on ne comprend rien si on en fait des idées mathématiques. Donc, voilà que la passion joyeuse qui est l'effet sur moi d'un corps qui convient avec le mien, m'induit à former la notion commune aux deux corps. [Pause] Je dirais, à la lettre, pour rendre compte de cette deuxième étape : les passions joyeuses se doublent de notions communes. [Pause] Or, les notions communes, elles sont nécessairement adéquates. On l'a vu, je ne reviens pas là-dessus.

Donc, vous voyez par quel cheminement, alors qu'on avait tendance à se dire [22 :00] : mais jamais on ne pourra sortir du premier genre de connaissance. Il y a un cheminement, mais c'est une ligne très brisée. Si j'ai pris conscience de la différence de nature entre les passions joyeuses et les passions tristes, je m'aperçois que les passions joyeuses me donnent le moyen de dépasser le domaine des passions. Ce n'est pas que les passions sont supprimées. Elles sont là, elles resteront. Le problème de Spinoza ce n'est pas de faire disparaître les passions, c'est, comme il le dit lui-même, qu'elles n'occupent finalement que la plus petite partie relative de moi-même. Bon, ben, ça veut dire quoi qu'elles n'occupent que la plus petite partie relative de moi-même ? Ce n'est pas tout fait là aussi ! C'est à moi de fabriquer des parties de moi-même qui ne sont plus soumises aux passions. Rien n'est donné ! Rien n'est donné d'avance. [23 :00]

Alors comment fabriquer des parties de moi-même qui ne seraient plus soumises aux passions ? Voyez la réponse de Spinoza : je fais la différence entre passions tristes, passions joyeuses. J'ai des passions tristes, d'accord. Je m'efforce "autant qu'il est en moi", comme il dit suivant sa formule, d'éprouver le plus de passions joyeuses possibles et le moins de passions tristes possibles. Bon. Je fais ce que je peux. Tout ça c'est très pratique. Je fais ce que je peux. Vous me direz [que] ça va de soi, ça se fait tout seul. Non. Parce que, comme le signale très bien Spinoza, on ne cesse pas... les gens, ils ne cessent pas de s'empoisonner la vie. Ils ne cessent pas de se vautrer dans la tristesse. Ils ne cessent pas, ils ne cessent pas... bon... Tout l'art des situations impossibles dont on a parlé. [24 :00] Ils se mettent dans des situations impossibles ! Tout ça, bon...Faut déjà une sagesse pour sélectionner les passions de joie, essayer d'en avoir le plus possible... Bien. Et là-dessus, ces passions de joie, elles restent, elles subsistent comme passions. Mais elles m'induisent à former des notions communes, c'est-à-dire : les idées pratiques de ce qu'il y a de commun entre le corps qui m'affecte de joie et mon corps.

Ces notions communes sont des idées adéquates, et elles seules. Entre un corps qui ne me convient pas, entre un corps qui me détruit et mon corps, il n'y a pas de notions communes. Car l'aspect sous lequel un corps ne me convient pas, est incompatible avec la notion commune. En effet si un corps ne me convient pas, c'est sous l'aspect [25 :00] où il n'a rien de commun avec moi. Sous l'aspect sous lequel il a quelque chose de commun avec moi, il me convient. Ça c'est évident, c'est du sûr.

Donc, vous voyez, au point où j'en suis, seconde étape, j'ai formé des notions communes. Mais ces notions communes si vous les prenez pratiquement, si vous n'en faites pas des idées abstraites...l'idée du rapport commun, c'est-à-dire... et en même temps, je le construis. Un

rapport commun entre le corps qui me convient et mon corps, ça revient à dire quoi ? Ça revient à dire : la formation d'un troisième corps dont nous sommes, l'autre corps et moi, les parties. Ça ne préexiste pas ça non plus. Ce troisième corps aura un rapport *composé* qui se trouvera et dans le corps extérieur et dans mon corps. C'est ça être l'objet d'une notion commune. [26 :00]

Donc, des notions communes découleront... des notions communes qui sont des idées adéquates, découleront des affects, des sentiments. Surtout, ne confondez pas -- voilà ce que je voulais dire - - surtout ne confondez pas les affects qui sont à *l'origine* des notions communes, et les affects qui découlent des notions communes. Cette confusion ce serait un très grave contresens, c'est-à-dire à ce moment-là, l'*Ethique*, elle ne pourrait plus fonctionner. C'est vous dire, c'est grave.

Quelles différences y a-t-il entre les deux sortes d'affects ? Les affects qui sont à l'origine des notions communes - je viens d'essayer de dire ce que c'était - ce sont les passions joyeuses. [27 :00] Les passions joyeuses -- encore une fois je me répète pour que ce soit très clair, j'espère -- les passions joyeuses étant l'effet sur moi d'un corps qui convient avec mon corps, m'induisent à former la notion commune, c'est-à-dire une idée de ce qu'il y a de commun entre les deux corps. Et l'idée de ce qu'il y a de commun entre les deux corps c'est l'idée d'un troisième corps dont le corps extérieur et le mien sont les parties. Donc, vous voyez que les sentiments qui induisent, qui m'induisent à former une notion commune, ce sont des passions de joie. Ce sont les passions de joie. On a vu que les passions de tristesse [28 :00] ne nous induisaient pas à former des notions communes, tandis que les sentiments qui découlent des notions communes, ça n'est plus des passions de joie. [*Pause*] Ce sont des affects actifs.

Puisque les notions communes sont des idées adéquates, il en découle des affects qui ne se contentent pas d'augmenter ma puissance d'agir, comme les passions joyeuses. Il en découle des affects qui, au contraire, dépendent de ma puissance d'agir. Faites très attention à la terminologie de Spinoza, et ne confondez pas car lui ne le confond jamais, les deux expressions : ce qui augmente ma puissance d'agir et ce qui découle de ma puissance d'agir. [29 :00]

Ce qui augmente ma puissance d'agir c'est forcément une passion puisque : pour que ma puissance d'agir augmente, il faut bien supposer que je n'en ai pas encore la possession. Ma puissance d'agir augmente au point que je tends vers la possession de cette puissance, mais je ne l'ai pas. Ça c'est l'effet des passions joyeuses. Là-dessus, je forme, sous l'action des passions joyeuses, je forme une notion commune. A ce moment-là, je possède ma puissance d'agir parce que la notion commune, elle s'explique par ma puissance, elle s'explique par ma puissance. A ce moment-là, donc, j'entre en possession de ma puissance. En possession formelle, je possède formellement ma puissance. De cette possession formelle de ma puissance d'agir par la notion commune, découle des affects [30 :00] actifs.

Si bien que, si j'essaie de résumer tous ces moments, je dirais : les affects actifs qui découlent eux-mêmes des notions communes, c'est la troisième étape. Je dirais, voilà les trois étapes : première étape : vous sélectionnez autant que vous pouvez les passions joyeuses. Deuxième étape : vous formez des notions communes -- Ça c'est des recettes, hein ! -- Vous formez des notions communes qui viennent doubler les passions joyeuses. Elles ne les suppriment pas, elles viennent doubler les passions joyeuses. Troisième étape : de ces notions communes qui doublent les passions joyeuses, découlent des affects actifs qui redoublent les passions joyeuses. [31 :00]



À la limite, les passions et les idées inadéquates n'occupent plus... n'occupent plus -- mais je ne pouvais pas le dire avant, il fallait le faire -- n'occupent plus que la plus petite partie proportionnelle de vous-même. Et la plus grande partie de vous-même est occupée par des idées adéquates et des affects actifs.

Dernière étape, en effet, les notions communes et les affects actifs qui découlent des notions communes, vont elles-mêmes être doublées par de nouvelles idées et de nouveaux états, ou de nouveaux affects, les idées et les affects du troisième genre, c'est-à-dire, ces auto-affectations, là, qui nous restent un peu mystérieuses, [Pause] et qui définiront [32 :00] le troisième genre alors que les notions communes définissaient seulement le deuxième genre. Voyez ?

Alors moi, il y a une chose qui me fascine, pour en finir avec tout ça, la chose qui me fascine c'est ceci, c'est que : pourquoi est-ce que Spinoza ne le dit pas ? Évidemment, la réponse, elle doit être complexe. En fait, s'il ne le disait pas c'est que tout ça se serait faux ce que je dis. Il faut bien qu'il le dise. Et, il le dit. Bon, alors, ma question se transforme : s'il le dit, pourquoi [est-ce qu'] il ne le dit pas très clair ? Hé, ben... là, je crois c'est simple... Il ne pouvait pas faire autrement. Il le dit où ça ? Il le dit et il a cet ordre très curieux : [33 :00] idées inadéquates et passions joyeuses, sélection des passions joyeuses ; deuxième étape : formation des notions communes et affects actifs qui découlent des notions communes ; troisième étape, troisième genre de connaissance : idées des essences, non plus notions communes mais idées des essences singulières, et affects actifs qui en découlent.

Ces trois étapes c'est... Il les présente comme trois étapes successives, mais dans le cinquième Livre. Et le cinquième Livre ce n'est pas un livre facile, on a vu pourquoi, puisque ça c'est un livre de toute vitesse. Et encore une fois pas parce qu'il est mal fait ou vite fait. Parce que, au troisième genre de connaissance, on atteint une espèce de vitesse de la pensée, que Spinoza suit et qui fait de l'Éthique... et qui donne à l'Éthique cette terminaison admirable, [34 :00] comme une espèce de terminaison à toute allure, une espèce de terminaison éclair. Bon.

Il le dit donc dans le cinquième livre, il me semble. Notamment, j'attire votre attention sur un théorème, sur une proposition. Au début du cinquième Livre où Spinoza dit : "tant que nous ne sommes pas tourmentés par... tant que nous ne sommes pas tourmentés par des sentiments contraires à notre nature, nous pouvons". Pour moi, c'est le texte, c'est un texte fondamental puisque on ne peut pas dire plus clairement : Qu'est-ce que c'est que des sentiments contraires à notre nature ? Vous regarderez le contexte. C'est l'ensemble des passions de tristesse. En quoi les passions de tristesse ou les sentiments de tristesse sont-ils contraires à notre nature ? À la lettre, en vertu [35 :00] de leur définition même, à savoir : ce sont les effets de la rencontre de mon corps avec des corps qui ne conviennent pas avec ma nature. Donc, c'est à la lettre des sentiments contraires à ma nature.

Eh bien, « tant que nous ne sommes pas tourmentés par des sentiments », c'est-à-dire "en tant" que nous sommes tourmentés par de tels sentiments, en tant que nous avons une tristesse, que nous éprouvons une tristesse, pas question de former une notion commune relative à cette tristesse. Je ne peux former une notion commune qu'à l'occasion de joies. C'est ça. De joies passives. Seulement lorsque j'ai formé une notion commune à l'occasion d'une joie passion, à ce moment-là, ma joie passion se trouve doublée d'idées adéquates, notions communes du second

genre et idées des essences du troisième genre, [36 :00] et redoublée par des affects actifs, affects actifs du deuxième genre et affects actifs du troisième genre. [*Pause*]

Alors, qu'est ce qui se passe ? Mais en même temps, il n'y a pas tellement de nécessité. Là, j'insiste pour en terminer. Mais, ce qui me trouble c'est que, évidemment, les passions joyeuses m'induisent à former. Ça, c'est comme un bon usage de la joie. Mais, on conçoit, à la limite, quelqu'un qui éprouverait des passions joyeuses par... le hasard serait bon, le sort le favoriserait, il aurait beaucoup de joie. Et, il n'y aurait pas... il ne formerait pas de notion commune. Il resterait tout à fait dans le premier genre de connaissance. Là, c'est évident que [37 :00] ce n'est pas une nécessité. Les passions joyeuses ne me contraignent pas à former la notion commune. Elles me donnent l'occasion. C'est là où entre le premier et le second genre de connaissance, il y a comme une espèce de fossé. Alors, je le franchis ou je le franchis pas ?

Si la liberté se décide à un moment donné, chez Spinoza, c'est là. Il me semble que c'est là. Je pourrais, en effet rester, même éprouvant des passions joyeuses, je pourrais rester éternellement dans le premier genre de connaissance. A ce moment-là, je ferais un très mauvais usage de la joie. Si fort que je sois induit à former des notions communes, je ne suis pas, à proprement parlé, déterminé à le faire. [*Pause*] Voilà. [38 :00] En tout cas, il me semble que c'est une espèce de succession très ferme, à la fois logique et chronologique, dans cette histoire des modes d'existence ou des trois genres de connaissance.

J'insiste sur cette idée de doublure ou de doublage. Au début, je suis rempli d'idées inadéquates et d'affects passifs. Et petit à petit j'arrive à produire des choses qui vont doubler mes idées inadéquates et mes affects passifs, à les doubler par des idées qui sont, elles, adéquates et par des affects qui, eux, sont actifs. Si bien que, à la limite, si je réussis... si je réussis, j'aurai toujours des idées inadéquates et des affects passifs, car ils sont liés à ma condition tant que j'existe ; [39 :00] mais ces idées inadéquates et ces affects passifs n'occuperont, relativement, que la plus petite partie de moi-même. J'aurai creusé en moi... à la lettre c'est ça... j'aurai creusé en moi des parties qui sont occupées par idées adéquates et affects actifs ou auto-affectations. Voilà... Oui ?

Un étudiant : [*Question inaudible*]

Deleuze : Je réfléchis... hein... je réfléchis. [*Pause*] [40 :00] Les deux ne s'opposent pas forcément.

Anne Querrien : [*Propos inaudibles, une brève réponse à la question précédente*]

Deleuze : D'accord. [*Pause*] Ça ne s'oppose pas forcément. Je répondrais en tout cas, il ne s'agit pas de... parce que... très souvent, on a tendance à interpréter Spinoza comme ça, et ça le rend vraiment ordinaire. Je crois. Il ne s'agit pas d'une science. Encore une fois, c'est pour ça que j'insiste, les notions communes, bien sûr, elles ont un aspect... Si vous voulez, moi, je crois... je dirais plutôt, par exemple, les idées géométriques... faire de la géométrie, c'est très important pour Spinoza, pour la vie même, quoi, dans la vie. Mais les idées géométriques, ce ne sont pas elles qui définissent les notions communes ; les idées géométriques, c'est simplement une certaine manière, une certaine possibilité de traiter les notions communes. Les idées géométriques, [41 :00] on pourrait dire, la géométrie, c'est la science des notions communes. Et

les notions communes, elles ne sont pas en elles-mêmes une science, elles sont un certain savoir. Mais c'est presque un savoir-faire.

Alors, quant à votre question précise, je dirais : Anne [Querrien] l'a très bien dit, il y a trois choses en fait dans vos termes. Je dirais : les notions communes, elles ne s'opposent pas du tout à l'idée d'un jeu. Il y a un véritable jeu, au sens très large, des notions communes puisque c'est un jeu de composition. Il y a notion commune dès qu'il y a composition de rapports. Alors, je peux toujours essayer de composer. Ça s'oppose sûrement à l'improvisation puisque ça implique et ça suppose, d'abord, la longue démarche sélective où j'ai séparé mes joies de mes tristesses.

Anne Querrien : [*Propos inaudibles ; il s'agit d'une question sur quelques aspects de l'improvisation*] [42 :00]

Deleuze : Si tu penses à l'improvisation, en effet, définie comme le sentiment... alors une espèce de sentiment vécu de la composition des rapports, par exemple, en effet, dans l'exemple du jazz, on peut tout prendre, mais... heu... Eh bien, dans l'exemple du jazz, par exemple, la trompette entre à tel moment. C'est exactement, je crois, ce que le mot anglais timing dit, le timing, c'est-à-dire le timing... Il y a des mots... Là, le français n'a pas ces mots. Les Grecs avaient un mot très intéressant qui correspond exactement au timing américain. C'était le « *kaïros* ». Le *kaïros*, c'est une notion tout à fait... les Grecs s'en servent énormément. Le *kaïros* c'est : exactement le bon moment, [43 :00] ne pas rater le bon moment. C'est... aussi bien, on traduit... mais le français n'a pas un mot aussi fort... Il y avait un Dieu, il y avait une espèce de puissance divine du *kaïros* chez les Grecs. L'occasion favorable, l'opportunité, le truc : alors, ha, ben oui, c'est le moment où la trompette peut prendre les choses, là.

Anne Querrien : [*Propos inaudibles ; il s'agit de rapprocher le concept de l'improvisation à celui d'agencement collectif*] [44 :00]

Claire Parnet : L'agencement collectif, en fait, il se construit dès que chacun comprend quels sont les rapports qui le constituent. Enfin, il n'y a rien d'autre qui puisse lui permettre, en plus...

Anne Querrien : [*Réponse inaudible*]

Claire Parnet : Ben, bien sûr.

Anne Querrien : [*La réponse inaudible continue*]

Claire Parnet : Mais, ce n'est pas une improvisation, c'est une connaissance des rapports qui te constituent.

Anne Querrien : [*Réponse inaudible ; elle évoque l'expérience de ses copains musiciens de jazz et comment leur jeu entre eux correspondrait à un agencement collectif*]

Deleuze: La notion d'agencement collectif est difficile parce qu'elle ne peut pas beaucoup nous apporter des lumières quant à Spinoza, surtout que Spinoza, lui, il emploie son mot qui vaut largement celui-là. Quand il dit notion commune, encore une fois, ça veut dire quelque chose de

très précis. Je crois même que c'est finalement [45 :00] impossible pour lui, selon lui, que je, moi, individu pensant, que je forme -- j'ai essayé de le dire tout à l'heure... comprenez --je ne peux pas former -- c'est une notion tellement peu intellectuelle, la notion commune, tellement vivante -- que je ne peux pas former une notion commune, c'est-à-dire l'idée de quelque chose de commun, entre mon corps et un corps extérieur sans que se constitue, encore une fois, un troisième corps dont le corps extérieur et moi, nous ne sommes que les parties. Si je forme la notion commune de mon corps et du corps de la mer, de la vague, si je reprends mon exemple : apprendre à nager, je forme la notion commune de mon corps et de la vague. A ce moment-là, je forme un troisième corps [46 :00] dont et la vague, et moi, nous sommes les parties.

À plus forte raison si... c'est pour ça que Spinoza nous dit : "mais c'est évidemment entre les hommes que les notions communes"... Là, on voit très bien ce qu'il a dans l'esprit et à quel point ce n'est pas du tout comme... comme on le dit parfois des notions... on les traite, encore une fois, la catastrophe c'est quand on... à mon avis, la catastrophe qui nous empêche de comprendre tout ce qu'il veut dire, c'est lorsqu'on traite les notions communes comme des trucs abstraits. Et là, ça c'est sa faute. Mais, il avait des raisons. C'est sa faute parce que lorsqu'il introduit, la première fois, les notions communes, il les introduit sous cette forme : "les notions communes les plus universelles. Exemple : tous les corps sont dans l'étendue", l'étendue comme notion commune. [*Interruption de l'enregistrement*] [46 :50]

## Partie 2

... [universelles], c'est ça qui trouble le lecteur. Il a donc une raison, et cette raison ça ne nous aide pas. Alors [47 :00] lorsqu'il nous dit, au contraire, mais finalement les notions communes privilégiées, c'est les notions qui sont communes à plusieurs hommes, c'est-à-dire c'est la communauté des hommes. C'est ça ! C'est ça le lieu de la notion commune. En d'autres termes, là, les notions se révèlent comme essentiellement politiques, à savoir c'est la construction d'une communauté, la notion commune.

Là on voit très bien à quel point ça déborde, et de loin, les notions physico-mathématiques dont il se réclamait pourtant au livre II. Dans le livre II, comme il veut commencer par expliquer les notions communes les plus universelles, là elles ont l'air vraiment d'être des trucs abstraits, d'être des trucs comme des sciences. Tous les corps sont des liens tendus, la vitesse et le mouvement comme notion commune à tous les corps, etc. Alors si on se laisse prendre à ce moment-là, [48 :00] je crois qu'on perd toute la richesse concrète des notions communes.

Vous comprenez, la notion commune c'est lorsque, bon... c'est quel troisième corps vous faites avec quelqu'un que vous aimez ou que vous aimez bien, comment... Quel rythme... Oui là les exemples... Là l'exemple donne le rythme, en effet. Le rythme, c'est une notion commune à deux bords au moins. Le rythme il est fondamentalement commun à au moins deux bords. Il n'y a pas le rythme du violon, il y a le rythme du violon qui répond au piano et le rythme du piano qui répond au violon. Ça c'est une notion commune à ce moment-là. C'est la notion commune de deux corps, le corps du piano et le corps du violon, sous l'aspect, sous tel ou tel aspect, c'est-à-dire, sous l'aspect du rapport... du rapport qui constituera telle œuvre musicale et qui forme le troisième corps. Voyez, c'est donc très concret. [49 :00]

Alors je dirais oui, tout est possible, oui, dans cette question... Ce n'est pas n'importe quel savoir, ce n'est pas n'importe quel jeu puisque c'est un jeu de composition, de combinaisons avec compréhension des rapports. Alors l'expression « jeu » est évidemment très ambiguë parce que je conçois des jeux qui consisteraient par exemple, uniquement comme des jeux de hasard, si on ne cherche pas une martingale. Dès qu'on cherche une martingale -- pourtant c'est des exemples, c'est des exemples abominables pour Spinoza -- vous pouvez jouer de telle manière que vous subissez simplement des effets. Et c'est très amusant ! Vous subissez des effets. Par exemple, vous jouez à la roulette au hasard, vous subissez des effets. La roulette russe, vous faite de la roulette un usage mortuaire, oui ça peut arriver. [50 :00] Bon alors ça, c'est des passions de tristesse. Vous jouez, vous gagnez ou vous perdez, vous perdez, vous êtes triste, à moins que vous soyez particulièrement bizarre, vous gagnez, vous êtes content. Mais c'est de la passion. Qu'est-ce que ce serait chercher une martingale, ou la roulette ? Bon, vous voyez les gens qui cherchent des martingales c'est du boulot, quoi... Ce n'est pas de la science, mais c'est du travail. Bien, ça veut dire quoi ? Là ils s'élèvent, ils essaient, maintenant peut être qu'ils ont complètement tort, je sais bien que Spinoza, il dirait évidemment que ce n'est pas une matière de notions communes que le jeu c'est précisément... c'est, c'est condamné au premier genre de connaissance.

Mais imaginons un Spinoziste joueur... Il dirait que dans la tentative d'élaborer une martingale, il y a déjà recherche de rapports communs, des recherches d'une espèce de rapport et de loi de rapport. Bon, on ne peut pas dire que ce soit une recherche scientifique, c'est une recherche de savoirs, [51 :00] c'est tout un métier, c'est toute une... Qu'est-ce que c'est là ? Est ce qu'on arrive à une notion commune qui serait une idée adéquate ? Il y a un petit traité, il a pourtant, il s'intéresse à ces questions puisque il participe, -- comme tout le dix-septième siècle, c'est un siècle de joueurs vous savez le dix-septième -- il participe et il a fait, en hollandais, un très petit traité, quelques pages, qui s'intitule : "Calcul des chances". Comme tout le monde il réfléchit sur les jeux de dés, le jet de dés... Tout ça c'est la naissance du calcul des probabilités. Ce n'est pas seulement Pascal, c'est... Tous les mathématiciens du temps s'intéressent énormément aux probabilités, et il y a un petit traité de Spinoza, c'est...

Anne Querrien : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ça devient intéressant, mais enfin ce n'est pas la joie Spinoziste, ce n'est pas la joie Spinoziste ! [*Rires*] [*Pause*] [52 :00] Voilà, je vous laisse le soin de poursuivre tout ça mais surtout mais surtout poursuivez le avec l'*Éthique*, avec la lecture.

Richard Pinhas : Les rares discussions que j'ai pu avoir avec des musiciens géniaux m'ont donné l'intuition qu'à partir du moment où on est pris en charge par le [*Propos inaudibles*], parce qu'en fait ce n'est pas quelque chose qui se commande. Donc à partir du moment où il y a ce rencontre il y a une impossibilité totale de l'éviter c'est-à-dire qu'il y a une caractéristique de nécessité, d'une inéluctabilité sauf à casser tous les rapports... [*Suite inaudible*]

Deleuze : Ouais ! Et en même temps je crois beaucoup que même à ce niveau, il ne dit pas ça comme ça, [53 :00] Spinoza, donc on ne parle plus de Spinoza en fait... J'ai l'impression que en même temps si forte soit la certitude du troisième genre, tout encore peut être gâché. C'est épatant la vie en sorte parce que... Et ça nous introduit là à ce que l'on va faire maintenant, il n'y

a pas à un moment que quelle que soit la certitude que j'ai, elle peut être grandiose, tout peut être gâché. C'est curieux ça. Tout peut s'écrouler. Pourquoi là... eh bien, je peux être comme emporté par la puissance là au lieu de la combiner, tout ça; je peux être emporté. Une espèce d'exaspération peut toujours se produire, une exaspération ; l'exaspération, c'est quand tout d'un coup, bon, on a une puissance, enfin il n'y a plus de mots, [54 :00] bref je craque quoi.

*[Ici commence le nouveau séminaire, sur la peinture]*

Voilà, vous comprenez ceci nous introduit très bien alors, à ce que je voudrais faire pour le reste de l'année, et ça suppose que je m'adresse à ceux, là, raison de plus je ne prétends pas dire des choses d'un grand savoir. Je voudrais parler de la peinture, de quelle manière ? Alors je voudrais parler de la peinture. Moi je ne suis pas sûr -- on verra ça après -- que la philosophie ait quoi que ce soit à apporter à la peinture, c'est même... Je ne sais pas... Et puis ce n'est peut-être pas comme ça qu'il faut poser les questions. Mais j'aimerais mieux poser la question inverse, à savoir : la possibilité que la peinture ait à apporter quelque chose à la philosophie et que la réponse ne soit pas du tout univoque. Je veux dire que l'on ne puisse pas décalquer la même réponse pour la musique, pour la peinture. [55 :00] La musique, ça nous est arrivé d'avoir besoin -- là, ce n'était pas par goût ou choix d'un cours, d'avoir besoin de se référer à elle parce que, les autres années, parce qu'on attendait d'elle je ne sais pas quoi. Qu'est-ce que la philosophie peut attendre de choses comme la peinture, comme la musique ? Et ce qu'elle attend, ce sont encore une fois des choses très, très différentes. Il faut... Si la philosophie attend quelque chose de la peinture, c'est quelque chose que la peinture seule peut lui donner.

Alors quoi ? C'est quoi ? Des concepts peut-être, mais est-ce que la peinture s'occupera de concepts ? Bon, mais comme la question est déjà lancée, est-ce que la couleur est un concept ? Est-ce que la couleur est un concept ? Je ne sais pas, qu'est-ce qu'un concept de couleur ? Qu'est-ce que la couleur comme concept ? Ça, ce serait... si la peinture apporte ça dans la philosophie, ça va entraîner la philosophie où ça ? [56 :00] Je veux dire comment faire ? Comment faire pour moi là pour... Là, je voudrais que... Il y a un problème aussi de parler de la peinture, ça veut dire quoi, parler de la peinture ? Alors je crois que ça veut dire précisément former des concepts qui sont en rapport direct avec la peinture et avec la peinture seulement. A ce moment-là, en effet, la référence à la peinture devient essentielle. Si vous comprenez, même si confusément, ce que je veux dire à ce moment-là, j'ai résolu déjà une question. -- J'ai résolu ? Résolu ? On dit quoi ?

Claire Parnet : Résolu.

Deleuze : J'ai résolu une question, à savoir parler de la peinture tout ça, bon, je suppose que ceux qui suivront, ils en savent autant que moi, bien plus même parfois, sur la peinture. Ce que je ne veux pas, c'est amener des reproductions, [57 :00] vous montrer... Alors on n'aurait même plus envie de parler... On se dit : « oh ben oui qu'est-ce qu'on peut dire ? ». Donc moi, je ferai appel à votre mémoire. C'est dans des cas très rares que je montrerai une petite image, c'est quand j'aurai vraiment besoin. Sinon, bon ben, vous cherchez dans votre mémoire, ou vous allez voir vous-même ou bien... Mais ça ira tout seul ; il n'y a pas besoin de reproductions.

Alors voilà, chaque fois peut-être, je ne prétends pas non plus dire, me demander, qu'est-ce que l'essence de la peinture ? Donc chaque fois, je voudrais là, pour que ceux qui suivront cette série de recherches-là puissent me suivre, j'essayerai presque d'indiquer très ferme le thème que je prends chaque fois et les peintres auxquels je me réfère parce que il n'y a aucune raison -- l'unité de la peinture, [58 :00] elle fait problème -- on n'a aucune raison de se la donner, je veux dire... il n'y a aucune raison de se la donner.

Par exemple, on sera bien amené à se demander quand même au niveau des matériaux -- là aussi ça a peut-être à faire avec des concepts philosophiques, même dans des choses aussi voisines -- l'aquarelle et l'huile, et l'huile et l'acrylique aujourd'hui, tout ça, bon, est-ce que ce n'est pas les mêmes choses ? L'unité de la peinture, elle est où ? Est-ce qu'il y a un genre commun de l'aquarelle, de l'huile et de l'acrylique, tout ça ? Je ne sais pas ; on ne se donne rien. Moi, j'ai choisi les thèmes qui m'intéressaient, et parfois ça débordera sur de la philosophie ; ce sera les bons moments pour moi, c'est lorsque la peinture m'aura imposé précisément une lueur, une lueur pour moi nouvelle, sur des concepts philosophiques. Bon, essayons. [59 :00]

Alors, je dis qu'aujourd'hui toute ma recherche est tendue sur cette notion dont j'avais parlé une fois, la notion de catastrophe, la notion de catastrophe, qui suppose quoi ? Qui suppose évidemment que la peinture ait, avec la catastrophe, un rapport très particulier. Et ça je n'essayerai pas de le fonder théoriquement d'abord. C'est comme une impression. Un rapport très particulier, ça veut dire que, l'écriture, la musique n'auraient pas ce rapport avec la catastrophe ou pas le même, ou pas aussi direct, et les peintres très précis. Mais je voudrais justement vous faire sentir jusqu'à quel point c'est des exemples limités pour que, ensuite, on puisse chercher [60 :00] si ça veut dire quelque chose de général sur la peinture ou si ça ne vaut que pour certains peintres ; je n'en sais rien d'avance. Les peintres sur lesquels je voudrais m'appuyer, je les prends dans une époque relativement la même et relativement récente. Je les prends -- je dis tout de suite, je voudrais m'appuyer sur cette série "la catastrophe", on verra où elle nous entraîne -- je prends comme exemple : Turner, peintre anglais, dix-neuvième [siècle], grand, grand peintre anglais -- je n'en prends que des très grands, bien sûr ! -- Turner, Cézanne, Van Gogh, Paul Klee, et un moderne encore anglais, [Francis] Bacon. [61 :00]

Bien, voilà ce que je veux dire -- et je suis tout à fait prudent, très, très prudent -- je dis, on est tous frappés dans un musée, on est tous frappés par un certain nombre de tableaux ; il y a peu de musées qui ne présentent pas quelques tableaux de ce type, des tableaux qui peignent une catastrophe. Catastrophe de quel type ? Par exemple, quand la peinture découvre les montagnes : tableaux d'avalanche, tableaux de tempête, la tempête, l'avalanche, etc., bon, cette remarque dénuée de tout intérêt. Il y a même une peinture romantique où ce thème d'une certaine catastrophe semble... [62 :00] Bien. Qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? C'est idiot, quoi, c'est idiot. Mais non, parce que je remarque que ces peintures catastrophes, elles étendent à tout le tableau quelque chose qui est toujours présent dans ... qui est peut être très souvent -- oui, vous corrigez de vous-même, je ne dis jamais toujours -- qui est très souvent présent dans les tableaux, à savoir ils étendent à tout le tableau, ces tableaux de catastrophes, ils étendent à tout le tableau, ils généralisent une espèce de déséquilibre, de choses qui tombent, de chutes, de déséquilibres.

Or, peindre d'une certaine manière, ça a toujours été peindre des déséquilibres locaux. [63 :00] Pourquoi ? Pourquoi [est-ce que] c'est très important le thème de la chose en déséquilibre ? Un

des écrivains qui a écrit le plus profondément, vraiment le plus profondément sur la peinture, c'est [Paul] Claudel, notamment dans un livre splendide qui s'intitule *L'œil écoute* et qui porte surtout sur les Hollandais. [*L'œil écoute, en Œuvres en prose (Paris : Gallimard, Pléiade, 1973)*]. Or, Claudel le dit très bien, il dit : « Qu'est-ce que c'est qu'une composition ? ». Vous voyez, ça c'est un terme pictural. Qu'est-ce que c'est qu'une composition en peinture ? Il dit : « c'est un ensemble », il dit une chose très curieuse, il en parle à propos justement des maîtres hollandais qu'il regardait. "Une composition, c'est toujours un ensemble, une structure mais en train de se déséquilibrer ou en train [64 :00] de se désagréger" (pp. 201-202). Bon, on ne retient que ça pour le moment : le point de chute, un verre dont on dirait qu'il va se renverser, un rideau dont on dirait qu'il va retomber. Bon, alors là, il n'y a pas besoin d'invoquer Cézanne, les pots de Cézanne, l'étrange déséquilibre de ces pots, comme s'ils étaient vraiment saisis à l'aurore, à la naissance d'une chute. Bien, je me dis, bon, très bien. Je ne sais plus qui, il y avait un contemporain de Cézanne, qui parlait de poterie saoule, [65 :00] des "poteries saoules" ... [*Il pourrait bien s'agir de Joris-Karl Huysmans, Certains (1889)*]

Alors je me dis, bon, une peinture d'une avalanche, tout ça, c'est le déséquilibre généralisé, bien. Mais enfin ça ne va pas loin, parce qu'à première vue, on reste dans le tableau, dans ce que le tableau représente. Aussi je vais parler d'une autre catastrophe quand je m'interroge sur l'importance d'une catégorie comme celle de catastrophe en peinture, à savoir une catastrophe qui affecterait l'acte de peindre en lui-même. Voyez, on va de la catastrophe représentée, soit la catastrophe locale, soit la catastrophe d'ensemble, sur le tableau, à une catastrophe beaucoup plus secrète, catastrophe qui affecte l'acte de peindre en lui-même. [*Pause*] [66 :00]

Et ma question devient, bon comme ça, est-ce que l'acte de peindre peut être défini sans cette référence à une catastrophe qui l'affecte ? Est-ce que au plus profond de lui-même l'acte de peindre -- je corrige, j'adoucis, chez certains peintres, etc., on verra -- n'affronte pas, ne comprend pas cette catastrophe, même lorsque ce qui est représenté n'est pas une catastrophe ? En effet, les poteries de Cézanne, ce n'est pas une catastrophe ; il n'y a pas un tremblement de terre. Les verres de Rembrandt, il n'y a pas une catastrophe, bon. Donc il s'agit d'une catastrophe plus profonde qui affecte l'acte de peindre en lui-même. Qu'est-ce que ce serait, au point que l'acte de peindre ne pourrait pas être défini sinon ? [67 :00]

L'exemple -- je voudrais prendre des exemples, comme on fait des exemples musicaux, prendre des exemples picturaux -- l'exemple, pour moi, fondamental, c'est Turner. Car chez Turner, on verrait ça comme une espèce d'exemple typique. Lui aussi dans sa première [période]... Il a comme deux périodes, deux grandes périodes, et dans la première période, il peint beaucoup de catastrophes. Ce qui l'intéresse dans la mer, c'est les tempêtes ; ce qui l'intéresse dans la montagne, c'est souvent des avalanches ; donc c'est une peinture d'avalanches, de tempêtes, bien. Bon, il a déjà bien du génie.

Qu'est-ce qui se passe vers 18... -- tout le monde est d'accord sur cette assignation des dates ? -- vers 1830. Ça, j'en aurais besoin [68 :00] tout à l'heure, comme si cette catastrophe qui affecte l'acte de peindre, eh bien, elle peut bizarrement être datée en gros. Pour Turner, [c'est] 1830. Vers 1830, bon, tout se passe comme s'il entrait dans un nouvel élément, si profondément pourtant, qu'il reste lié à sa première manière. Ce nouvel élément, c'est quoi ? La catastrophe est au cœur de l'acte de peindre. Comme on dit, les formes s'évanouissent. Ce qui est peint et l'acte



de peindre tendent à s'identifier sous qu'elle forme ? Sous forme de jets de vapeur, de boules de feu, où plus aucune forme ne garde son intégrité, [69 :00] où simplement des traits suggèrent. On procède par trait, dans quoi ? Dans une espèce de brasier comme si tout le tableau, là, sortait d'un brasier. Une boule de feu, dominante célèbre de... dominante célèbre de Turner, le jaune d'or. Une espèce de fournaise, bon, des bateaux fendus par cette fournaise.

Exemple typique -- essayez de voir une reproduction -- un tableau dont le titre est compliqué : "Lumière et couleur". Il l'a appelé lui-même "Lumière et couleur", entre parenthèses, "théorie de Goethe", puisque Goethe a fait une théorie des couleurs. [70 :00] Le titre donné donc, est : "Lumière et Couleur (théorie de Goethe, le lendemain du déluge)". On aura besoin de tout ça, donc essayez de voir. Or, le tableau est dominé par une gigantesque et admirable boule de feu, de boule d'or qui assure une espèce de gravitation de tout le tableau. Bon, alors... Quoi ? Oui ?

*[Interruption d'une personne de l'extérieur, inaudible ; Deleuze lui parle très brièvement d'une question d'horaire]*

Oui, pourquoi ça m'importe, ce titre ? Là aussi, [c'est] Turner qui a laissé des masses d'aquarelles [71 :00] par liasses ; vous savez, l'histoire de Turner à la fin est très, très... Comme on dit, il était tellement, tellement, tellement en avance sur son temps qu'il ne montrait pas ses tableaux ; il les mettait dans des caisses, tout ça. Il a légué tout ça à l'État, l'Angleterre, qui l'a laissé longtemps en caisse d'ailleurs. Et puis, il y a l'admirable et fâcheux à la fois, Ruskin, qui était son admirateur passionné, qui en a brûlé beaucoup pour cause de pornographie, enfin ça a été catastrophique. Il y a un texte de Ruskin, une déclaration de Ruskin qui fait frémir -- enfin personne ne peut condamner personne, -- où Ruskin dit : « je suis fier, très fier de l'avoir fait, d'avoir brûlé toutes sortes de liasses de dessins et d'aquarelles de Turner. » Mais enfin le mérite de Ruskin reste qu'il a été l'un des seuls à comprendre Turner de son vivant. Eh bien, [72 :00] toutes sortes de liasses d'aquarelles sont baptisées par Ruskin : « Naissance » ou « Commencement de la couleur ». Je ne voudrais pas en dire plus pour ce début.

Voilà donc que, si vous voulez, Turner me sert pour dire, voilà un cas. Ce n'est pas du tout que ce soit général, où on passe d'une peinture qui représente dans certains cas des catastrophes du type avalanche, tempête, à une catastrophe infiniment plus profonde, catastrophe qui concerne l'acte de peindre, qui affecte l'acte de peindre au plus profond. Et, j'ajoute -- c'est tout ce qu'on recueille pour le moment -- et cette catastrophe est inséparable, cette catastrophe dans l'acte de peindre est inséparable d'une naissance. Naissance de quoi ? Naissance de la couleur. On a presque un problème là, voyez, on l'a construit comme involontairement. [73 :00] Fallait-il que l'acte de peindre passât par cette catastrophe pour engendrer ce avec quoi il a affaire, à savoir la couleur ? Fallait-il passer par la catastrophe dans l'acte de peindre pour que la couleur naisse, la couleur comme création picturale ?

Bon, à ce moment-là, il faut croire que la catastrophe qui affecte l'acte de peindre, elle est aussi autre chose que la catastrophe. Qu'est-ce que c'est ? On n'a pas beaucoup avancé. Qu'est-ce que c'est cette catastrophe ? Si vous voyez un Turner de la fin, je suppose si vous l'avez présent à l'esprit, sinon vous le verrez, vous acceptez le terme « catastrophe ». Et pourquoi vient à ce moment-là notre rescousse -- je vois ça comme tout autre chose -- des peintres qui emploient le mot, [74 :00] qui emploient le mot, qui disent oui, la peinture, l'acte de peindre passe par le

chaos ou par la catastrophe ? Et ils ajoutent, seulement voilà, quelque chose en sort. Et notre idée se confirme : nécessité de la catastrophe dans l'acte de peindre, pour que quelque chose en sorte.

Qu'est-ce qui en sort ? C'est bizarre, peut-être que je choisis des peintres de la même tendance ; je ne sais pas, mais la réponse est la même : pour qu'en sorte la couleur, pour qu'en sorte la couleur... Et c'est qui ces peintres catastrophes ? Le grand mot de Cézanne, que la catastrophe affecte l'acte de peindre pour qu'en sorte quoi ? La couleur. Pour que, [75 :00] dit Cézanne, la couleur monte. Et Paul Klee, nécessité du chaos pour qu'en sorte ce qu'il appelle l'œuf, la cosmogénèse, l'œuf ou la cosmogénèse, et en même temps, panique. Mon Dieu, enfin le dieu des peintres ! Qui empêche que la catastrophe prenne tout ?

Qu'est-ce qui se passe si la catastrophe prend tout de telle manière que rien n'en sort ? Alors est-ce qu'il y aurait à cet égard, est-ce qu'il y a à ce niveau un danger de peindre ? Il y aurait danger de peindre ; c'est quoi ? Si le peintre affronte -- même là on est sorti je crois de la littérature -- [76 :00] s'il y a bien cette espèce de catastrophe pour le peintre lui-même, pour quelque chose qui concerne le peintre, s'il affronte cette catastrophe dans l'acte de peindre, s'il ne peut pas peindre sans qu'une catastrophe affecte au plus profond son acte, mais que en même temps il faut que la catastrophe soit comme quoi ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Contrôler. Qu'est-ce qu'il se passe si rien n'en sort, si la catastrophe s'étale, si ça fait une bouillie ? Bon, est-ce qu'on n'a pas l'impression dans certains cas, oui, le tableau rate. Les peintres ne cessent pas de rater, ils ne cessent pas de jeter leurs tableaux, les peintres, c'est étonnant quoi. Il y a une espèce de destruction, consommation, consommation du tableau. Bon, quand la catastrophe déborde, mais est-ce qu'on peut contrôler une catastrophe encore une fois ? Certains, [77 :00] Van Gogh, c'est juste, c'est juste. On se dit : il frôle quelque chose. Bon, la folie de Van Gogh, elle vient d'où ? Elle vient de ses rapports avec son père, ou elle vient de ses rapports avec la couleur ? [*Rires*] Je n'en sais rien. En tout cas, la couleur, c'est peut-être plus intéressant, hein ?

Alors, notre tâche maintenant, ça va être de voir deux textes, car après tout, ça pose notre problème ; je n'ai pas encore parlé des textes de peintres. Je crois que ce n'est pas analogue que la manière dont un peintre parle de sa peinture, ce n'est pas la même chose que la manière dont un musicien parle de sa musique. Il y a un rapport, dans les deux cas ; je ne dis pas que l'un est meilleur que l'autre, je dis qu'il faut attendre d'un texte de peintre des choses qui ne sont pas du tout, qui sont d'un type très particulier. Je vais invoquer des textes supposés de Cézanne et un texte formel de Klee (Paul Klee, *Théorie de l'art moderne* [Paris : Gallimard, Folio, 1998]), qui ont en commun de parler expressément de la catastrophe [78 :00] dans les rapports avec la peinture. Bien, je vais au secrétariat, reposez-vous bien. [*Brève pause du cours*] [1 :18 :06]

[...] Et avec lui et qui s'appelait [Joachim] Gasquet. [*Cézanne* (1921) ; les entretiens figurent dans *Conversations avec Cézanne*, ed. M. Doran (Paris : Macula, 1978).] Et, Gasquet avait fait un livre sur Cézanne, très important, et, dans ce livre, il rétablit, il se prend un peu pour le Platon de Socrate, c'est-à-dire il reconstitue des dialogues, des conversations avec Cézanne. Mais ce n'est pas la transcription, c'est après bien des années, ce n'est pas la transcription. Et la question c'est : qu'est-ce que Gasquet, qui lui n'était pas peintre, était écrivain, qu'est-ce que Gasquet rajoute de lui-même ? Beaucoup de critiques sont très méfiants à l'égard de ce texte.

Moi je suis, tout à fait sur ce point, je suis tout à fait [Henri] Maldiney [*Regard Parole Espace* qui considère que au contraire, c'est un texte qui risque bien d'être très fidèle parce que [79 :00] les arguments qu'on a sont très bizarres. Vous savez qu'il y a comme une espèce de, là je dis ça en passant, il y a une espèce de truc, de légende, de bruits qui courent, que les peintres, on les traite toujours un peu comme si c'étaient des créatures incultes et pas très malignes. Dès qu'on lit ce qu'écrivent les peintres, on est rassuré ; ce n'est ni l'un ni l'autre, ni l'un ni l'autre. Or une des raisons pour lesquelles on discute de l'authenticité du texte de Gasquet, c'est que bizarrement Cézanne se met à parler comme un post-kantien de temps en temps. Or Gasquet connaît assez bien la philosophie kantienne, alors on se dit c'est... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Mais, en fait, Cézanne, il aimait beaucoup parler avec les gens, quand il avait confiance. Il leur demandait pleins de choses. D'autre part, Cézanne, il était très, très cultivé, il ne le montrait pas ou il le montrait rarement. [80 :00] Il jouait un rôle étonnant de, vraiment de paysan, de bouseux, alors qu'il savait, il lisait beaucoup, tout ça. C'est très difficile de comprendre. Les peintres, ils font toujours semblant de n'avoir rien vu, de rien savoir. Je crois qu'ils lisent beaucoup la nuit, tout ça. [*Rires*] Et on peut imaginer facilement même que Gasquet ait raconté à Cézanne des choses sur Kant. Et, ce que comprend Cézanne c'est très bien parce qu'il comprend beaucoup plus qu'un universitaire.

Gasquet lui fait dire à un moment, cette phrase très belle, ah ben oui : « Je voudrais peindre l'espace et le temps pour qu'ils deviennent les formes de la sensibilité des couleurs, parce que j'imagine parfois les couleurs comme de grandes entités nouménales, des idées vivantes, [81 :00] des êtres de raison pure » (*Conversations* p. 123). Alors comme les commentateurs disent : "Cézanne n'a pas pu dire ça, c'est Gasquet qui le lui fait dire". Je ne suis pas sûr moi qu'ils n'aient pas parlé un soir de Kant, que Cézanne ait très bien compris, parce que quand je dis qu'il comprend mieux qu'un philosophe, il a très bien vu que chez Kant, le rapport noumène/phénomène était tel. D'une certaine manière, le phénomène était l'apparition du noumène, d'où le thème, les couleurs sont les idées nouménales, les couleurs sont les noumènes, et l'espace et le temps, c'est la forme de l'apparition des noumènes, c'est-à-dire des couleurs, les couleurs apparaissent dans l'espace et dans le temps mais en elles-mêmes elles ne sont ni espace-temps. C'est une idée qui me semble très, très intéressante, je n'y vois que de hautes vraisemblances que... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Alors bien sûr en même temps le texte de Gasquet, il pique des choses à des lettres que Cézanne lui a envoyées, il fait des mélanges. Oui mais, quant à l'essentiel, [82 :00] tout est bon pour nous, car dans le texte que je vais lire, je vais prendre un texte à la suite, Cézanne -- je le commente presque logiquement -- distingue deux moments dans l'acte de peindre. Donc il va nous apporter des choses en plein dans notre problème. Et un de ces moments, il l'appelle : chaos ou abîme, chaos ou abîme, et le second moment, si vous lisez bien le texte, qui n'est pas clair d'ailleurs mais c'est une conversation supposée, le second moment, il l'appelle : catastrophe, bon. Et enfin donc, le texte s'organise très logiquement, très rigoureusement, il y a dans l'acte de peindre le moment du chaos, puis le moment de la catastrophe, et quelque chose en sort, du chaos-catastrophe, c'est la couleur. [83 :00] Quand elle sort ! Encore une fois, ce n'est pas exclu que rien n'en sorte, on n'est pas sûr ; là, ce n'est pas donné d'avance.

Voilà le texte ; je commence par le premier aspect, je dirai quand le premier moment à mon avis se termine : "Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord les assises géologiques. Songez que l'histoire du monde vient du jour où deux atomes se sont rencontrés, où deux tourbillons, deux danses chimiques se sont combinées." -- Si je mélange tout, mais tant pis, ce n'est pas loin -- "Ces grands arcs-en-ciel, ces grands prismes cosmiques, cette aube de nous-même au-dessus du néant" (*Conversations*, pp. 112-113). Bon, le style est bon, mais on nous dirait, c'est du Turner. Oui peut être, pourquoi pas. [84 :00] L'histoire du monde, qu'est-ce que c'est que ça ? Qu'est ce qui nous intéresse là ? C'est la première fois qu'on trouve un texte qui à mon avis parcourt tout la plupart des grands peintres. Le thème de "ils ne font jamais que peindre une chose : le commencement du monde", c'est ça leur affaire : ils peignent le commencement du monde.

Bon, le commencement du monde, c'est quoi ? C'est le monde avant le monde, c'est-à-dire il y a quelque chose, ce n'est pas encore le monde, c'est vraiment la naissance du monde. Dès lors, pourquoi est-ce que les peintres peuvent être chrétiens, l'histoire de la création peut les intéresser ? En tant que peintre, c'est évident. C'est évident qu'ils ont à faire à quelque chose qui concerne la création du monde. Vous comprenez que chaque jour, je devrais l'ajouter d'un coefficient d'essentialité ; je veux dire, c'est une affaire essentielle de la peinture, [85 :00] nous mettre devant ça.

Bon, "songez que l'histoire du monde date du jour où deux atomes se sont rencontrés, deux tourbillons, deux danses chimiques". Turner, c'est des danses chimiques, d'accord, oui. Oui, c'est des danses chimiques de la couleur. "Cette aube de nous-même au-dessus du néant, je les vois monter, je m'en sature en lisant Lucrèce." Et puis en effet, Cézanne lisait beaucoup Lucrèce, bon. Or, en effet, l'histoire de Lucrèce, ça concerne les atomes, bien sûr, les danses d'atomes, mais ça concerne aussi très bizarrement les couleurs, et la lumière. Lucrèce, pas question qu'on y comprenne quelque chose si on ne tient pas compte de ce qu'il dit sur la couleur et la lumière par rapport à l'atome. Bon,

"Ces grands arcs-en-ciel, ces prismes cosmiques... ces grands arcs-en-ciel, ces prismes cosmiques, cette aube de nous-même au-dessus du néant, je les vois monter, je m'en sature en lisant Lucrèce. [86 :00] Sous cette fine pluie" -- il se met sous une fine pluie -- "sous cette fine pluie" -- c'est de ça qu'il s'agit de peindre, cette fine pluie. Or comprenez, il aura beau faire un portrait, il aura beau faire une potiche, un pot, il aura beau peindre sa femme... Bon, il ne faut pas oublier tout ça, c'est qu'il s'agira toujours de faire passer la fine pluie, ou faire passer quelque chose de cet ordre -- "Sous cette fine pluie, je respire la virginité du monde". Qu'est-ce que c'est la virginité du monde ? C'est le monde avant l'homme et avant le monde, le monde avant le monde, le monde avant l'homme et avant le monde. Bon, qu'est-ce que c'est ?

"Un sens aigu des nuances me travaille. Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini. A ce moment-là, je ne fais plus qu'un avec mon tableau." [87 :00] C'est bizarre ça ; "je ne fais plus qu'un avec mon tableau", ça veut dire quoi là ? Il faut commenter précisément, mon tableau à faire, car -- comme le reste va nous le rappeler, encore plus précisément -- il n'a pas commencé à peindre. On a peut-être une raison, pour mieux comprendre déjà, pour pressentir, pourquoi la catastrophe appartient-elle à l'acte de peindre. Elle appartient tellement à l'acte de peindre

qu'elle est avant que le peintre commence son acte. Elle est avant. Elle va être pendant aussi. Mais elle commence avant, la catastrophe. Le tableau est encore à peindre.

"Sous cette fine pluie, je respire la virginité du monde." Un sens aigu du travail, c'est le travail pré-pictural, et là la catastrophe, elle est déjà pré-picturale. A la fois ça nous arrange et ça nous embête parce qu'à ce moment-là, [il] faudra lui donner une définition, [88 :00] pré-picturale aussi. C'est comme la condition de peindre, elle est avant l'acte de peindre.

"Un sens aigu des nuances me travaille. Je me sens coloré par toutes les nuances de l'infini. A ce moment-là, je ne fais plus qu'un avec mon tableau. Nous sommes," le tableau et moi. Tiens ! C'est vraiment, pour revenir à l'autre, c'est vraiment la composition du troisième bord, le tableau pas encore fait et le peintre qui ne s'est pas encore mis à peindre. « Nous sommes un chaos irisé." -- Nous sommes un chaos irisé. -- "Je viens devant mon motif"-- vous voyez, il n'a rien peint encore -- "Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague." -- Il se perd devant son motif, un chaos -- "Le soleil me pénètre sourdement comme un ami lointain qui réchauffe ma paresse. [89 :00] Nous germinons." Tiens, s'il est du germe, elle sera reprise à la lettre avec le même mot par Klee. "Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit redescend, que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint." Ça, c'est pré-pictural, c'est le "avant peindre" pour l'éternité. "Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre où je me suis fondu. Un beau matin, le lendemain," -- je suis toujours dans le premier moment, et vous voyez, il y a eu ce moment pré-pictural du chaos. Il ne voit plus, il se confond avec son motif, il ne voit plus rien, la nuit tombe.

Comme il dit, il explique dans une lettre, "ma femme elle me gronde parce que quand je rentre, j'ai les yeux tout rouges" (*Conversations*, p. 124). [90 :00] Qu'est-ce que c'est que ça ? Il ne voit plus rien. L'œil, on aura à se demander, qu'est-ce que c'est que l'œil ? Qu'est-ce que c'est qu'un œil ? L'œil du peintre ? C'est quoi un œil dans la peinture ? Ça fonctionne comment, un œil ? Bon, et bien c'est un œil tout rouge déjà. "Un beau matin, le lendemain, lentement, les bases géologiques" -- c'est ça qu'il cherchait confusément ; il avait commencé : "Pour bien peindre un paysage, je dois découvrir d'abord les assises géologiques." -- "Un beau matin, le lendemain, lentement, les bases géologiques m'apparaissent, des couches s'établissent, les grands plans de ma toile. J'en dessine mentalement le squelette pierreux." Si vous voyez des paysages d'Aix de Cézanne, vous voyez tout de suite ce qu'il appelle le squelette pierreux. "J'en dessine les grands plans de ma toile. J'en décide mentalement" -- vous voyez, il n'a toujours pas commencé [91 :00] -- "J'en dessine mentalement le squelette pierreux, je vois affleurer les roches sous l'eau, peser le ciel, tout tombe d'aplomb." Tout tombe d'aplomb. "Une pâle palpitation enveloppe les aspects linéaires. Les terres rouges sortent d'un abîme." L'abîme, c'est le chaos de tout à l'heure. C'est le chaos de la veille. "Les terres rouges en sortent." Mais rouge sous quelle forme ? Ça doit être des terres rouges brunes, ça doit être du pourpre noir, qui tend au noir. "Les terres rouges sortent d'un abîme. Je commence à me séparer du paysage, à le voir." Voyez, c'est aussi une genèse de l'œil, cette histoire, au moment du pur chaos ; pas d'œil, il est fondu, l'œil est tout rouge, il ne voit plus rien. "Je commence à voir le paysage. Je m'en dégage avec cette première" -- je m'en dégage du paysage, ça veut dire qu'il y a un rapport de vision -- "Je m'en dégage avec [92 :00] cette première esquisse géologique, les lignes géologiques, la géométrie, mesure de la terre." En d'autres termes, la géométrie est identique à la géologie.

Bon, qu'est-ce que je dis pour résumer ? Je dis ce premier moment, très pictural, c'est le moment du chaos. Il faut passer par ce chaos. Et qu'est-ce qui sort de ce chaos selon Cézanne ? L'armature. L'armature de la toile. Voilà que les grands plans se dessinent. "Tout tombe d'aplomb", c'est déjà un danger. Il y a une lettre où Cézanne dit "ça ne va pas". Il dit : "les plans tombent les uns sur les autres." [93 :00] Là, à ce moment-là, ça peut échouer, c'est un premier coefficient d'échec possible, la distinction des plans peut très bien ne pas arriver à se faire. La distinction des plans se fait à partir du chaos, bon. Si le chaos prend tout, si rien ne sort du chaos, si le chaos reste chaos, les plans tombent les uns sur les autres, au lieu de tomber d'aplomb. Le tableau il est déjà foutu, il est déjà foutu avant d'avoir commencé. C'est ça la merde, et c'est vrai que dans les expériences du peintre, il y a des trucs, ça marche, ça ne marche pas, je suis bloqué, je ne suis pas bloqué. [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :33 :42]

### Partie 3

Deleuze : Oui peut-être, hein ?

Anne Querrien : [*Propos difficilement audibles*] [J'ai l'impression qu'il y a exactement la même chose chez les architectes] sur le grand débat qu'il y a à la fin du dix-huitième [siècle] sur le sublime et le pittoresque. [94 :00] Et justement dans le pittoresque, on passe par les trois étapes alors que, dans le sublime, on en garde que deux, et on érige le sublime directement par opposition au chaos. Enfin le chaos est premier. Du chaos, on construit le sublime et soit on reste dans le sublime, c'est-à-dire les lignes géométriques etc., soit on arrive à passer au pittoresque, c'est-à-dire à la couleur et tout ça. [*Mots inaudible*] et s'était en héritant, en composant avec ce que racontaient mes copains architectes dans leurs débats sur le sublime et le pittoresque et avec ce que vous nous avez raconté sur Kant et le sublime et le chaos dans Kant ... [*fin inaudible*]

Deleuze : A ce moment-là, il faudrait, il vaudrait mieux peut-être en effet revenir, mais là, ça nous dépasse. Je signale pour ceux que ce point intéresserait, il y a dans un livre de Kant qui est, je crois, un des livres les plus importants de toute la philosophie, qui est la *Critique du jugement* que Kant a écrit très, très vieux, et qui contient [95 :00] une des premières grandes esthétiques philosophiques. Il y a une théorie du sublime, et Kant distingue deux aspects ou deux moments du sublime. Dans l'un, il le nomme le "sublime géométrique ou mathématique", géométrique, et l'autre, "le sublime dynamique". Et là, si on y tenait en effet, il faudrait -- ceux que ça intéresse, voyez ses textes -- ils sont très difficiles, mais je les commenterai peut-être, si on a le temps. Ce serait très curieux ; en effet, on pourrait peut-être faire coïncider, sans trop forcer les textes, les deux moments de Cézanne avec ces deux moments du sublime de [Kant] : Le premier qui est un sublime géométrique d'après... l'expression même ou "géologique," d'après l'expression même de Cézanne, [96 :00] et puis l'autre qui est beaucoup plus un sublime, on va voir, un sublime "dynamique". Mais le texte de Kant est extraordinaire. C'est les grands textes fondateurs du Romantisme.

Bon, on passe maintenant au second moment. Vous voyez le premier moment c'est chaos et quelque chose en sort à savoir "l'armature". Second moment « une tendre émotion me prend », une tendre émotion me prend. « Des racines de cette émotion monte la sève, les couleurs. Une sorte de délivrance. Le rayonnement de l'âme, le regard, le mystère extériorisé, l'échange entre la terre et le soleil, les couleurs, une logique aérienne » -- avant on était dans une

logique terrestre, terrienne, avec les assises géologiques -- « ...une logique aérienne, colorée remplace [97 :00] brusquement la sombre, la tête géométrie » (*Conversations*, p. 113). Il est beau ce texte. Vous voyez, on change d'éléments, « une logique aérienne colorée remplace brusquement la sombre, la tête géométrie. Tout s'organise. Les arbres, les champs, les maisons ». Tiens, mais alors commentant comme ça, je... [*Deleuze ne termine pas*]

Mais alors tout n'était pas organisé, pourtant les plans étaient tombés d'aplomb, tout ça. « Tout s'organise » comme s'il repartait à zéro. C'est bizarre. « Je vois. » « Je vois », et là, seconde genèse de l'œil. « Je vois par tâches l'assise géologique », c'est ça qui va nous donner le secret. C'est bizarre, il ne le dit pas, il a l'air de reprendre à zéro. Alors que « je vois » [98 :00] -- il l'a déjà dit -- « je commence à voir », et là il fait comme s'il voyait pour la première fois. Qu'est-ce qui s'est passé ? Une seule réponse : c'est que le premier moment qui était chaos ou abîme et quelque chose qui en sort, à savoir l'armature, eh bien, ce qui est sorti du premier moment, l'armature s'est écroulée à nouveau, s'est écroulée à nouveau en effet : « Je vois par tâches l'assise géologique, le travail préparatoire ». Là il le dit formellement, tout le premier moment était un travail préparatoire, pré-pictural. « ...l'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfoncé, s'est écroulé comme dans une catastrophe »

Ce par quoi le texte me paraît très, très intéressant, c'est que lui, en son nom propre, dans son expérience, il distingue, dans ce qu'on peut appeler "la catastrophe" en général, il distingue [99 :00] deux moments : un moment du chaos-abîme et en sort "les assises" ou "l'armature" ; et puis un second moment la catastrophe qui emporte les assises et l'armature, et va en sortir quoi ? « L'assise géologique, le travail préparatoire, le monde du dessin s'enfoncé, s'est écroulé comme dans une catastrophe. Un cataclysme l'a emporté. Une nouvelle période vit, la vraie, celle où rien ne m'échappe, où tout est dense et fluide à la fois, naturel. Il n'y a plus que des couleurs et, en elles, de la clarté, l'être qui les pense, cette montée de la terre vers le soleil, cette exhalaison des profondeurs vers l'amour. »

C'est curieux parce que comme le signale Maldiney là, on pourrait faire non seulement le rapport avec les textes sur le sublime [100 :00] chez Kant, mais ce serait là terme à terme, on trouverait l'équivalent dans des textes, d'ailleurs, dans des textes de Schelling, lequel Schelling est très proche de la peinture. Bizarre ça. Bon.

« Je veux m'emparer de cette idée, de ce jet d'émotions, de cette fumée d'être » -- la couleur qui monte -- « de cette fumée d'être, au-dessus de l'universel brasier ». Là aussi, ce serait ciseler une description des toiles de Turner. Or ce n'est pas pour Turner qu'il le dit, c'est pour ses toiles à lui, c'est pour ce qu'il veut faire : « l'universel brasier ».

Voyez donc, je recommence : un premier temps décomposé en deux aspects le "chaos-abîme", je ne vois rien. Deuxième aspect du premier temps : quelque chose sort du "chaos abîme," [101 :00] les grands plans, l'armature, la géologie. Deuxième temps : la catastrophe emporte les assises et les grands plans. La catastrophe emporte, c'est-à-dire on repart à zéro. On repart à la reconquête et pourtant si le premier temps n'était pas là, sans doute que ça ne marcherait pas. Et à nouveau, danger que la catastrophe prenne tout et que la couleur ne monte pas.

Tiens, fais voir un progrès ; qu'est-ce qui se passe quand la couleur ne monte pas, quand la couleur ne prend pas dans le brasier ? Il faut que la couleur sorte de cette espèce de fourneau, de ce fourneau catastrophe. Si elle ne sort pas, si elle ne prend pas, si elle ne cuit pas ou si elle cuit mal... C'est curieux, c'est comme si le peintre... [*Deleuze ne termine pas*] Bon, est-ce qu'il a affaire avec la céramique le peintre ? [102 :00] Oui, évidemment oui. Il emploie d'autres moyens lui, mais son fourneau, il l'a, il n'y a pas de couleur qui ne sorte pas de cette espèce de... d'un fourneau qui est quoi ? Eh bien, qui est en même temps sur la toile. C'est le globe de feu, c'est le globe de lumière de Turner. Chez Cézanne, ce sera quoi ? Et comment appeler ça ? On ne sait pas encore. La couleur est censée en sortir. Si elle ne sort pas qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qu'on dit d'un tableau où la couleur ne monte pas, ne sort pas. La couleur monte, il faut le prendre quoi ? C'est une métaphore ? Non ce n'est pas une métaphore. Evidemment non pour Cézanne. Ça veut dire que la couleur est une affaire de gammes ascendantes. Elle doit monter. A bon, elle doit monter ? Est-ce que c'est vrai que tous les peintres ? Evidemment non. Non, il y a des peintres où, au contraire, il y a des gammes descendantes. Il se trouve que chez Cézanne, on verra pourquoi... Des gammes ascendantes, si bien que ce qui a l'air de métaphores, [103 :00] ce ne sont pas des métaphores.

Anne Quérien : Eh bien ça monte vers le blanc.

Deleuze : Ah... elle monte vers le blanc ? Non pas...non

Claire Parnet : [C'est] vers le bleu...

Anne Querrien : ... Non, non, parce que [*Propos inaudibles ; on entend un grognement de Deleuze*] il y a une gamme ascendante vers le noir, c'est le corps noir intense. Alors il faut savoir...

Deleuze : Oui mais, Cézanne, ça ne monte pas vers le blanc. Ça monte.

Anne Querrien : C'est des couleurs, donc. [Deleuze : Oui...] Ça va dans la lumière alors

Deleuze : Non c'est des gammes ascendantes, c'est dans l'ordre... Enfin c'est... Enfin on verra ça.

Anne Querrien : Non parce que dans l'entre-deux-guerres là, dans l'exposition sur les réalismes de l'entre-deux-guerres... [*Propos inaudibles*] il y a des gens qui commençaient à promouvoir le noir et le sombre comme l'intensité.

Deleuze : Oui, oui, oui. Mais là, c'est Cézanne, hein ? Alors, qu'est-ce que c'est, quand la couleur ne monte pas ? Quand elle ne prend pas, quand elle ne cuit pas ? On dit : oh tout ça ? Tout à l'heure, on a vu le danger, le danger du premier temps ; [104 :00] c'était quoi ? C'était... Oh, la, la, les plans, ils tombent les uns sur les autres, ils ne sont pas d'aplomb, le raté de la géologie. Ils ne sont pas d'aplomb. Et d'aplomb, ça veut dire quoi ? Puisque c'est un aplomb qui n'existe que dans le tableau, ce n'est pas l'aplomb de la ressemblance ? Il faut que les... sinon, si les plans tombent les uns sur les autres, le tableau, il est déjà gâché.



Bon. Vous voyez, c'est beaucoup plus important que le problème de la profondeur. Le problème de la profondeur, il est complètement subordonné au problème des plans et de la chute des plans. Il faut que les plans tombent et qu'ils ne tombent pas les uns sur les autres. La profondeur, on s'arrange avec la profondeur. Toutes les créations sont permises quant à la profondeur. Mais justement on a toujours la profondeur qu'on mérite en fonction de la manière dont on fait tomber les plans. [105 :00] C'est ça le problème du peintre. Jamais le peintre n'a eu le moindre problème de la profondeur. C'est pour rire ça, un problème de profondeur.

Bon le second, les couleurs, elles ne montent pas ; qu'est-ce que c'est le danger là ? Le danger, c'est -- on le dit très bien, les peintres le disent très bien -- c'est... qu'est-ce que c'est ? C'est les couleurs marais, c'est un marais, un marécage, un gâchis, un gâchis, j'ai fait un gâchis. C'est gris, c'est de la grisaille. Les couleurs qui ne montent pas, les plans qui ne tombent pas, c'est terrible. C'est... qui tombent les uns sur les autres. C'est la confusion. Les couleurs qui ne montent pas, c'est la grisaille. Tiens, c'est la grisaille. Ah bon ? Est-ce que ça ne va pas nous aider un peu ? C'est la grisaille. [106 :00] En effet, ça fait des tableaux, finalement à la limite des tableaux sales. Gauguin il était très vexé parce qu'un très bon critique du temps avait dit : tout ça c'est des couleurs "sourdes et teigneuses". [*Rires*] Ça, il ne lui avait pas pardonné, vingt ans après il se rappelait ça, "la couleur sourde et teigneuse", qu'on avait dit ça de lui. C'est difficile la couleur, c'est difficile de sortir du sourd, du teigneux, de la grisaille. [*Il s'agit de Joris-Karl Huysmans, en décrivant l'atelier de Gauguin, L'Art moderne (1883)*]

Ah bon, mais qu'est-ce que ce serait alors ? Comment ça se fait, ça ? Pourquoi j'introduis cette idée ? Eh bien, parce que... [*Deleuze ne termine pas*] Il y a un texte célèbre que tous les peintres ont toujours répété, un texte de Delacroix où il dit : "Le gris, c'est l'ennemi de la couleur, c'est l'ennemi de la peinture" (note du 15 septembre 1882). On voit bien ce que ça veut dire, hein ? [107 :00] Le gris à la limite c'est quoi ? C'est là où le blanc et le noir se mélangent. A la limite où toutes les couleurs se mélangent. Toutes les couleurs se mélangent, [les] couleurs ne montent pas. C'est de la grisaille.

Or le même Cézanne, pas longtemps après ce texte que je viens de lire, dit ceci. Ecoutez un peu. Il dit à Gasquet : « J'étais à Talloires. [...] Des gris, en veux-tu ? En voilà, et des verts, tous les verts de gris de la mappemonde. Les collines environnantes sont assez hautes, il m'a semblé. Elles paraissent basses, et il pleut. Il y a un lac entre deux goulets, un lac d'anglaises. Les feuilles d'album tombent toutes aquarellées des arbres. Assurément c'est toujours la nature, mais pas comme je la vois, comprenez-vous ? Gris sur gris. » Gris sur gris. [108 :00] « On n'est pas un peintre tant qu'on n'a pas peint un gris. L'ennemi de toute peinture est le gris dit Delacroix. Non, on n'est pas un peintre tant qu'on n'a pas peint un gris » (*Conversations*, p. 117).

Qu'est-ce qu'il veut dire ? C'est bien, parce qu'il a tort de s'en prendre à Delacroix. Le texte de Delacroix, il est aussi important et aussi passionnant que celui de Cézanne et en plus ils disent exactement la même chose. Il y a un gris qui est le gris de l'échec. Et puis il y a un autre gris. Il y a un autre gris. Qu'est-ce que c'est ? Il y a un gris qui est celui de la couleur qui monte. Il y aurait deux gris ? Là je sens [qu'] on peut... Ça touche tellement des ... Ou bien il y aurait beaucoup de gris, il y aurait énormément de gris. [109 :00] En tous cas ce n'est pas le même gris. Le gris des couleurs qui se mélangent, ça, c'est le gris de l'échec, et puis [il y a] un gris qui serait

peut-être comme le gris du brasier, qui serait peut-être un gris essentiellement lumineux, un gris d'où les couleurs sortent.

Il faut aller très prudemment parce que c'est bien connu qu'il y a deux manières de faire du gris. Kandinsky le rappelle, il a une belle page là-dessus, sur les deux gris, un gris passif et un gris actif. [*Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Paris : Gallimard, 1989) pp. 129-130] Il y a le gris qui est le mélange de noir et de blanc et, en même temps, on ne va pas pouvoir s'en tenir à ça. Je le précise tout de suite pour éviter les objections. Il y a un gris, mettons, qui est un mélange de noir et de blanc, et puis il y a un gris qui est un mélange, le grand gris, et ce n'est pas le même, qui est mélange de vert et de rouge, [110 :00] ou même d'une manière plus étendue, qui est un mélange de deux couleurs complémentaires, mais avant tout, un mélange de vert et de rouge. Or Delacroix parlait de cet autre gris, le gris là, du vert/ rouge. Ce n'est pas le même gris, évidemment.

Alors ce serait facile pour nous de dire, "ah bien oui, il y a un gris des couleurs qui se mélangent, c'est le gris blanc/noir." Et puis il y a un gris qui est comme la matrice des couleurs, le gris vert/rouge. Kandinsky appelle le gris vert/rouge un véritable gris "dynamique", dans sa théorie des couleurs, un gris qui monte, qui monte à la couleur. Bon, mais, pourquoi ce n'est pas suffisant de dire ça ? Parce que si on prend par exemple la peinture chinoise ou japonaise, c'est bien connu qu'elle [111 :00] obtient déjà toutes les nuances qu'on veut, mais une série infinie de nuances de gris à partir du blanc et du noir. Donc on ne peut pas dire que le mélange de blanc / noir il n'est pas matrice aussi. Simplement je pose la question du gris. Pourquoi je pose la question ? Sans doute pour passer de Cézanne à Klee, parce que l'histoire du gris, on va voir qu'elle est complètement reprise.

Je résume tout pour Cézanne. Voilà ce qu'il nous dit : il nous a donnés quand même un renseignement inappréciable pour nous : La catastrophe fait tellement partie de l'acte de peindre qu'elle est déjà là avant que le peintre puisse commencer sa tâche. Il nous a donné une précision. C'est une précision dont on n'est pas sorti, vous voyez. Pourquoi ça m'intéresse ? Parce que, qu'est-ce qu'on est en train de tenir, de commencer à tenir ? On est en train, et ça, ça m'intéresse, enfin pour mon compte, [112 :00] ça m'intéresse.

Il ne suffit pas de mettre la peinture en rapport avec l'espace, parce que c'est évident. Je crois même que pour comprendre son rapport avec l'espace, il faut passer par le détour. Quel détour ? Le détour : la mettre en rapport avec le temps. Un temps propre à la peinture. Traiter un tableau comme si un tableau opérerait déjà une synthèse du temps. Dire un tableau implique une synthèse du temps. Dire faites attention, le tableau, il ne concerne l'espace que parce que, d'abord, il incarne une synthèse du temps. Il y a une synthèse du temps proprement pictural et l'acte de peindre se définit par cette synthèse du temps. Donc ce serait une synthèse du temps qui ne convient qu'à la peinture.

Si je me dis, comment trouver et comment arriver à définir -- si cette hypothèse était juste -- comment arriver à définir la synthèse du temps que je pourrais appeler proprement picturale, on commence [113 :00] à apercevoir. Supposons que l'acte de peindre renvoie nécessairement à une condition pré picturale, [*Pause*] et d'autre part, que quelque chose doive sortir de ce que cet acte affronte. L'acte de peindre doit affronter sa condition pré picturale de telle manière que quelque

chose en sorte. Là j'ai bien une synthèse du temps. Sous quelle forme ? Une temporalité propre à la peinture sous la forme d'un pré pictural, avant que le peintre commence, d'un acte de peindre et d'un quelque chose [114 :00] qui sort de cet acte, bon, et tout ça serait dans le tableau. Ce serait le temps propre du tableau, au point que de tout tableau, je serais en droit de dire : Quelle est la condition pré picturale de ce tableau ? Ce n'est pas du tout des catégories générales. Où est, où est, montrez-moi l'acte de peindre dans ce tableau, et qu'est-ce qui sort de ce tableau ? J'aurais donc ma synthèse du temps proprement picturale.

Si je prends donc, si je récapitule de ce point de vue le thème de Cézanne, premièrement : conditions pré picturales : le chaos, [115 :00] le chaos ou l'abîme, d'où sortent les grands plans projetés. Voilà, premier.

Deuxième temps : l'acte de peindre comme catastrophe. Il faut que les grands plans soient emportés par la catastrophe. Et qu'est ce qui en sort ? La couleur. Bon, je passe.

Il ne faut surtout pas que vous vous reposiez, ni que vous réfléchissiez, surtout pas. Je passe à Paul Klee. Paul Klee a toujours eu une affaire très bizarre dans tous ses, dans beaucoup de ses textes ; ça revient : le thème du point gris, [116 :00] ce qu'il appelle le point gris. Et on sent qu'il a un rapport avec le point gris, c'est son affaire à lui et c'est comme ça qu'il peut expliquer ce que c'est pour lui que peindre. Et ce n'est pas à tel texte, il y a par exemple dans ce qui a été traduit sous le titre *Théorie de l'art moderne* dans les éditions Médiations. Il y a un texte de Klee qui s'appelle "Note sur le point gris", page 56. Mais jusqu'au bout, il ne lâchera pas son idée du point gris et les aventures du point gris. Il en parle partout, enfin il en parle souvent. Et voilà ce qu'il nous dit ; je lis très vite, là :

« Le chaos comme antithèse de l'ordre n'est pas proprement le chaos, [117 :00] ce n'est pas le chaos véritable. C'est une notion localisée, relative à la notion d'ordre cosmique. Le chaos véritable ne saurait se mettre sur le plateau d'une balance, mais demeure à jamais impondérable et incommensurable. Il correspondrait plutôt au centre de la balance." En fait il ne correspond pas, « plutôt » il dit. Vous allez voir pourquoi il ne correspond pas. Qu'est-ce qu'il nous dit là ? Il est très philosophe ; il dit, si vous parlez du chaos vous savez, vous ne pouvez pas vous le donner comme ça parce que si vous vous le donnez, vous ne pouvez pas en sortir. Il dit, moi je suis prêt à me le donner. Je suis prêt à me le donner parce que je suis peintre. Mais, vous ne pouvez pas, du point de vue de la logique, vous donner le chaos comme si c'était l'antithèse de quelque chose parce que le chaos, il prend tout et il risque de tout prendre. [118 :00] Vous ne pouvez pas dire le chaos c'est le contraire de l'ordre. Le chaos, il n'est relatif à rien. Il n'est l'opposé de rien, il n'est relatif à rien, il prend tout. Et il met donc en question déjà dès le début toute pensée logique du chaos. Le chaos n'a pas de contraire, non il n'a pas de contraire. Si vous posez le chaos comment vous pouvez en sortir ? Klee, il va essayer de dire comment il en sort pour son compte d'un chaos qui n'a pas de contraire, d'un chaos qui n'est pas relatif.

Il dit le chaos, c'est donc un non-concept. C'est intéressant ça pour ma question : "Est-ce que les peintres peuvent nous apporter des concepts ?" Oui, il commence par nous dire, le chaos vous savez si vous prenez au sérieux l'idée du chaos c'est un non-concept. Le symbole de ce non-concept est le point. Ah bon, on se dit « tiens » il faut découvrir le texte avec contentement, [119 :00] avec émerveillement. Ah, il ne s'agit pas de discuter ni même de lui demander

pourquoi, il faut essayer de se laisser aller à ce texte. « Le symbole de ce non-concept est le point, non pas un point réel mais un point mathématique, » c'est-à-dire un point qui n'a pas dimension, c'est ça qu'il veut dire. « Cet être-néant ou ce néant-être » -- il est très philosophe Klee -- « Cet être-néant ou ce néant-être, est le concept non-conceptuel de la non-contradiction. » C'est bien, c'est très gai ça. Il dit du chaos, « Cet être-néant ou ce néant-être est le concept non-conceptuel de la non-contradiction », de la non-contradiction puisqu'il ne s'oppose à rien. Puisqu'il n'est pas relatif, c'est l'absolu. Le chaos, c'est l'absolu. Il dit c'est tout simple. [120 :00] « Pour l'amener au visible » -- c'est-à-dire pour en avoir une approximation visible -- « prenant comme une décision à son sujet, il faut faire appel au concept de gris, au point gris, point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt ».

Vous voyez c'est le point gris qui est chargé d'être comme le signe pictural du chaos, du chaos absolu. « Ce point est gris, parce qu'il n'est ni blanc ni noir ou parce qu'il est blanc tout autant que noir » Vous voyez ce gris dont il s'agit, c'est le gris du noir/ blanc. Là il le dit explicitement. « Il est gris parce qu'il n'est ni en haut ni en bas ou parce qu'il est en haut tout autant qu'en bas, [121 :00] gris parce qu'il n'est ni chaud ni froid. » En termes de couleurs, vous savez : les couleurs chaudes avec mouvement d'expansion, les couleurs froides avec mouvement de contraction, « Gris parce qu'il n'est ni chaud ni froid. Gris parce que point non-dimensionnel » -- c'est un beau texte, on ne sait pas où il va, mais il y va avec une espèce de rigueur -- « Gris parce que point non-dimensionnel, point entre les dimensions », « entre les dimensions et à leur intersection, au croisement des chemins. » Voilà, voilà le point gris chaos.

Il continue, et là je vais devoir mêler des textes. Il continue le texte que je cite même : « Etablir un point dans le chaos, c'est le reconnaître nécessairement "gris" en raison de sa concentration [122 :00] principielle et lui conférer le caractère d'un centre originel d'où l'ordre de l'univers va jaillir et rayonner dans toutes les dimensions. Affecter un point d'une vertu centrale, c'est en faire le lieu de la cosmogénèse. A cet avènement correspond l'idée de tout commencement ou, mieux, le concept d'œuf. » Eh bien. Il nous a apporté deux concepts : le concept non-conceptuel du gris et le concept d'œuf. Bon, si vous avez écouté le second paragraphe, je le relis très vite : « Etablir un point dans le chaos, c'est le reconnaître nécessairement gris en raison de sa concentration principielle et lui conférer le caractère d'un centre originel [123 :00] d'où l'ordre de l'univers va jaillir et rayonner dans toutes les dimensions. »

On en est là, à ce second niveau on est à la genèse des dimensions. Le premier point gris, il est "non-dimensionnel". Le second paragraphe nous parle de toute évidence d'un second point gris. Quel est ce second point gris ? Cette fois-ci contrairement au premier, ou bien, c'est le premier mais le premier comment ? Fixé. Fixé C'est le premier centré. Si vous comprenez quelque chose, vous y voyez l'écho du texte de Cézanne. Les plans tombent. Ah. J'ai fixé le point gris non-dimensionnel. Je l'ai fixé j'en fais le centre. En lui-même il n'était pas du tout centre. Pas du tout. Là je le fixe, j'en fais un centre, de telle manière qu'il devienne matrice des dimensions. Le premier point était [124 :00] unidimensionnel, le second c'est le même que le premier mais fixé, centré.

Dans un autre texte -- c'est pour ça que j'ai besoin des autres textes -- il a une formule encore plus étrange, très très curieuse. « Le point gris établi », c'est-à-dire, comprenez bien, le point gris une fois fixé. Une fois pris comme centre. C'est une cosmogénèse de la peinture là qu'il essaie

de faire, je crois. « Le point gris établi saute par-dessus lui-même » -- vous voyez c'est le même et ce n'est pas le même. « Le point gris établi saute par-dessus lui-même dans le champ où il crée l'ordre. » Le premier point, c'était le point gris chaos, non-dimensionnel. Le second c'est le même, mais le même [125 :00] sous une tout autre forme, un tout autre niveau, un tout autre moment, il y a deux moments du point gris.

Cette fois-ci c'est le point gris devenu centre dès lors matrice des dimensions, dans la mesure où il est établi, c'est-à-dire entre les deux, il a sauté par-dessus lui-même. Et comme Klee adorait faire des petits dessins de sa cosmogénèse -- vous voyez très bien le point gris qui saute par-dessus lui-même -- qu'est-ce que ça veut dire ça ? J'ajoute, pris encore à un autre texte, mais elle obsède tellement l'histoire du point gris, ce texte, cet extrait de Klee, là qui me paraît alors pour nous de très, très riche. « Si le point gris se dilate » -- il s'agit du second point gris comme centre devenu matrice des dimensions -- « Si le point gris se dilate et occupe [126 :00] la totalité du visible, alors le chaos change de sens et l'œuf se fait mort. »

C'est la version Paul Klee de la question qu'on posait tout à l'heure : Et si le chaos prend tout ? Alors et si le chaos prend tout, bon il faut passer par le chaos mais il faut que quelque chose en sorte. Si rien n'en sort, si le chaos prend tout, si le point gris ne saute pas par-dessus lui-même, alors l'œuf est mort. Qu'est-ce que c'est l'œuf ? C'est évidemment le tableau. C'est le tableau qui est un œuf, la matrice des dimensions. Alors c'est quoi le gris de Klee ? Je dirais, pour faire le parallèle avec le texte de Cézanne :

Premier moment : le point gris chaos. [Pause] C'est l'absolu. [127 :00] Evidemment c'est avant de peindre. Pas question de le peindre ce point gris chaos. Et pourtant il affecte fondamentalement. La peinture, l'acte de peindre, il commence quand ? Il est à cheval. L'acte de peindre, il a, si j'ose dire, un pied, une main dans la condition pré-picturale, et l'autre main en lui-même. En quel sens ? L'acte de peindre, c'est l'acte qui prend le point gris pour le "fixer", pour en faire le centre des dimensions. C'est-à-dire, c'est l'acte qui fait que le... qui fait sauter par-dessus lui-même le point gris. Le point gris saute par-dessus lui-même et à ce moment-là engendre l'*ordre* [128 :00] ou l'œuf. S'il ne saute pas par-dessus lui-même, c'est foutu, l'œuf est mort.

Donc les deux moments, point gris et chaos, point gris matrice entre les deux, le point gris a sauté par-dessus lui-même, et c'est ça l'acte de peindre. Il fallait passer par le chaos, parce que c'est dans le chaos qu'est la condition pré-picturale.

Alors, est-ce qu'on peut raccrocher -- puisque là, Klee le fait explicitement, encore plus directement que Cézanne -- avec le problème de la couleur et du gris ? Bon, est-ce que c'est le même gris ? Est-ce qu'on peut dire, est-ce qu'il suffit de dire, il y aurait même toutes sortes de questions, est-ce qu'on peut dire, ? Oui, peut-être ? [129 :00] Approximativement on peut dire, oui le premier gris, le point gris chaos, c'est le gris du noir/blanc. [Pause] Le point gris qui a sauté par-dessus lui-même, ce n'est pas le même. C'est le même et ce n'est pas le même. C'est encore le point gris, mais cette fois-ci, quand il a sauté par-dessus lui-même, est-ce que ce ne serait pas cet "autre" gris, le gris du vert/rouge, le gris qui organise les dimensions et dès lors, du même coup, qui organise les couleurs, qui est la matrice des dimensions et des couleurs ? Est-ce qu'on peut le dire ? Oui, on peut le dire. Oui, sûrement. Est-ce que c'est suffisant de le dire ?

Non, parce qu'il serait stupide de dire que le gris du noir/blanc, ce n'est pas aussi déjà tout, tout l'œuf, tout le rythme [130 :00] de la peinture, tout. Donc c'est une manière de dire tout ça. Bon

Comment s'en tirer ? On progresse vraiment lentement, c'est-à-dire, on commence à apercevoir cette synthèse du temps qui est présente. A mon avis, c'est comme ça que, qu'on peut, si vous voulez, c'est vraiment une question d'assignation. Dans un tableau, eh bien oui, pour Turner ça marche de toute évidence. Pour Cézanne, ça marche. Pour Klee, bon sûrement aussi. Et vous voyez pourquoi dès lors ils peuvent se relier tellement à l'idée d'un commencement du monde. C'est leur affaire, le commencement du monde, c'est leur affaire. C'est leur affaire directe. Je veux suggérer que si [Gabriel] Faure, par exemple, ... la musique, [est-ce qu'] elle a un rapport avec le commencement du monde ? Oui. Oui certainement. De la même manière ? Je ne sais pas, je ne sais pas bien. Ça, il faudra penser pour le... on ne peut pas tout, en tout cas, tout mélan[ger]. [131 :00] Voilà, alors, vous comprenez.

Bon, on se sent bloqué, donc chaque fois qu'on se sent bloqué il faut sauter à un autre peintre, mais peut-être que parmi vous il y en a... Qu'est-ce que je cherche ? Je cherche, et bien, je cherche quelque chose qui me fasse encore un peu avancer. Et j'invoque alors un peintre qui va venir... Ça ne s'impose pas, ces rapprochements, ce n'est pas des rapprochements de peintre que je fais ; je vais chercher, là ce peintre actuel, ce peintre contemporain, Bacon, parce que j'ai été très frappé, j'en reste dans les textes. La prochaine fois peut-être que je montrerai par exception un petit tableau, un petit tableau pour que vous voyiez ce que il veut dire, peut-être, mais pas la peine.

Il y a un texte très très curieux. Il a fait des entretiens, Bacon, qui ont été publiés aux éditions Skira. Et il y a un passage qui me paraît tout à fait bizarre parce que, en plus il a la chance d'être [132 :00] anglais, enfin anglais, irlandais, et il lâche un mot, il lâche un mot que les Anglais aiment bien - et ce mot alors peut-être qu'on va y trouver un salut, là dans notre ... Voilà le texte. Pourquoi il vient en ce moment le texte ? Pour moi, il vient en ce moment parce que Bacon dit que, avant de peindre il y a bien des choses qui se sont passées. Avant même de commencer à peindre, il y a bien des choses qui se sont passées. Quoi ? Bon, laissons de côté. Et que, précisément c'est pour ça que peindre ça implique une espèce de catastrophe, une espèce de catastrophe, pourquoi ? Ça implique une espèce de catastrophe sur la toile, pour se défaire de tout ce qui [133 :00] précède, de tout ce qui pèse sur le tableau avant même que le tableau ne soit commencé. Comme si le peintre avait à se débarrasser, alors comment appeler ces choses dont il doit se débarrasser ? Qu'est-ce que c'est que ces fantômes dont le peintre... qu'est-ce que c'est que cette lutte avec des fantômes avant de peindre ?

Les peintres, ils ont souvent donné un mot, presque technique, dans leur vocabulaire à eux : les clichés. On dirait que les clichés ils sont déjà sur la toile alors, avant même qu'ils aient commencé, que le pire est déjà là, que toutes les abominations de ce qui est mauvais dans la peinture est déjà là. Les clichés, Cézanne, il connaissait ça, la lutte contre le cliché avant même de peindre. [134 :00] Comme si les clichés étaient là comme des bêtes qui se précipitaient, elles étaient déjà sur la toile avant que le peintre ait pris son pinceau. Et il va falloir -- là on comprend un petit peu mieux peut-être si c'est ça ; on va comprendre pourquoi la peinture est nécessairement un déluge – il va falloir noyer tout ça, va falloir empêcher tout ça, va falloir tuer tout ça, empêcher tous ces dangers qui pèsent déjà sur la toile en vertu de son caractère pré-

pictural ou de sa condition pré-picturale. Il faut défaire ça, et même si on ne le voit pas, ils sont là, ces espèces d'ectoplasmes qui sont déjà... Alors ils sont où ? Eh bien dans la tête, dans le cœur ? Ils sont partout. Dans la pièce, dans la pièce ils sont là. C'est épatant, c'est des fantômes quoi... Ils sont là ; on ne les voit pas mais ils sont déjà là. Si vous ne passez pas votre toile dans une catastrophe de fournaise ou de tempête, [135 :00] etc., vous ne produirez que des clichés. On dira, oh ! il a un joli coup de pinceau, ah c'est bien ça, un décorateur quoi, un décorateur. Oui c'est bien, c'est joli ! c'est bien fait, ah oui c'est bien ! Ou bien un dessin de mode, les dessinateurs de mode ils savent bien dessiner et c'est de la merde en même temps, ça n'a aucun intérêt, rien, zéro quoi. Zéro, bon.

Il ne faut pas croire qu'un peintre, un grand peintre il ait moins de danger qu'un autre. Simplement, lui dans son affaire, il sait tout ça. C'est-à-dire un dessin parfait, ils savent tous en faire. Ils n'ont pas l'air mais ils savent très bien, ils ont même parfois appris ça dans les académies où il y a eu un temps où ils apprenaient très bien ça. Eh bien, et même on ne conçoit pas un grand peintre qui ne sache pas très bien faire là ces espèces de reproductions, tous y sont passés, tous, tous, tous. [136 :00] Bon, mais ils savent que c'est ça qu'il faut faire passer par la catastrophe. Vous voyez, si la catastrophe -- on commence à préciser un peu, et pourtant c'est très insuffisant ce que je dis ; je ne dis pas du tout qu'on en restera là -- mais je dis : si l'acte de peindre est essentiellement concerné par une catastrophe, c'est d'abord parce qu'il est en rapport nécessaire avec une condition pré picturale et d'autre part parce que dans ce rapport avec une condition pré picturale il doit rendre impossible tout ce qui est déjà "menace" sur la toile, dans la pièce, dans la tête, dans le cœur. Donc il faut que le peintre se jette dans cette espèce de tempête, qui va quoi ? Qui va précisément annuler, faire fuir les clichés ; la lutte contre le cliché. Bon.

Supposons, [137 :00], alors Cézanne, en effet, la lutte contre le cliché chez Cézanne, c'est, c'est presque une, c'est un truc où, comprenez, si quelqu'un met toute sa vie dans la peinture et la lutte contre le cliché, ce n'est pas un exercice d'école. C'est quelque chose où il risque de... Vous comprenez, c'est terrible. On est coincé à première vue, du moins le peintre est coincé : s'il ne passe pas par la catastrophe, il restera condamné au cliché. Et même si vous lui dites : "oh c'est quand même très beau, ce n'est pas des clichés," ça pourrait n'être pas des clichés pour les autres, pour lui ça en sera un. Il y a des Cézanne qui ne sont pas des clichés pour nous. Pour lui, c'en étaient. [Pause] Bon, ça, il faudra parler de tout ça, c'est tellement compliqué, c'est pour ça que les peintres sont tellement sévères, les grands peintres sur leur propre œuvre, c'est pour ça qu'ils jettent tellement de trucs. [138 :00]

Alors ça c'est un premier danger. On ne passe pas par la catastrophe. On évite la catastrophe. Est-ce qu'il y a de grands peintres qui ont évité la catastrophe, ou bien, on la réduit au minimum, tellement au minimum qu'elle ne se voit même plus ? Peut-être qu'il y a de grands peintres qui ont été assez... Je ne sais pas, un peu putain... Ils ont l'air de passer pour... Mais rien du tout. Et puis, il y a l'autre danger : on passe par la catastrophe et on y reste. Et le tableau y reste. Ah bien, ça arrive tout le temps ça. Comme dit, comme dit Klee, « le point gris s'est dilaté ». Le point gris s'est dilaté au lieu de sauter par-dessus lui-même.

Voilà le texte de Bacon... Hou la la, eh bien, je n'ai pas le temps. Je n'ai pas le temps. Eh bien, voilà alors vous voyez, on en est là, un texte de Bacon dit... Voilà ce qu'il dit. [139 :00]. Bon non, je veux bien le lire mais ça... C'est idiot, vous voulez ?

Quelques étudiants : Oui. [*Pause, pendant que des étudiants s'en vont apparemment en faisant du bruit*]

Deleuze : Oui, parce que ça vous fera, j'aimerais que vous y réfléchissiez pour la prochaine fois.

[*Plusieurs étudiants demandent à ceux qui partent de faire moins de bruit : Chut !*]

Deleuze : [*Il lit en citant*] « Je fais des marques. » -- Son tableau, là, c'est à peu près au moment où il a... c'est le moment de Cézanne où il a les grands, les grands plans -- « Je fais des marques » -- c'est ce qu'il appelle des marques au hasard. Vous voyez c'est vraiment une espèce de, ou ce qu'il appelle vraiment du "nettoyage" ; il prend une brosse ou un chiffon, et il nettoie une partie du tableau, une partie. Retenez toujours que ça ne prenne pas tout, que la catastrophe [140 :00] ne prenne pas tout. Il établit lui-même sa catastrophe. « Les marques au hasard sont faites, » dit-il, « et on considère la chose, » -- c'est-à-dire le tableau nettoyé sur une partie -- « et on considère la chose comme on ferait d'une sorte de diagramme » [*L'Art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester* (Genève : Skira, 1976 ; rééd. 1995) -- Merveille, merveille ça va nous relancer ; retenez le mot : un diagramme, il appelle ça -- « Et l'on voit à l'intérieur de ce diagramme les possibilités de fait de toutes sortes s'implanter ». Il ne dit pas, on ne voit pas des faits ... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :20 :37]

#### Partie 4

« [C'est une question difficile, je l'exprime mal... Mais voyez, par exemple, si vous pensez à un portrait, vous avez peut-être à un certain moment mis la bouche quelque part, mais vous voyez] soudain à travers ce diagramme » [*Addition du texte coupé par le changement de cassette : Entretiens, p. 115*] -- comprenez, c'est mauvais si ce n'est pas à travers le diagramme ; si ce n'est pas à travers le diagramme, ça donnerait une caricature, ce qu'il vient de dire, c'est-à-dire quelque chose de pas très fort quand même -- « Vous avez mis à un certain moment la bouche quelque part, mais vous voyez soudain à travers le diagramme que la bouche pourrait aller », pourrait aller [141 :00] d'un point, « d'un bout à l'autre du visage ». -- Bon, bouche immense, vous étirez le trait ; alors là vous direz en toutes lettres que c'est un trait diagrammatique. -- « Et d'une certaine manière » - voilà le, ce qui m'importe le plus - « Et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara ». -- Faire que le tableau devienne un sahara. -- « Faire le portrait si ressemblant, bien qu'il semble contenir les distances du Sahara. »

Ça veut dire, je retiens : établir dans le tableau un diagramme d'où va sortir l'œuvre : le diagramme c'est l'équivalent précisément de, du point gris de... là complètement ; [142 :00] et ce diagramme est exactement comme un sahara, un Sahara, d'où va sortir le portrait, faire le portrait ressemblant bien qu'il semble contenir les distances du sahara.

Qu'est-ce que c'est et pourquoi ce mot diagramme m'intéresse ? Parce que, c'est pour ça que je dis, est-ce un hasard ? Je ne sais pas si c'est un hasard mais je suppose que Bacon aussi, comme beaucoup d'autres peintres, lit beaucoup. Diagramme c'est une notion qui a pris beaucoup d'importance dans la logique anglaise actuelle. Bon, c'est bon pour nous, si, même c'est une occasion pour voir ce que les logiciens, certains logiciens, appellent "diagramme" notamment



c'est une notion dont un très grand logicien philosophe qui s'appelle [C.S.] Peirce a fait toute une théorie extrêmement complexe, la théorie des diagrammes qui a une grande importance aujourd'hui dans la logique.

Ce n'est pas très loin non plus d'une notion [143 :00] à ma connaissance, [que] Wittgenstein emploie rarement le mot diagramme, mais Wittgenstein en revanche parle énormément des possibilités de fait. Alors je n'exclue pas même que Bacon là fasse un clin d'œil à des gens dont il connaît vaguement les conceptions, dont il a lu les livres parce que le mot diagramme est bizarre. A la limite, il peut très bien ne pas avoir lu et prendre le mot diagramme qui a un certain usage assez courant, je crois, en anglais.

Et qu'est-ce qu'il nous dit là, qu'est-ce qui m'intéresse ? Vous voyez le diagramme, c'est cette zone de nettoyage, qui à la fois fait catastrophe sur le tableau, c'est-à-dire efface tous les clichés préalables, fussent des clichés virtuels. [Voir Francis Bacon, p. 93] Il emporte tout dans une catastrophe et c'est du diagramme, c'est-à-dire l'instauration de ce Sahara dans le tableau. C'est du diagramme [144 :00] que va sortir la Figure, ce que Bacon appelle la Figure.

Bon, je dirais, là le mot diagramme, est-ce qu'il peut nous servir ? Oui d'une certaine manière parce que, je dirais : appelons diagramme, à la suite de Bacon, appelons diagramme cette double notion, autour de laquelle on tourne depuis le début, de catastrophe germe ou chaos germe. Le diagramme ce serait le chaos germe. Ce serait la catastrophe germe, puisque aussi bien dans le cas de Cézanne que dans le cas de Klee, on a vu : il y a à cette instance très particulière, la catastrophe qui est telle qu'elle est catastrophe et en sort quelque chose qui est le rythme, la couleur, ce que vous voulez. Eh bien, cette unité pour faire sentir cette "catastrophe-germe", [145 :00] ce "chaos-germe", ce serait ça, ce serait ça, le diagramme. Dès lors, le diagramme, il aurait bien tous les aspects précédents, à savoir sa tension vers la condition pré-picturale. D'[une] part, il serait au cœur de l'acte de peindre, et d'autre part, c'est de lui que sortirait, devrait sortir quelque chose.

Si le diagramme s'étend à tout le tableau, gagne tout, tout est gâché. S'il n'y a pas le diagramme, s'il n'y a pas cette zone de nettoyage, s'il n'y a pas cette espèce de zone folle lâchée dans le tableau de telle manière que les dimensions en sortent et les couleurs aussi, s'il n'y a pas ce gris du gris vert/rouge, dont toutes les couleurs vont monter, à partir duquel toutes les couleurs vont monter et faire leurs gammes ascendantes, il n'y a plus rien. [146 :00]

D'où tout ce qui nous paraissait complexe -- on a fait un gain minuscule -- tout ce qui nous paraissait complexe dans ces idées doubles de "chaos, catastrophe, germe", on peut au moins les unifier dans la proposition d'une notion qui, elle, serait proprement picturale, à savoir un "diagramme". A ce moment-là qu'est-ce que c'est un diagramme d'un peintre ? Bon, il faudrait que la notion redevienne picturale. Ça nous ouvre beaucoup d'horizons, des horizons logiques, faire une logique du diagramme. Ce serait peut-être la même chose qu'une logique de la peinture, si on l'oriente dans cette voie. Mais d'autre part, un peintre il aurait un diagramme ou plusieurs ? Qu'est-ce que ce serait le diagramme d'un peintre ? Ce n'est pas le même pour tous les peintres, sinon c'est une notion qui ne serait pas de peinture. Il faudrait trouver le diagramme de chaque peintre. Ça, ça pourrait être intéressant et puis peut-être qu'ils changent de diagramme. Il y a peut-être, on pourrait même peut-être dater les diagrammes. [147 :00] Qu'est-

ce que ce serait un diagramme qu'on pourrait montrer dans le tableau, variable d'après chaque peintre, variable même à la limite d'après les époques, qui pourrait être daté ? Je dis diagramme de Turner 1830. C'est quoi ? C'est des idées platoniciennes ? Non puisqu'on les date, elles ont des noms propres. Et ça c'est le plus profond de la peinture. Diagramme de Turner c'est quoi ? Bon. Je ne vais pas le résumer dans un tableau.

Diagramme de Van Gogh. Là on sent l'aise parce que c'est l'un des peintres dont on voit le mieux le diagramme. Ce qui ne veut pas dire qu'il ait une recette. Mais chez lui tout se passe comme si le rapport avec la catastrophe était tellement exacerbé que le diagramme apparaît à l'état presque pur. Chacun sait ce que c'est qu'un diagramme de Van Gogh : c'est ce monde infini des petites hachures, des petites virgules, des petites trois qui vont tantôt, suivant [148 :00] les tableaux - et ce n'est pas une recette évidemment -- qui vont tantôt faire palpiter le ciel, tantôt gondoler la terre, tantôt entraîner complètement un arbre -- donc vous allez aussi bien retrouver - qui n'a rien à voir avec une idée générale -- mais que vous allez aussi bien retrouver dans un arbre, dans un ciel, sur la terre, et qui va être le traitement de la couleur de Van Gogh. Et ce diagramme, je peux le dater. En quel sens je peux le dater ? Tout comme le diagramme tout autre de Turner. Je peux dire oui, ce diagramme des petites virgules, des petites croix, des petits trois, etc., je peux montrer comment dès le début d'une certaine manière obtuse, obstinée, Van Gogh est à la recherche de ce truc-là.

Mais est-ce par hasard et pour notre réconfort à nous pour finir, que Van Gogh, il découvre la couleur très tard, que ce génie voué à la couleur [149 :00] passe toute sa vie dans quoi ? Dans la non-couleur, dans le noir et blanc. Comme si la couleur le frappait d'une terreur et qui remet toujours, qui remet toujours à l'année suivante, l'apprentissage de la couleur, et qu'il patauge dans la grisaille mais alors vraiment dans le gris du noir/blanc et qu'il vit de ça et qu'il envoie à son frère ses dessins. Il lui réclame tout le temps de la craie de montagne. Je ne sais pas ce que c'est la craie de montagne, mais c'est la meilleure craie, il dit la craie de montagne, envoie-moi de la craie de montagne, je n'en trouve pas ici. Bon, fusain et craie de montagne et tout ça, il passe son temps avec ça. Et il se prend les pieds... ça va mal, ça va très très mal. Comment est-ce qu'il rentrera dans la couleur ? Qu'est-ce qu'il se passera quand il va entrer dans la couleur et quelle entrée il va faire dans la couleur, après s'être tellement retenu ?

Bon là alors, l'histoire de Klee, elle devient vitale, dramatique. Le point gris saute par-dessus lui-même. [150 :00] Le point gris du noir et blanc devient matrice de toutes les couleurs. Ça devient le point gris du vert/rouge ou le point gris des couleurs complémentaires. Il a sauté par-dessus lui-même. Van Gogh est entré dans la couleur, et cela parce qu'il a affronté son diagramme. Et son diagramme c'est quoi ? C'est la catastrophe, c'est la catastrophe germe, à savoir ces espèces de petites virgules, de petites anguilles colorées avec lequel il va faire tout son apprentissage et toute sa maîtrise de la couleur.

Et qu'est-ce qui va se passer ? Quelle expérience il va avoir ? Et je peux le dater, je peux dire en gros, oui en gros. Tout comme le diagramme Turner, il faut dire 1830 parce que c'est là que Turner, si fort qu'il ait pressenti avant son propre diagramme, affronte directement le diagramme.

Et Van Gogh 1888. C'est au début de 1888 que vraiment son diagramme là, devient quelque chose [151 :00] de maîtrisé, de... et en même temps de pleinement varié puisque ses petites virgules, vous remarquerez dans tous les Van Gogh, tantôt elles sont droites, tantôt elles sont courbes, elles n'ont jamais la même courbe, etc.

C'est ça la variabilité d'un diagramme. Le diagramme c'est en effet une chance de tableaux infinis, une chance infinie de tableaux. Ce n'est pas du tout une idée générale. Il est daté, il a un nom propre, le diagramme de untel, de untel, de untel et finalement c'est ça qui fait le style d'un peintre. Alors il y a un diagramme Bacon sûrement. Quand est-ce qu'il l'a trouvé son diagramme ? Bon, il y a des peintres qui changent de diagramme. Oui, il y en a qui ne changent pas, ça ne veut pas dire qu'ils se répètent, pas du tout. Ça veut dire qu'ils n'en finissent pas de... de l'analyser, leur diagramme. D'où on en est à cette question, bon. Voilà qu'une notion peut être adéquate à cette longue histoire de la catastrophe et du germe dans l'acte [152 :00] de peindre : ce serait précisément cette notion de diagramme.

Oh la la, 1h20, bon dieu...

Claire Parnet : C'est malade.

Deleuze : Qu'est-ce qui m'a pris ? [*Fin de la séance*] [2 :32 :12]

**Gilles Deleuze**

## **La Peinture et la Question des Concepts**

**Lecture 2, 7 avril 1981**

**Transcriptions: [Voix de Deleuze](#), Partie 1, Véronique Boudon (durée 34:58); Partie 2, Chloé Molina-Vée (durée 46:55); Partie 3 & 4, Damien Houssier (durée 1:07:04), l'horodatage et révisions supplémentaires, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

Pardonnez d'avance mes hésitations. Voilà, la dernière fois donc, on avait commencé cette espèce de je ne sais pas quoi, sur la peinture et j'avais essayé de dégager quelque chose parce que ça me frappe. Encore une fois, ce que je dis a aucune valeur, ça va de soi, aucune valeur universelle. Chaque fois je voudrais -- c'est à vous de voir si, tel autre peintre auquel je n'ai pas pensé, si quelque chose convient ou pas -- mais enfin moi, ce qui m'avait frappé, c'était chez un certain nombre de peintre la présence sur la toile, d'une véritable "catastrophe".

Et ma question c'était bon, eh bien, qu'est-ce que c'est que ce rapport de - non pas de la peinture avec la catastrophe - mais ce rapport plus profond d'une catastrophe [1 :00] et de l'acte de peindre ? Comme si le peintre devait passer par cette catastrophe. Dès lors j'avais essayé et c'était tout ce qu'on avait fait la dernière fois, j'avais essayé de voir s'il y avait là ce qu'on pourrait appeler -- je ne sais pas d'un mot très vague -- un premier, pas premier absolu, mais pour nous, un premier concept proprement de peinture. Une espèce de concept pictural.

Et, à l'aide de textes de peintres, [*Pause*] on avait formé une espèce de concept de, un premier concept de "catastrophe germe", "catastrophe germe" [2 :00] ou "chaos germe", comme si, le tableau comportait cette catastrophe germe, dont quelque chose allait sortir. Et chez un certain nombre de peintres, cette catastrophe germe est visible. Alors ça pose évidemment un problème. Chez ceux où elle n'est pas visible, est-ce qu'on peut dire qu'elle est quand même là ? Mais virtuelle ou invisible, ça c'est des choses que je n'ose même pas aborder, il faut être plus solide pour même poser cette question, sans qu'elle soit toute verbale ou toute littéraire ; mais enfin, chez certains peintres, elle est évidente. Et certains peintres nous parlent de cette catastrophe par laquelle ils passent, non pas personnellement encore une fois, encore que ça puisse avoir beaucoup de conséquences [3 :00] personnelles sur leur propre équilibre ; mais s'agit pas de dire qu'ils y passent personnellement parce que c'est très secondaire, ce qui y passe, c'est la peinture, c'est leur peinture. Et le texte, presque le plus frappant, c'était celui de Paul Klee, quand il parle de ces deux moments : le point gris comme chaos et ce point gris qui saute par-dessus lui-même pour se déployer comme germe de l'espace, il saute par-dessus lui-même -- et j'essayais au moins de comprendre où d'interpréter comme s'il s'agissait de deux gris -- ces deux états du gris, le gris noir-blanc, il saute par-dessus lui-même, il devient le gris vert-rouge, c'est-à-dire la matrice de la couleur. [4 :00]

Bon, est-ce que ce chaos-germe dès lors, c'est ce par quoi le tableau doit passer, pour que quoi... ? Pour que la lumière naisse, où là on voit toutes sortes de réponses possibles, ou pour que la couleur naisse ?

D'où le titre admirable des liasses de Turner : « Naissance de la couleur », « commencement de la couleur », et ce thème qui parcourt alors tous les peintres, que finalement la peinture, le peintre se met comme dans la situation d'une création du monde ou d'un commencement du monde. Qu'est-ce que ça voudrait dire sinon précisément, il passe par ce chaos catastrophe ? Il l'instaure sur la toile pour que, en sorte quelque chose, qui est quoi ? Qui n'est évidemment plus le monde des objets. Il ne peut plus être en aucun cas le monde [5 :00] des objets - mais qui est le monde de la lumière-couleur. Or vous comprenez que, et c'est là, j'insistais, il n'y a pas une formule générale du chaos catastrophe, du chaos-germe ou de la catastrophe germe. C'est évident que le chaos-germe de Van Gogh, ben, il est complètement différent, même, là je prends à des époques proches ; il est complètement différent du chaos-germe de Cézanne. En plus, il est complètement différent aussi du chaos-germe de Gauguin, tout ça c'est... et à plus forte raison du chaos-germe de Klee. C'est donc des chaos-germe très, très singularisés, où va déjà se jouer, ce qu'on appellera "le style" du peintre, et ce qui va en sortir sera aussi très différent.

Les peintres de lumière, je crois que -- bien que les peintres de lumière puissent être de grands coloristes -- je crois que les peintres de lumière, qui [6 :00] atteignent à la couleur à travers la lumière et les peintres de couleur qui atteignent, eux -- je ne sais pas, je crois que je me suis trompé -- les peintres de lumière qui atteignent à la couleur par la lumière et les peintres de couleur, les coloristes qui atteignent à la lumière par la couleur... enfin vous voyez, c'est des techniques absolument différentes, ça va de soi.

Donc quand je parle d'un chaos-germe, je ne veux pas dire du tout quelque chose d'indifférencié au contraire, c'est comme signé, il y a déjà là la signature du peintre. Et alors la dernière fois, je disais juste bon et ben, chaos germe, il se trouve que un peintre-là actuel a un mot qui m'intrigue et qui me sert beaucoup, donc que je reprends, c'est Bacon, lorsque ce chaos-germe, il l'appelle un diagramme. Il dit : "ben oui, [7 :00] dans un tableau, il y a un diagramme", et c'était la citation que je vous avais lue, même dans un portrait, eh ben, dans un portrait, et qu'est-ce que c'est le diagramme ? Il nous dit le diagramme, et là je crois qu'il faut faire attention au mot qu'il emploie. "Un diagramme c'est une possibilité de fait", et ce qui m'a intéressé alors, ça me donne presque l'idée finalement de ce que l'on fait là, en parlant de la peinture. S'il s'agissait de faire une espèce de logique de la peinture, ce qui consiste pas du tout à ramener la peinture à de la logique, mais considérer qu'il y a une logique propre de la peinture.

Eh ben, ce mot diagramme me servirait d'autant plus que précisément, il est tellement employé, je vous disais, par certains logiciens anglais ou américains actuellement ; les théories du diagramme, elles sont partout, et ce que j'aimerais [8 :00] entre autres faire, là pour rejoindre des considérations plus logiques ou plus philosophiques, ce serait essayer de voir si la peinture ne peut nous fournir les éléments, des éléments en tout cas, pour une théorie du diagramme. Mais enfin voyez pour le moment, car ce diagramme ou ce chaos-germe, j'ai essayé de le situer dans le temps de l'acte de peindre, et je dis : oui très simplement, est-ce qu'on ne pourrait pas dire ceci, quitte à le corriger plus tard : eh ben, c'est comme le deuxième moment dans les trois

moments de l'acte de peindre. C'est dans ce sens que je disais, vous savez dans un tableau, il y a toujours implicite une synthèse du temps.

Et qu'est-ce que c'est que ces trois moments ? Eh ben, je disais le tableau il est en communication immédiate avec un avant-peindre. [9 :00] Bon, le tableau il ne peut pas être pensé avant un avant peindre, c'est-à-dire le tableau il a fondamentalement une dimension pré-picturale. Et j'invoque pour moi, là ce long texte de Cézanne, où Cézanne parle de tout ce qui se passe avant qu'il ne commence à peindre. C'est bien cette dimension pré-picturale qui appartient déjà à la peinture. Or, c'est en fonction de cette dimension pré-picturale que, le diagramme s'affirme comme un second temps, d'où une question, qui nous reste : "qu'est-ce qu'il va faire quant au second temps ?", "Qu'est-ce qu'il va faire, pardon, quant au premier temps ?"

S'il y a bien, visible ou non visible [10 :00] dans le tableau, une appartenance et une dimension pré-picturale, en quoi consiste-t-elle cette dimension ? on ne le sait pas encore. Tout ce que je peux dire c'est que, la nécessité que le chaos-germe, c'est-à-dire le diagramme trouvera sa nécessité dans une certaine fonction qu'il exerce par rapport à cette première dimension pré-picturale. Qu'est-ce qu'il va faire ? Il va agir comme une espèce de zone à la lettre, de brouillage, de nettoyage, pour permettre sans doute quoi ? Pour permettre sans doute l'avènement de la peinture. Il va falloir nettoyer, brouiller.

Bon, supposons que, pour que le troisième temps sorte... Voyez donc, j'ai mon espèce de dimension là, [11 :00] temporelle de l'acte de peindre, la dimension pré-picturale, le diagramme qui va agir on ne sait pas encore de quelle manière sur cette dimension, de telle manière que sorte du diagramme quoi ? Reprenons les mots de Bacon. Le diagramme ce n'est pas encore le fait pictural. Ah bon, alors il y aurait un fait pictural ? Peut-être qu'il y a un "fait pictural".

Pourquoi est-ce que les critiques quand on parle peinture, il y a toujours un mot qui revient chez tout le monde, chez beaucoup de gens, le thème de la présence. Présence, présence, c'est le mot le plus simple pour qualifier l'effet de la peinture sur nous, et là vous remarquez, je ne fais aucune [12 :00] distinction pour le moment, il y a aucun lieu d'en faire, que ce soit un carré de Mondrian ou une figure de la peinture très classique, il n'y a pas lieu, il y a une espèce de présence. Présence, ça sert à quoi quand les critiques emploient ce mot ? Ça sert à nous dire évidemment ce qu'on sait bien grâce à eux, grâce à nous même, ce n'est pas de la représentation. Présence c'est, qu'est-ce que c'est ? On ne sait pas très bien, on sait avant tout que ça se distingue de la représentation. Le peintre a fait surgir une présence, à savoir un portraitiste, il ne représente pas le roi, il ne représente pas la reine, il ne représente pas la petite princesse, il fait surgir une présence.

Bon d'accord, alors c'est un mot commode. [13 :00] C'est une autre manière de dire qu'il y a un "fait pictural". D'où sort le fait pictural ? Eh ben, après tout, tous les vocabulaires nous sont bons, du coup mes trois moments : le moment pré-pictural qui d'une certaine manière, encore une fois j'insiste, appartient au tableau, puis le diagramme, puis le fait pictural qui sort du diagramme.

Bon, on tient ça comme un point, encore une fois c'est une hypothèse parce qu'il y aura lieu de le remanier, tout ça. Parlons latin parce que c'est..., je pense à un texte de Kant, dans un tout

autre domaine où il se sert d'une terminologie latine en distinguant -- c'est bien d'ailleurs, c'est une belle page -- où il distingue le datum et le factum, [14 :00] c'est-à-dire en français c'est moins joli, le donné et le fait. Et il dit : "vous savez le fait c'est quelque chose de tout à fait différent du donné". Bon, je dirais que mon premier temps, la dimension pré-picturale, c'est le monde des donnés. Qu'est-ce qui est donné ? Alors, ma question elle devient plus précise, elle va nous aider : qu'est-ce qui est donné sur la toile avant que la peinture ne commence ?

Bon, j'insiste là-dessus parce que, il y a une espèce de lieu commun, assez récent, qui est une catastrophe, il me semble, c'est une catastrophe [15 :00] parce que c'est une telle déformation du vrai problème, soit de décrire, soit de peindre, que ça rend tout puénil. Eh, je crois que c'est un thème que, généralement ceux qui le soutiennent, se réclament de Blanchot -- mais c'est simplement un contre-sens sur Blanchot qui lui n'a jamais dit de bêtise -- alors que le thème qu'on en tire, lui, est d'une bêtise incroyable.

Ce thème, et qui est ruineux en littérature, c'est le thème selon lequel l'écrivain se trouve devant une page blanche. C'est bête, mais c'est bête à pleurer et que dès lors le problème de l'écriture c'est : "mon Dieu comment je vais remplir la page blanche ?" [*Rires*] Alors il y a des gens qui font des livres là-dessus, sur le vertige de la page blanche. [*Rires*]

Comprenez, on ne voit vraiment pas pourquoi quelqu'un voudrait remplir une page blanche, une page blanche ça ne manque de rien, je veux dire, je vois peu de thèmes aussi stupides alors, y passe tous les lieux communs vraiment. L'angoisse de la page blanche, on peut y mettre même un peu de psychanalyse là-dedans, la page blanche... Et on fait parfois des romans allant jusqu'à quatre-vingts pages, cent vingt, cent quarante, sur ce rapport de l'écrivain avec la page blanche.

Je dis, c'est d'une stupidité insondable, puisque si quelqu'un se met devant une page blanche, il ne risque pas de la remplir, c'est forcé, et bien plus, ça s'accompagne d'une telle conception de l'écriture et tellement stupide que, vous comprenez, c'est juste le contraire. Quand on a quelque chose à écrire, [17 :00] ou quand on estime, là, je dis pas du tout, je ne fais pas une distinction entre les vrais et les faux écrivains, c'est plus général... si vous avez quelque chose à écrire faut pas croire que vous vous trouvez... c'est le tiers, c'est celui qui regarde sur votre épaule qui dit : "oh, il n'a rien écrit encore...". "D'accord, je n'ai rien écrit encore".

Mais quelle différence entre ma pauvre tête, mon cerveau agité et la page ? Aucune, à mon avis aucune. A savoir, il y a déjà plein de choses, je dirais plus, il y a beaucoup trop de choses sur la page, il n'y a pas de page blanche. Il y a une page blanche objectivement, c'est-à-dire d'une fausse objectivité pour le tiers qui regarde, sinon votre page à vous, mais elle est encombrée, elle est complètement encombrée et c'est bien ça arriver à écrire. [18 :00] C'est que la page est tellement encombrée, qu'il n'y a même plus de place pour y ajouter quoique ce soit.

Si bien qu'écrire, se sera fondamentalement "gommer", ce sera fondamentalement "supprimer". Qu'est-ce qu'il y a sur la page avant que je commence à écrire ? Je dirais il y a le monde infini, pardonnez-moi, il y a le monde infini de la connerie. Il y a ce monde infini c'est-à-dire, en quoi écrire est-il une épreuve ? C'est que, vous n'écrivez pas comme ça avec rien dans la tête, vous avez beaucoup de choses dans la tête. Mais dans la tête d'une certaine manière tout se vaut, à savoir ce qu'il y a de bon dans une idée et ce qu'il y a de facile et de tout fait. C'est sur le même

plan, c'est seulement quand vous passez à l'acte par l'activité d'écrire, que se fait cette bizarre sélection [19 :00] où vous devenez "acte", je dirais la même chose pour parler. Quand vous avez dans la tête quelque chose, avant que vous parliez, mais il y a plein de trucs, mais tout se vaut, non d'une certaine manière non tout ne se vaut pas, mais vous avez beau mettre au point dans votre tête, il y a l'épreuve de passer à l'acte, soit en parlant, soit en écrivant, qui est une fantastique élimination, qui est une fantastique épuration.

Sinon votre page, elle est pleine, elle est pleine de quoi ? je dirais d'idées toutes faites et vous aurez beau les trouvées originales ! Idées toutes faites, ça ne veut pas dire forcément des idées que les autres ont aussi, vous pouvez très bien avoir des idées toutes faites à vous, et rien qu'à vous, elles sont quand même toute faites. C'est des idées toutes faites. Faciles, faciles, des idées comme on a à [20 :00] dix-huit ans et dont on a honte quand on se réveille, quoi. Eh, non trop facile tout ça, pas sérieux quoi ! Vous comprenez, le monde des idées encore une fois, il n'a jamais été justiciable du vrai et du faux. Il est justiciable de catégories beaucoup plus fines. L'important, l'essentiel et l'inessentiel, le remarquable et l'ordinaire, le etc. Tant que c'est dans votre tête, bon, vous pouvez prendre des choses très ordinaires pour des choses remarquables. Or ce n'est pas innocent ça, ce genre de confusion, quand vous prenez quelque chose d'ordinaire pour du remarquable, ça affecte le contenu de l'idée. Pas simplement des trucs formels, alors c'est pour ça que vous avez tout le temps des livres dont vous vous dites -- je ne sais pas si vous faites cette expérience -- mais enfin, non ça ne va pas, c'est... ça ne va pas, c'est, [21 :00] c'est enfantin, tout ça. Et on aurait de la peine à dire en quoi c'est faux. Non, ce n'est pas faux, ce n'est rien -- alors que le type il a l'air de trouver que ses idées, elles sont formidables, il y a quelque chose en vous -- et là ce n'est pas lieu d'une discussion.

C'est pour ça que les discussions c'est toujours de la merde, vous savez. Ce n'est pas le lieu d'une discussion du tout. Moi je ne peux pas dire à quelqu'un : voilà pourquoi ton idée elle n'est pas fameuse, eh, c'est impossible à dire. Bon, simplement c'est ça qu'on a dans la tête, le monde des idées toutes faites, soit idées collectives, soit, idées même personnelles. Une idée personnelle, ce n'est pas une bonne idée pour ça... Il y a des idées toutes faites qui ne sont pourtant rien qu'à moi, qui sont faciles, à la rigueur, je peux les dire dans la conversation, mais si ça passe par l'épreuve d'écrire, je me dis mais enfin qu'est-ce que c'est que ça ? Qu'est-ce que je suis en train de dire ? Est-ce que ça vaut la peine, est-ce que ça vaut la peine d'écrire ça ?

[22 :00] Bon, si on se demande beaucoup ça, je ne dis pas qu'on réussit, on se trompe comme tout le monde mais déjà on se trompe moins souvent, il faut avoir des questions d'urgence...

[*Interruption très brève de l'enregistrement*] [22 :11]

... J'en viens à la peinture, c'est ça qui m'intéresse : c'est aussi bête de croire que : la toile est une surface blanche, pas plus que le papier. Une toile, ce n'est pas une surface blanche, je crois que les peintres le savent bien. Avant qu'ils ne commencent, la toile, elle est déjà remplie, elle est remplie de quoi la toile, avant qu'ils ne commencent ? Là encore c'est pour l'œil du type qui se promène qui voit - alors il voit un peintre, il regarde et il dit alors : « tu n'as pas fait beaucoup là, hein, il n'y a rien ». [*Rires*] [23 :00] Et pour le peintre, s'il a de la peine à commencer, c'est justement parce que sa toile est pleine. Elle est pleine de quoi ? Elle est pleine du pire. Et ça vous comprenez, sinon peindre ça ne serait pas un travail... elle est pleine du pire, le problème ça va être d'ôter, d'ôter ces choses vraiment, ces choses invisibles pourtant, et qui ont déjà pris la toile, c'est-à-dire le mal est déjà là. Qu'est-ce que c'est le mal ? Qu'est-ce que c'est les idées toutes



faites de la peinture ? Les peintres ont toujours employé un mot pour désigner - enfin non pas toujours - mais il y a un mot qui s'est imposé pour désigner ce dont la toile est pleine avant que le peintre ne commence, c'est cliché, un cliché, des clichés. La toile, elle est déjà remplie de clichés.

Si bien que dans l'acte de peindre, [24 :00] il y aura comme dans l'acte d'écrire, ce qui doit être présenté bien que ce soit très insuffisant, une série de soustractions, de gommages. La nécessité de nettoyer la toile. Alors est-ce que ce serait ça le rôle, au moins un rôle, le rôle négatif du diagramme ? la nécessité de nettoyer la toile pour empêcher les clichés de prendre. Qu'est-ce qu'il y a de terrible dans les clichés ? Bon on peut dire, et alors en effet, on se dit bien après tout actuellement, les peintres, c'est plutôt pire qu'avant, si on devait dire quelque chose, c'est vrai d'une certaine manière. Là, je ne veux pas recommencer ces analyses par exemple, des auteurs comme Klossowski les ont trop bien faites sur l'existence vraiment d'un monde de simulacres, quoique Klossowski prenne simulacre en un sens [25 :00] très savant, il comporte aussi cet aspect, le cliché, le truc tout fait. On vit, on nous dit souvent, on vit dans un monde de simulacres, on vit dans un monde de clichés. Sans doute est-ce qu'il faut mettre en cause les progrès, certains progrès techniques, dans le domaine des images, l'image photo, l'image ciné, l'image télé, etc. Ah bon, ce monde d'images quoi, mais ça n'existe pas simplement sur les écrans, ça existe dans nos têtes, ça existe dans les pièces, ça existe dans une pièce, c'est vraiment Lucrétien, vous savez quand Lucrèce parle des simulacres qui se promènent à travers le monde, qui traversent des espaces pour venir d'un endroit frapper notre tête, frapper notre cerveau, tout ça. On vit dans un monde de clichés, il y a des affiches, il y a tout ça bon. Tout ça à la limite, c'est sur la toile [26 :00] avant que le peintre ne commence. [*Sur Lucrèce et Klossowski, voir Logique du sens, respectivement, les appendices II et III ; voir aussi Klossowski, Nietzsche et le cercle vicieux (Paris : Mercure de France, 1969)*]

Et ce qu'il y a de catastrophique, c'est que dès qu'un peintre a trouvé un truc, ça devient un cliché et à toute vitesse aujourd'hui, il y a une production, reproduction à l'infini du cliché, qui fait que la consommation est extrêmement rapide. Eh bien, lutte contre le cliché, c'est ça le cri de guerre du peintre, je crois. Or ce qu'il sait le peintre, c'est qu'il y a des clichés personnels non moins que des clichés collectifs, que le peintre, il peut avoir sa petite idée cérébrale, petite idée d'un truc nouveau. Mais toute idée cérébrale en peinture est un cliché. Et que ça peut être un cliché rien qu'à lui, c'est quand même un cliché. Je n'aime pas beaucoup [27 :00] la phrase, enfin personnellement je trouve, la phrase qu'on cite toujours d'Oscar Wilde, à savoir, "c'est la nature qui se met à ressembler à tel peintre". Ce n'est pas le peintre qui copie la nature, c'est la nature qui une fois que le peintre existe, alors en effet par exemple : on se met à dire d'un paysage, à tiens ça, c'est un Renoir. Moi ça ne me paraît pas tellement un compliment pour le peintre, ça montre seulement, vraiment la vitesse avec laquelle un acte de peinture devient un cliché. Je me mets à dire devant une femme : « ah, un vrai Van Dongen », devant un paysage : « oh, ça c'est un Renoir », cliché, cliché, cliché. Peut-être que le peintre qui a fait la lutte - finalement, ces clichés vous me direz, ils n'ont pas d'existence objective sur la toile. D'accord, je dis qu'ils ont une existence virtuelle, d'une force, d'une pesanteur. [28 :00] Comment le peintre va-t-il échapper aux clichés, tant aux clichés qui viennent du dehors et qui s'imposent déjà sur la toile, qu'aux clichés qui viennent de lui ?

Ça va être une lutte avec l'ombre, puisque ses clichés, ils n'existent pas objectivement, encore une fois on croit à la surface blanche, et pourtant ils sont là. En tout cas, pour le peintre, ils sont là. Celui qui a poussé, à ma connaissance, je ne sais pas, tous ont eu ce drame, comment échapper aux clichés ? même un cliché qui ne serait rien qu'à eux, c'est une lutte effarante.

Sur les rapports de la peinture et de la photo dont je voudrais parler plus tard, [29 :00] mais là, je lancerai mon thème, parce qu'il vient, il vient il me semble bien à ce niveau. Sur les rapports de la peinture et de la photo et ce que les peintres ont pu apprendre de la photo, ou l'intérêt de la photo par rapport à la peinture, toutes choses qui me paraissent très, très, douteuses, et ça ne fait rien. Vous comprenez, il faut distinguer, il faut distinguer, parce que même les peintres qui se servent de la photo, c'est quoi ? C'est quoi les peintres qui se servent de la photo, qui se servent aujourd'hui de la photo ? Je pense à un peintre là - je ne sais pas ce que vous pensez de lui, peut-être que, il ne souffre que, peut-être d'un excès de don...

Il y a quelque chose - c'est [Gérard] Fromanger. Fromanger dans une période, dans une de ses périodes, il se servait de photos d'une manière qui me paraît, très, très, intéressante. Ça consistait en ceci, sa méthode à lui. On va voir si on ne va pas retrouver notre histoire de diagramme. [30 :00] Qu'est-ce qu'il faisait ? A une période, à une époque, c'est l'époque où il s'est le plus servi de photos. Il allait dans la rue, bon, c'était sa manière de chercher le motif, lui il se baladait dans la rue, avec un photographe, un photographe de presse, un photographe de journal. Et il prenait des scènes de rue, et notamment des boutiques, plusieurs clichés et voilà ce qu'il faisait et je vous demande de voir où commence l'acte de peindre là-dedans. Ce n'est pas lui qui prenait les photos, il insiste beaucoup là-dessus, et c'est évident que quand on voit une photo, esthétiquement nulle, aucune [31 :00] prétention esthétique. Est-ce que la photo a le droit d'avoir des prétentions esthétiques ? c'est un problème très intéressant, moi il me semble, tout à fait intéressant. Mais là ce n'était même pas en question, puisque les photos étaient volontairement des photos de presse instantanées, il en prenait douze. Et là-dessus, douze d'une même scène, ou d'un même magasin. Fromanger choisissait dans les douze, il en choisissait, il choisissait.

Là commençait déjà l'acte de peindre, il n'avait pourtant rien peint. Il y avait déjà un acte là, il choisissait une photo, en fonction de quoi ? Voilà, il avait une idée dans la tête, c'était quoi son idée dans la tête ? Il y a bien une intention, qu'est-ce que c'était l'intention de peindre, et de peindre quoi, dans le cas de Fromanger, du [32 :00] point de vue de cette technique-là ? Eh ben, qu'est-ce que c'était son idée, sa petite idée ? Il choisissait une photo parmi douze ou parmi dix, en fonction d'une couleur, qui devait être, qui devait devenir couleur dominante du tableau à faire. Oui, c'étaient des photos en noir et blanc, ah oui, j'ai oublié de préciser c'étaient des photos en noir et blanc. Bon, il choisissait une photo, comme ça, il se disait, il avait donc douze photos, il regardait la qualité technique de la photo, mais au besoin, il en prenait une même pas de bonne qualité technique parce qu'elle lui paraissait plus compatible avec, la scène évoquait vaguement en lui une couleur. Mettons une scène qui évoquait en lui un violet, tel violet précis, il disait : "ah, ben oui, ça, cette [33 :00] scène-là, je la vois en violet". Alors, il choisissait la photo qui lui paraissait le plus compatible, c'était déjà un choix de peintre, il choisissait la photo qui lui paraissait le plus compatible avec ce violet qu'il avait dans la tête, que la scène avait vaguement évoquée pour lui.

Là-dessus, qu'est-ce qu'il faisait ? -- Et je peux déjà dire : l'acte de peindre commençait au niveau de ce premier choix. -- Là-dessus, il projetait la photo sur la toile. Bon, il projetait la photo sur la toile. [Pause] Là on voit bien -- ça me plaît bien cette technique parce que, je dis pas du tout que ce soit une technique la plus... [la lacune est de Deleuze] bien plus, il faut l'abandonner -- on peut faire une série, un peintre peut faire une série comme ça, [34 :00] et s'il reste là-dedans, ça devient évidemment, un "cliché" à son tour. Il avait eu une idée, en effet le pop art avait eu parfois des techniques apparentées à ça, mais cette technique-là, non c'était une petite variation, c'était une variation Fromanger.

Bon, alors qu'est-ce qu'il faisait à partir de là. Voyez, il ne peignait pas du tout sur une toile vierge, même en apparence. Là il y avait une espèce de vérité de la peinture, qui déjà apparaissait, il y avait la projection de la photo sur sa toile, photo de valeur esthétique nulle, et volontairement nulle. Si ça avait été une photo, même à prétention artiste, il n'aurait pas pu travailler, je crois. Donc il fallait que, sa toile était remplie par, l'image de l'image, par la projection de la photo. Je crois que finalement... [Interruption de l'enregistrement] [35 :00]

## Partie 2

... son idée d'une couleur dominante, bon, son violet par exemple, et, il faisait une première gamme. Là il était peintre, c'était ça d'être peintre. Il faisait une première gamme. Gamme que je peux appeler, vous allez voir pourquoi, "gamme de lumière". Il faisait sa gamme de lumière. Vous sentez à quel point, on est déjà, ça va frôler, en effet, il faudra que vous me posiez la question et à laquelle je ne répondrai pas : "eh ben, il substituait au cliché de départ un nouveau cliché". C'est évident, c'est pour ça que, que il ne pouvait pas rester longtemps dans cette technique.

Bon, il faisait sa gamme de lumière, ça veut dire quoi ? Il avait la photo projetée et il peignait [36 :00] le tout en violet, le violet choisi, mais en allant des zones claires aux zones sombres. Qu'est-ce que ça voulait dire au niveau de la peinture ? Ça veut dire que pour les zones claires, il mélangeait son violet à du blanc -- ça c'est un acte de peindre -- et que pour les zones sombres, il y avait de moins en moins de blanc et à la fin même pas de blanc du tout, c'était le pur violet jailli du tube. Voyons. Il faisait donc une gamme de lumière, de luminosité, obtenue par le mélange variable du blanc avec ce violet. Bien. Ensuite, qu'est-ce qu'il faisait ? [37 :00] Ça, c'était pour le fond. C'était pour le fond. Ou par exemple, pour le magasin. Mais le photographe avait pris une scène de rue, j'ai bien précisé, c'est-à-dire, des gens passant devant le magasin où des gens sur la porte de la boutique, tout ça... Le violet qu'il avait choisi c'était, techniquement, pour ceux qui voient cette couleur, c'était un violet de Bayeux, c'est-à-dire un violet qu'on appelle "chaud".

Plus tard, quand on parlera de la couleur plus précisément, mais la plupart d'entre vous le savent déjà, l'opposition des couleurs du point de vue de la tonalité, l'opposition fondamentale est celle du chaud et du froid, le chaud en forme très gros, je dis... tout cela est très insuffisant puisque je ne parle pas encore de la couleur, le chaud [38 :00] étant une espèce de... définissant une couleur avec un vecteur "d'expansion", de mouvement d'expansion ; le froid avec un mouvement de "contraction". Dans les couleurs élémentaires, le jaune est dit "chaud", le bleu est dit "froid". Bon.

Alors, son violet de Bayeux là, c'était un violet chaud. Là-dessus, il avait donc établi sa gamme de lumière, il allait passer à une gamme de couleurs. Il faisait une gamme ascendante de lumière, vers le violet de Bayeux pur. Il allait faire maintenant une gamme de couleurs. C'est-à-dire, la dominante "violet" étant chaude, il allait peindre un bonhomme [39 :00] en vert, par exemple, en vert froid, dans un vert froid, puisqu'il y a des verts froids, le chaud et le froid étant relatifs et dépendants des teintes. Il faisait un vert froid.

Donc, du point de vue de la couleur, il y avait cette opposition du vert froid, du petit bonhomme en vert froid et de la dominante "violet". Ça servait à quoi ? La juxtaposition de la zone "vert froid" par rapport au violet avait pour but, comme disent les peintres, de chauffer encore plus le violet. Bon, admettons. On verra tout ça au point de vue d'une conception très simple des couleurs. Voyez, quand vous vous trouvez devant, par exemple, un tableau impressionniste, vous avez tout le temps ces choses, ces thèmes ; les rapports de complémentaires, les rapports de chaud et [40 :00] de froid, comment une couleur froide réchauffe encore, chauffe encore plus une couleur chaude, etc.

Bon, donc, le vert, froid, chauffait encore plus le violet. Bon. Mais par rapport au vert froid comme nouvel élément, qu'est-ce qu'il allait faire ? Et se dessine à ce moment-là tout un circuit de couleurs. Il allait peindre un autre bonhomme en jaune, en jaune chaud. Cette fois-ci le jaune chaud, voyez, n'était pas en relation directe avec le violet, mais il était en relation avec le violet, par l'intermédiaire du vert froid, etc., etc. Il allait faire sa gamme de couleurs, jusqu'à ce que tout le tableau soit rempli.

Qu'est-ce qu'il avait fait ? -- pour revenir à notre thème -- En quoi il y a [41 :00] une espèce de diagramme ? Où était le diagramme là ? C'est que dès le début il ne s'agissait que d'une chose, c'est un mauvais cas, précisément un mauvais exemple et on aura à se demander si ce n'est pas toujours comme ça chez les peintres qui ont eu rapport avec la photo. Bien loin de se servir de la photo comme si elle était un élément de l'art, il neutralisait complètement la photo et le cliché. Il neutralisait le cliché de telle manière, il le projetait sur sa toile (mais c'était tout à fait une manière de conjurer le cliché, beaucoup plus que de s'en servir) puisque l'acte de peindre ne commençait qu'à partir du moment où la photo allait être annulée au profit d'une première gamme de lumière, d'une gamme ascendante de lumière et d'une gamme de couleurs. Bon.

Alors, là, on retrouve mes trois temps : le moment pré-pictural, [42 :00] cliché, cliché, rien que des clichés. La nécessité d'un diagramme qui va brouiller, qui va nettoyer le cliché, pour qu'en sorte quelque chose : le diagramme n'étant qu'une possibilité de fait, le cliché, c'est le donné, c'est ce qui donné, donné dans la tête, donné dans la rue, donné dans la perception, donné, donné partout. Bon. Voyez alors, le diagramme intervient comme ce qui va brouiller le cliché pour que la peinture en sorte. Bien. Je retrouve mes trois temps là. [*Toute la discussion sur le cliché et le processus vers la peinture se situe dans Francis Bacon. La Logique de la sensation, chapitre 11, surtout pp. 57-59*]

Mais je dis "lutte contre le cliché", peut-être est-ce que personne ne l'a menée alors aussi passionnément, aussi -- je dirais, quitte à justifier ce mot plus tard -- [43 :00] aussi hystériquement que Cézanne. Cézanne et il me semble que chez Cézanne, il y a une extraordinaire conscience : "ma toile avant même que je la commence est pleine de clichés" et

l'espèce d'exigence jamais satisfaite de Cézanne c'est : "comment chasser tous ces clichés qui déjà occupent la toile ?" C'est une lutte avec l'ombre, seulement, ma question - et l'on verra ce que ça peut vouloir dire - j'ai l'impression que les vraies luttes, c'est des luttes, toujours avec l'ombre. Il n'y a pas d'autres luttes que la lutte avec l'ombre. Les clichés sont déjà là, ils sont dans ma tête, ils sont en moi, quoi, ils sont en moi, ils n'ont pas besoin... et quand Fromanger les fait surgir, pour les mettre sur sa toile afin de les détruire et d'en faire sortir un fait pictural, [44 :00] c'est une manière déjà de les conjurer. Ils sont déjà là et ils sont tellement déjà là que là, je reprends la liste des dangers.

Si vous ne passez pas par la chaos catastrophe, vous resterez prisonnier des clichés et on pourra dire : "ah oui, il a un joli coup de pinceau". Ça ne vaudra rien et sans doute le peintre le saura lui-même que ça ne vaut rien. Donc, ne pas passer par la chaos catastrophe, c'est-à-dire ne pas avoir de diagramme, c'est très, très fâcheux, ça veut dire, ne rien avoir à dire, ne rien avoir à peindre. Il y a beaucoup de peintres qui peignent et qui n'ont rien à peindre. Bon. Mais il y a quelque chose qui est aussi : malmener [45 :00] le cliché. Malmener le cliché, triturer le cliché. Ça paraît tout proche du diagramme, du chaos catastrophe et pourtant vous devez sentir que c'est... j'essaie de... c'est comme un pressentiment de tous les dangers, de tous les dangers pratiques. C'est beaucoup trop volontaire "malmener le cliché". Ca, malmener le cliché, les photographes ne cessent pas de le faire. Ce n'est pas par là qu'ils deviennent des peintres. Bon, on peut toujours malmener le cliché, triturer tout ça. [Pause] Ce n'est pas... ça ne va pas non plus.

D'autre part, je disais, le danger que signalait Klee si le cliché [*Deleuze se corrige*], si le diagramme, si la catastrophe, [46 :00] si le chaos prend tout, ce n'est pas bien non plus. En d'autres termes, on ne cesse pas d'être entouré de dangers là, de dangers très, très redoutables. Alors, je pense à un texte, je ne vais pas le lire parce que j'ai de la peine à lire, je vais lire que... j'aurais voulu vous lire, c'est un texte de Lawrence, dont je crois je vous avais parlé juste, vous le lirez vous-même, c'est dans le recueil d'articles qui a paru en français sous le titre : "Eros et les chiens" où il y a un texte splendide sur Cézanne. [*Le texte de Lawrence est Éros et les chiens (Paris : Bourgeois, 1969), pp. 238-261*] Splendide. Où le thème du texte, il me paraît tellement beau, c'est... [D.H.] Lawrence, vous savez, il faisait des aquarelles, surtout à la fin de sa vie, il faisait des aquarelles, elles ne sont pas très bonnes mais il le savait, il le savait, il en avait besoin. [47 :00] Miller aussi faisait des aquarelles, Churchill aussi, mais elles sont encore moins bonnes. [Rires]

Un étudiant [*près de Deleuze*] : Barthes aussi ?

Deleuze : Barthes, il faisait des aquarelles ? Mais bon, elles étaient bonnes peut-être. Alors, bon. [D.H.] Lawrence, il dit : "ben, voilà, vous comprenez, Cézanne, c'est ça", et c'est pour ça que je voudrais que vous lisiez ce texte qui dit : "jamais un peintre n'a poussé aussi loin la lutte préalable contre le cliché." Avant de peindre. Et il dit et c'est ça que, là où le texte m'intéresse beaucoup de Lawrence, c'est que il dit : "mais vous savez, Cézanne, il avait complètement ses propres clichés." Et en effet, il pouvait faire... Le peintre qui se soumet à ses propres clichés, c'est quoi ? C'est lorsque le vrai peintre fait des faux ; comme si on se dit : "ah ça, c'est, [48 :00] bien sûr, c'est un Cézanne mais c'est tout proche d'un faux Cézanne." On a l'impression qu'il n'était pas en forme. Pour ceux qui ont vu, moi j'ai été il n'y a pas longtemps à l'exposition Modigliani, curieux, il y a vraiment des Modigliani, on a presque l'impression... y en a

d'admirables, prodigieux mais c'est un peintre là où, je ne sais pas, il y avait quelque chose, pardonnez-moi, j'ai une impression un peu de gêne, comme si il avait été trop doué, comme si il y avait des Modigliani qui étaient à la limite, à la limite, un excès de don ou un excès de facilité. Heureusement Cézanne, il avait aucun don. Aucun don.

Et alors, sa lutte contre le cliché, ça l'a mené à quoi ? Ça l'a mené à quoi cette lutte contre le cliché ? Les pages de Lawrence sont très belles. A la fin, il dit : "ben oui... Qu'est-ce qu'il a réussi Cézanne, bon ?" Eh bien, la formule très belle de [49 :00] Lawrence, il dit, ben oui, finalement, "il a compris picturalement le fait", le fait de Cézanne, c'est quoi ? Ce qu'il a saisi, ce qu'il a fait, ce qu'il a amené à la peinture, c'est le "fait de la pomme". Ca, la pomme, il a compris, la pomme, il a très, très bien compris, jamais quelqu'un n'a compris une pomme comme ça. Qu'est-ce que ça veut dire : "comprendre en tant que peintre ?" Comprendre une pomme, ça, ça va être notre problème mais ça veut dire la faire advenir comme "fait", ce que Lawrence appelle "le caractère pommesque de la pomme." "Le caractère pommesque de la pomme", voilà ce que Cézanne a su peindre. Bon. Bien. A l'issue de quoi, de quelle lutte contre le cliché, quelle recherche où Cézanne n'était jamais satisfait. [Sur "*le caractère pommesque chez Cézanne comme le dit Lawrence, voir Francis Bacon, Logique de la Sensation (La Roche-sur-Yon : Éditions de la différence, 1981), p. 57-58*]

En revanche, il dit : "ben, [50 :00] les paysages, ça va moins bien, quelle que soit la beauté des paysages". Il dit le problème de Cézanne, c'était que si il avait tellement compris le caractère pommesque de la pomme, il n'avait pas tellement compris, par exemple, le caractère féminine des femmes. Et non, ça... Ses femmes. Et il dit, cette page merveilleuse, je crois où Lawrence dit : "bah oui, ces femmes, il les peint comme des pommes et c'est comme ça qu'il s'en sort." [Rires] Madame Cézanne, c'est une espèce de pomme, ça n'empêche pas que c'est des tableaux géniaux, il ne s'agit pas de... mais... et Lawrence dit : "bah, c'est forcé, hein, si à la fin de sa vie, un peintre peut dire, comme Cézanne : "j'ai compris la pomme et un ou deux pots", c'est déjà formidable.

Michel-Ange, qu'est-ce qu'il a compris ? [51 :00] On peut transposer, chercher ce que le..., à savoir, quel "fait" ils ont amené ? Je dirais, bon, Michel-Ange, entre autres, ils n'ont pas compris grand-chose, hein, comprenez, vous savez, c'est comme tout, un écrivain, ça ne comprend pas grand-chose, un philosophe, ça ne comprend pas grand-chose, il ne faut pas exagérer... ce n'est pas des gens qui comprennent comme ça... un peintre, ça ne peint pas n'importe quoi. Bon, Michel-Ange, je dirais, qu'est-ce qu'il a compris ? Il a compris ce que c'était, ce n'est pas rien comprendre ça, ce qu'était, par exemple, "un large dos d'homme". Pas de femme. Un large dos de femme ou un étroit dos de femme, ça serait autre chose, ça serait d'autres peintres. Un large dos d'homme. Toute une vie pour "un large dos d'homme", d'accord, toute une vie pour un "large dos d'homme". Bon, ça vaut "la pomme" de Cézanne. [52 :00] Comme dit Lawrence, ce n'est pas des idées platoniciennes ça.

Bon, il a aussi compris d'autres choses Michel-Ange, mais enfin, c'est toujours assez réduit, ce qu'un peintre arrive à comprendre, c'est-à-dire les faits picturaux qu'il amène à jour. Bon, alors, qu'est-ce que c'est ça, puisque je parle des faits. Je ne peux pas dire tout ce que je dis... il me semble que c'est tantôt attaché à tel peintre mais c'est aussi des choses qui valent pour la peinture ou qui ne valent pas pour la peinture en général, quoi.

Je veux dire, ça a toujours été comme ça, la tâche du peintre, de tout temps, ça a été faire naître le fait pictural, ça a été lutter contre les données, oui, je reprends mes trois temps qui sont un peu scolaires mais souhaitons qu'il en sorte [53 :00] quelque chose : la lutte contre le fantôme ou contre les données, l'instauration du diagramme ou du chaos catastrophe et, ce qui en sort, à savoir : le fait pictural.

Alors, je dirais presque, ça ne s'oppose pas, ça existe de tout temps dans la peinture mais je me dis, bon, ça peut exister de tout temps mais d'une manière plus ou moins larvée. Je parlais de Michel-Ange tout à l'heure. Je dirais presque que son importance en peinture pour moi, c'est que c'est, peut-être, peut-être, hein, il faudrait nuancer tout ça, il faut toujours beaucoup nuancer, c'est le premier peintre qui a mené à jour, sous sa forme la plus brute, ce que c'était qu'un [54 :00] "fait pictural". Je me dis, si il fallait dater cette notion, ça serait Michel-Ange.

Alors, si on essaie un peu là, maintenant, je prends donc un peintre tout à fait différent, par les dates, par le style de ceux que j'avais considéré la dernière fois, je dis : "le fait pictural", il naît dans sa réalité, c'est-à-dire, il s'impose sur la toile avec Michel-Ange. Ça serait ça l'apport, l'apport insondable de Michel-Ange.

Alors, si c'est vrai mon impression, je me dis, c'est le moment où jamais d'essayer de préciser, qu'est-ce que c'est qu'on pourrait appeler le fait pictural par opposition aux données pré-picturales. Encore une fois, les données pré-picturales, c'est le monde des clichés, au sens le plus large du mot, c'est-à-dire, [55 :00] ce contre quoi ou le monde des fantômes, ce contre quoi ou le monde de la fantaisie ou le monde de l'imaginaire, tout ce que vous voulez, tout ça là, j'y mets... ça, c'est le monde des données, c'est avec tout ça que le peintre a à rompre, à briser. S'il en reste là, il est perdu. S'il en reste là, ça sera un joli petit peintre et puis c'est tout quoi. Mais alors le fait pictural pourquoi est-ce que... il me semble que c'est Michel-Ange qui, d'une certaine manière, invente le fait pictural, ce qui ne contredit pas l'idée que j'ai aussi que... ça existait de tout temps mais c'est lui qui précisément le fait voir, nous le fait voir. Là, j'en reste au niveau des anecdotes parce que ça va nous faire avancer.

Michel-Ange d'abord, c'est avec lui que se fait véritablement un [56 :00] changement de statut du peintre. Je veux dire, le peintre, il fallait sans doute, toute sa personnalité, il fallait aussi son époque, l'époque est bonne pour ça mais le peintre cesse d'être un type qui exécute des commandes. Je veux dire, les autres, ça ne les empêchait pas d'être géniaux et de faire passer tout ce qu'ils voulaient mais ils ne discutaient pas, hein, si un Pape les... leur faisait une commande, ils discutaient pas. Qu'est-ce qu'il y a de nouveau avec Michel-Ange, de très important au niveau de la pure anecdote ?

La première anecdote que je retiens de Michel-Ange, c'est que Jules II, il lui dit de faire ceci. Et Jules II, il a des idées très précises sur ce qu'il veut et rien du tout. Rien du tout. Michel-Ange fait complètement autre chose. En plus, il discute avec le Pape, il convainc le Pape, et finalement le Pape, [57 :00] il en a marre, et il lui donne, comment on dit, carte blanche. Bon, ça, c'est quelque chose quand même de nouveau. Bien, vous me direz, qu'est-ce que ça veut dire picturalement cette anecdote qui sinon n'aurait pas grand intérêt ?

Bon, qu'est-ce que ça peut vouloir dire ? Je prends une deuxième anecdote. Michel-Ange, c'est un de ceux chez qui éclate - alors peut-être que ça existait avant, peut-être que c'était moins visible - éclate une splendide indifférence au sujet. Alors sans doute, tous les peintres, on verra ça, est-ce que c'est vrai ? mais peut-être que le sujet, ça fait peut-être partie du cliché. Le sujet où l'objet représenté, ça a peut-être été toujours, pour tous les peintres, ça, l'équivalent du cliché, et c'est sans doute ça que [58 :00] de tout temps, il fallait brouiller pour qu'en sorte le fait pictural. En d'autres termes, le cliché, ça a toujours été l'objet. Bon. Alors on brouillait le cliché, on brouillait l'objet, pour en faire sortir quoi ? Ben, la réponse, elle est simple : le fait pictural qui était déjà la lumière et la couleur. Bien.

Mais il se trouve que avec Michel-Ange, cette indifférence à l'objet ou au sujet prend une espèce d'air d'insolence telle que -- savoir quelle scène biblique représente Michel-Ange, savoir qu'est-ce que font les personnages du fond -- et on a presque honte de poser ces questions. Le fait qu'on ait honte de poser ces questions, et que particulièrement avec Michel-Ange, on ait honte de poser ces questions, là on se sent vraiment stupide [59 :00] quand on dit : "mais qu'est-ce que c'est que ces quatre bonhommes dans le fond ?". Par exemple, quatre bonhommes au fond de la Sainte Famille, tous nus, avec une attitude que... du point de vue de la figuration on ne peut appeler qu'une attitude homosexuelle prononcée. Qu'est-ce qui font ces quatre bonhommes ? On se sent gêné de poser une question comme ça tellement elle est stupide. Bon. C'est que... Bon. Dans la scène, ils ne font rien. Qu'est-ce que c'est que cette scène ? Ça s'appelle la Sainte famille. D'accord. Bon. Splendide indifférence au sujet-là.

C'est par là que je veux procéder par anecdote. On lui commande un tableau sur une bataille, sur une bataille célèbre. Très bien. Il dit : "bon, d'accord". Et qu'est-ce qu'il fait ? Il ne fera pas le tableau, il ne pourra [60 :00] pas le faire. Il fait un carton. Qu'est-ce que représente le carton ? Un ensemble de jeunes gens nus. Dans l'eau, sortant de l'eau et dans le fond, des soldats. On dit : "Ouf, il y a des soldats, c'est déjà ça", hein. [*Rires*]. Et un ensemble... qu'est-ce qu'il fait là, bon alors ? C'est un chef-d'œuvre de Michel-Ange ; ces jeunes gens nus dans l'eau, splendides, splendides, les soldats à l'horizon. Les érudits cherchent bien. Quand même on se dit, pourquoi il appelle ça "Bataille de Cascina" ? Les érudits cherchent bien. Alors, on trouve un, un commentateur de l'époque qui dit que dans cette bataille, un petit [61 :00] groupe de soldats florentins a pris un bain... et que leur chef les a rappelés à plus de décence ; ils n'ont absolument pas été surpris. Pas du tout surpris. Bon. Michel-Ange, le sujet, ça ne l'intéresse pas beaucoup. La bataille, il dit : "bon, je vais faire des jeunes gens nus dans l'eau." Il dit : "on veut une bataille, bon je vais flanquer..." alors il invente, épisode purement inventé que ces jeunes gens nus dans l'eau qui se baignaient auraient été surpris par l'ennemi, ça fait un peu bataille ça. [*Rires*]

Qu'est-ce que ça veut dire ? En quoi c'est plus que de l'anecdote ? Voilà. Je reviens -- j'ai l'air de sauter mais ce n'est pas tellement des sauts ; tout ça reste très identique -- je reviens à ce peintre actuel dont je vous [62 :00] parlais : Bacon. Bacon ne cesse dans ses entretiens de dire : "il n'y a que deux dangers de la peinture" -- et ça ce n'est pas une idée originale parce qu'il me semble que ça toujours été l'idée de tous les peintres -- "il n'y a que deux dangers de la peinture, c'est l'illustration et pire encore, la narration". Un très grand critique de peinture, Baudelaire, parlait déjà de ces dangers : illustration et narration. Et ce qu'on appelle la figuration, généralement, c'est -- la figuration -- c'est le concept commun qui groupe ces deux choses :



l'illustration et la narration. Alors devant certains tableaux, bon, qu'est-ce qui se passe ? Ah ben, oui, qu'est-ce qu'il fait ? Ah oui, c'est quelqu'un qui coupe la tête à quelqu'un d'autre, etc. C'est une bataille, bon. Il y a tout un aspect figuratif, tout un aspect narratif. Bien. [63 :00]

Alors vous comprenez, à force de faire des cercles et de revenir toujours à mon point de départ, je dirais la lutte contre le cliché, c'est la lutte contre toute référence narrative et figurative. Un tableau n'a rien à figurer et un tableau n'a rien à raconter. C'est la base. Si vous voulez raconter quelque chose, il faut prendre d'autres disciplines, il faut prendre des disciplines narratives. Un tableau n'a rien à faire avec un récit, ce n'est pas un récit. Donc, c'est bien, mais en même temps, comprenez, les narrations et les figurations, elles existent ; ce sont des données avant même que le peintre ait commencé à peindre, ce sont des données. Et elles sont là sur la toile, les figurations [64 :00] et les narrations.

Il y a un certain nombre de tableaux qui pourraient être très beaux et dont on sait déjà que ce ne sont pas de grands tableaux, précisément parce que vous ne pouvez pas vous empêcher de vous dire : "tiens, mais qu'est-ce qui s'est passé ?" Non seulement : "qu'est-ce que ça représente", ça se serait... mais : "qu'est-ce qui s'est passé ?" Par exemple, Greuze, c'est une peinture narrative en quel sens ? C'est que vous éprouvez le besoin de... Il y a un très beau tableau de je ne sais plus quel Hollandais qui présente un père grondant sa fille. Et la fille, elle, elle est vue de dos, un dos incliné. On ne peut pas voir ce tableau, il ne faut quand même pas nous tendre des pièges à ce point-là, on ne peut pas voir ce tableau sans se dire : " mais [65 :00] quelle est l'expression de la fille ?" Ce n'est pas bon, ce n'est pas bon. Je veux dire, ça peut être très joli, ça peut être formidable, ce n'est pas de la grande peinture, c'est vraiment un tableau qui est inséparable d'une narration quoi. Comprenez, ça ne va pas ça. Ce qui me gêne... je dis ça... mais vous... ce n'est pas du tout... ce qui me gêne abominablement dans un peintre actuel pourtant très bon, comme Balthus, c'est que... Balthus, on a constamment l'impression que l'image est prise, prélevée sur quelque chose qui se passe. Sur... Il y a une histoire là-dedans. Je comprends que ceux qui aiment Balthus peut-être trouvent odieux ce que je dis alors, je supprime, hein, je barre cet exemple si fâcheux.

Bon, bon, bon, supprimer la narration [66 :00] et l'illustration, ça serait ça le rôle du diagramme et du chaos catastrophe. Donc supprimer toutes les données figuratives car les figurations et les narrations, elles sont données. Elles sont données. Donc, faire passer les données figuratives et narratives par le chaos catastrophe, par la catastrophe germe, pour qu'en sorte quelque chose de tout à fait autre, à savoir le fait.

Le fait, c'est quoi ? Bacon le définit assez bien et là, ça vaut vraiment pour toute la peinture. Le fait pictural, c'est lorsque vous avez plusieurs -- on peut le voir mieux au niveau de plusieurs -- lorsque vous avez plusieurs Figures sur le tableau, sans que ça raconte aucune histoire. Et Bacon prend un exemple qui pourrait nous toucher : "Les Baigneuses" de Cézanne. [67 :00] Il dit : "c'est formidable, il a réussi à mettre douze figures ou quatorze figures", prenez toutes les versions des Baigneuses, et il a réussi à mettre plusieurs figures, à faire co-exister sur la toile -- sous-entendu sinon ça n'avait aucun sens, "avec nécessité", "avec nécessité" -- Bon. J'ajoute "avec nécessité" : faire co-exister plusieurs figures, sans aucune histoire à raconter. Si il y a une nécessité de cette co-existence, vous présentez dès lors ce qu'est le fait pictural. Cette nécessité propre de la peinture.

Je prends un exemple particulièrement célèbre. Un très grand tableau du XIX<sup>e</sup> présente une femme nue dans un bois. Une femme nue et des hommes habillés. Tableau qui fit scandale, [68 :00] du point de vue figuratif, en effet, cette femme nue et ces hommes habillés. Vous l'appréhendez picturalement lorsque vous supprimez toute histoire. Cette histoire ne pourrait être que dégoûtante si il y avait une histoire. Qu'est-ce que c'est que cette femme nue assise dans l'herbe avec ces hommes habillés ? Ça serait une histoire de petits pervers, quoi. Comment supprimer toute donnée narrative, toute donnée figurative, pour faire surgir le fait pictural de ce corps nu par rapport aux corps habillés, la gamme de couleurs ou la gamme de lumière, etc. ?

Alors, je reviens à Michel-Ange. Je reviens à Michel-Ange : dans ce tableau célèbre de Michel-Ange la Sainte Famille. On dirait que là, il est plus scrupuleux, [69 :00] il représente en effet la Sainte Famille et en même temps, l'indifférence au sujet éclate. Comprenez, c'est seulement de l'indifférence au sujet que peut sortir le "fait pictural", à savoir la peinture engendre son propre "fait". Et le "fait", c'est quoi ? C'est que, il y a trois corps. Le petit Jésus est comme sur l'épaule de la Vierge. Les trois figures sont prises - là, c'est très bien... vous verrez, vous l'avez dans l'esprit, vous voyez tout de suite - dans une espèce de mouvement de serpent. On appelait à l'époque, ça venait de Vinci ce traitement des figures, mais Michel-Ange l'a porté à un point... [Deleuze ne termine pas la phrase] [70 :00] Un mouvement de serpent comme si les trois figures étaient à la lettre coulées en un jet continu. Pas étonnant après tout que ce soit un sculpteur qui ait porté aux yeux de tous ce que devait être le fait sculptural et pictural ; peut-être que la sculpture, c'était plus facile pour elle de faire surgir un fait sculptural. Mais en tant que peintre-sculpteur, Michel-Ange impose le fait nécessaire. Le "fait" "nécessairement" pictural, il l'impose. Ce mouvement de serpent, en effet va être prodigieux parce qu'il donne à l'enfant Jésus, une position absolument dominatrice qui va dès lors complètement fixer l'expression de la figure. La figure de l'enfant Jésus n'a figurativement cette expression qu'en vertu de sa position dans le serpent. [71 :00] Et les trois corps sont donc coulés dans une seule et même figure ; une même figure pour trois corps, c'est ça, il n'y a pas d'histoire. Aucune histoire, aucune narration et la figuration même s'écroule. A ce moment-là, le serpent va distribuer toute une gamme de couleurs. Le serpent joue exactement le rôle du diagramme. Qui brise avec les données figuratives et narratives pour faire surgir le "fait pictural". Le "fait pictural", c'est trois corps en une figure.

Bon, "trois corps en une figure", soit, soit, soit. La "nécessité" -- là je ne peux pas vous dire, je ne trouve pas mes mots [72 :00] donc il n'y a pas de problème - que il ne s'agit pas de le dire, il s'agit de le faire. Qu'il y ait une "nécessité picturale" d'une même figure pour trois corps, pas une "nécessité figurative", pas une "nécessité narrative", une "nécessité picturale", c'est-à-dire qui ne peut venir que de la lumière et de la couleur. Si bien que je dirais, nous les peintres, c'est des athées farouches. Et en même temps, c'est des athées qui hantent vraiment ou du moins, les peintres du... qui hantent le christianisme, la manière dont ils arrachent le christianisme à toute figuration et narration pour en tirer un "fait pictural". Ça, on aura appris de ce thème. Pourquoi le christianisme leur semble-t-il tellement ou pourquoi est-ce qu'ils le [73 :00] vivent comme favorisant éminemment le surgissement du fait pictural. Ça date de longtemps ça, si vous voulez, c'est Byzance. Avec Byzance, c'est déjà à l'état pur- quand je disais Michel-Ange, c'est lui la naissance du fait pictural - c'était idiot, quitte à me corriger. La peinture de mosaïque à Byzance, elle est fondamentalement, cette fondation du fait pictural. Bon.

C'était en mosaïque surtout, là, en peinture à l'huile, je me dis que peut-être après tout qu'il faut attendre. Or, comment on a appelé le mouvement qui coïncide avec Michel-Ange et dont Michel-Ange fait réellement partie ? Alors, je vais dire quelque chose sur ce point parce que ça m'intéresse beaucoup moi. Il y a un terme d'école. On a désigné toute une école dans laquelle Michel-Ange est comme prise, comme [74 :00] fondateur, co-fondateur au moins et qui se prolongera bien après lui, on appelle ça les Maniéristes. Et les Maniéristes, pourquoi on a dit ça ? Maniéristes. C'est que les corps ont des attitudes très contournées. A la limite, elles sont très artificielles. Par exemple, dans la Sainte Famille, les quatre personnages du fond. Très artificielles, très... avec des grâces, des grâces tantôt homosexuelles, tantôt des grâces contorsionnées. Le Maniérisme, c'est bien intéressant comme... [*Deleuze ne termine pas la phrase*] Or, chez un peintre comme Bacon, si vous voyez des tableaux de Bacon, vous retrouvez singulièrement - l'influence de Michel-Ange sur Bacon me paraît sûre. [75 :00] Si vous voulez voir ce que c'est que la découverte d'un large dos d'homme... il lui a fallu évidemment faire un triptyque, il en fallait trois. Il y a un triptyque de Bacon qui représente vu de dos, un homme, une figure qui se rase, hein. Je le montre comme ça, vous ne verrez rien mais c'est juste pour que vous ayez une idée. Je le fais tourner lentement -- Et j'ai honte de vous montrer des images, ça devrait vraiment être un cours sans images -- Vous avez vu ? [*Rires*]

Bon, vous voyez les trois dos d'hommes. C'est intéressant parce que y a une gamme... la couleur je crois est nulle, nulle, nulle de la reproduction, parce que c'est une couleur difficile, hein. En fait, c'est... il y a une dominante rouge [76 :00] ocre, une dominante bleue sur le panneau central et à droite, co-existence du bleu et du rouge. Ce qui m'intéresse là-dedans, c'est que... Prenons un problème, parce qu'on aura à le retrouver. La question de la peinture en vertu de ce qu'on vient de dire mais que vous saviez déjà, ce n'est pas de peindre des choses visibles, c'est évidemment de peindre des choses invisibles. Or, il ne reproduit du visible, le peintre, que précisément pour capter de l'invisible. Or c'est quoi, peindre un large dos d'homme ? C'est quoi ? Ben, ce n'est pas peindre un dos, c'est peindre des forces qui s'exercent sur un dos ou des forces qu'un dos exerce. C'est peindre des forces, ce n'est pas peindre des formes. L'acte de la peinture, le "fait pictural", [77 :00] c'est lorsque la forme est mise en rapport avec une force. Or les forces, ce n'est pas visible. Peindre des forces, en effet, c'est ça, le "fait".

Tout le monde connaît le mot de Klee, la peinture, il dit : "il ne s'agit pas de rendre le visible, il s'agit de rendre visible", sous-entendu, rendre visible l'invisible. Rendre visible quelque chose d'invisible. Bon, rendre le visible, c'est la figuration. Ce serait le "donné pictural", c'est lui qui doit être détruit. Il est détruit par la catastrophe. La catastrophe, c'est quoi ? Alors on peut faire un petit progrès, la catastrophe, c'est le lieu des forces. Evidemment, ce n'est pas n'importe quelle force. "La catastrophe, c'est le lieu des forces". [*Le titre du chapitre 8 dans Francis Bacon. La Logique de la sensation est "Peintre les Forces", et le développement qui suit correspond à ce chapitre*] [78 :00]

Le "fait pictural", c'est la forme "déformée". Qu'est-ce que c'est qu'une "forme déformée" ? La déformation, ça, c'est un concept cézannien. Il ne s'agit pas de transformer, les peintres, ils ne transforment pas, ils déforment. La déformation comme concept pictural c'est que la déformation de la forme, c'est la forme en tant que s'exerce sur elle une force. La force, elle n'a pas de forme, elle. C'est donc la déformation de la forme qui doit rendre visible la force, qui n'a pas de forme. Qui doit faire rendre visible la force. Si il n'y a pas de force dans un tableau, il n'y a pas de

tableau. Je dis ça parce que souvent, on confond ça avec un autre problème, qui est plus visible mais qui est beaucoup moins important. On confond ça avec un tout [79 :00] autre problème qui est celui de la décomposition et de la recombinaison d'un effet. Je veux dire, prenez par exemple, "peinture de la Renaissance : décomposition-recombinaison de la profondeur". Prenez des siècles après, "l'impressionnisme : décomposition-recombinaison de la couleur". Prenez après, "le cubisme ou d'une autre manière, le futurisme : décomposition-recombinaison du mouvement".

Bon. C'est très intéressant ça mais ça ne concerne que les effets. Ce n'est pas ça, l'acte de peindre, ce n'est pas ça. Ce n'est pas décomposer, recombinaison un effet. [80 :00] C'est quoi ? Je dis, c'est capturer une force. Et c'est ça, il me semble que veut dire Klee lorsqu'il dit, il ne s'agit pas de rendre le visible, il s'agit de rendre visible.

Donc, il faudra que la forme soit suffisamment déformée pour que soit capturée une force. Ce n'est pas une histoire, ce n'est pas une figuration, ce n'est pas une narration. Et le rôle du diagramme, ça va être d'établir un lieu des forces telle que la forme en sortira comme "fait pictural", c'est-à-dire, comme forme déformée, en rapport avec une force, c'est dès lors la déformation de la forme picturale qui fait voir la force non-visible.

Je prends un exemple très simple parce que là aussi, Bacon a étrangement réussi, ça c'est un de ses domaines, toujours dans la série de questions pour chaque peintre. Qu'est-ce qu'il a compris picturalement ? Bacon, qu'est-ce qu'il a compris picturalement ? [81 :00] Bon, encore une fois, aucun peintre ne comprend beaucoup, hein. Trop fatigant de comprendre quelque chose. Ce n'est pas faux de dire que Cézanne, il en a eu "pour la vie avec ses pommes". Bon, Bacon, si je me demande, bon, il a compris en effet, dans un cadre, dans un triptyque, il a compris "un large dos d'homme". Mais là, ce n'est pas faux de dire, ce n'est peut-être pas le meilleur Bacon parce que Michel-Ange l'avait compris et de la même manière.

Mais un large dos d'homme, ça veut dire y compris le rapport avec les forces. Quelles sortes de forces ? Là, toutes sortes de forces. Dans le cas de Michel-Ange et ça répondrait à ces variations mêmes de procédés de style, tantôt c'est des forces intérieures... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :21 :57]

### Partie 3

... [82 :00] les poses les plus naturelles en fonction de la force invisible qui s'exerce sur le corps. Bacon peut faire les figures les plus contournées du monde. Mais, on a l'impression que, c'est comme des corps à la torture. Mais c'est une première impression qui, elle, est figurative et narrative car si vous prenez plus un regard, comment dire, pictural, vous apercevez que, si vous arrivez à comprendre vaguement la force qui est en train de s'exercer sur le corps, le corps a la position la plus naturelle en fonction de cette force. Prenons des exemples quotidiens, alors là, au point de restaurer comme une espèce de figuration, mais la figuration secrète d'un tableau. Prenez quelqu'un qui a mal au dos, un peu mal au dos, pas très, hein, qui a une vertèbre un peu déplacée et qui doit rester, qui pour une raison quelconque, doit rester assis très longtemps. [83 :00] Si vous le regardez, vous verrez qu'il prend, de l'extérieur, toute l'attitude du corps qui peut vous paraître la plus suppliciée, la plus contournée du monde, mais qui en fait, et en

fonction des forces qui s'exercent sur lui, est la plus naturelle et précisément celle qui lui permettra de tenir le plus longtemps.

Si la peinture, si le fait pictural... ce que je veux dire c'est ceci : le fait pictural est fondamentalement et essentiellement "maniériste". Pourquoi ? Parce que le maniérisme c'est exactement l'effet que nous fait une figure, que nous fait une forme, une forme visible, lorsque l'on ne voit pas la force invisible qui s'exerce sur elle. Si [84 :00] par votre œil pictural, c'est-à-dire votre troisième œil, si par votre troisième œil vous saisissez la force qui s'exerce sur le corps -- puisque c'est ça l'objet de la peinture : capter la force -- à ce moment-là ce corps cesse d'être maniéré ; il reste maniériste, parce qu'il faudra définir le maniérisme comme ceci : le rapport du corps visible avec la force invisible. Et c'est ça qui lui donne cette attitude maniériste. Si bien que je crois que le maniérisme est en fait une dimension fondamentale, une dimension consubstantielle de la peinture.

Alors, bon, mais capturer une force, vous savez, ce n'est pas facile. Voilà : vous êtes peintre, vous êtes peintre ; [85 :00] vous voulez dessiner un bonhomme qui dort. [*Pause*] Ce n'est rien, qu'est-ce qu'il ferait un peintre si vous, si on... quand on n'a pas de génie, on peut dessiner même très bien un bonhomme qui dort ! C'est illustratif dans quel cas et ça cesse d'être illustratif et même narratif... eh ben, narration, bon : cet homme s'endort, il était fatigué. Alors le contexte est bien narratif : ça peut être la nuit, ça peut être le jour, ce n'est pas la même histoire si je m'endors le jour, la nuit, tout ça. Bon, les traits que vous faites sont figuratifs : un personnage sur un lit, bon. Je dis, tout ça, c'est le monde des données pré-picturales. Alors ça compte assez peu finalement que des peintres passent par ces données-là. Que d'autres peintres ne les tracent pas sur la toile, qu'est-ce que ça peut faire ? [86 :00] Ça compte très peu. De toute manière, même ceux qui les tracent c'est pour les brouiller, c'est pour les faire passer par le diagramme. Et qu'est-ce que c'est le fait pictural qui sort du diagramme ? Qu'est-ce que c'est ? Ce serait trop facile de dire : ah bon, c'est le corps en tant qu'il est en rapport avec la force de sommeil. "Force de sommeil", ça ne veut rien dire, c'est qu'un redoublement qu'il dort. Comprenez, un grand peintre il arrive à très bien capter. La force de sommeil, elle est multiple. Dans le cas de Bacon il dessine beaucoup, il peint beaucoup de personnages qui dorment. A mon avis, c'est ses grandes, c'est parmi ses grandes réussites. Les dormeurs de Bacon sont très, très prodigieux.

Qu'est-ce qui nous frappe ? Eh bien, je crois que ce qui frappe, c'est une chose, si vous voyez des reproductions ou si vous en avez dans vos souvenirs, c'est que, ce qu'il a saisi -- et vraiment je ne vois que lui, [87 :00] il y en a peut-être d'autres qui ont réussi ce coup-là -- il a complètement capté ce qu'il faut appeler la force d'aplatissement dans le sommeil. Savez, un corps vraiment fatigué, qui se couche, et on le voit même visuellement ! mais comment le rendre ? Ça c'est être un grand peintre. Le corps qui semble complètement se vider, s'aplatir sur le matelas. Si bien que, à la lettre, ce n'est pas que ce soit un corps sans épaisseur ; si je peins un corps sans épaisseur, c'est nul, ça rate. Si je peins un corps en train de perdre son épaisseur, c'est réussi. Bon. Cela, j'ai mis : la forme en rapport avec une force de déformation à savoir la force qui l'aplatit. Or les dormeurs de Bacon prennent... Alors à ce moment-là on comprend pourquoi il les flanque de figures témoins debout. Des figures témoins...

Et ça permet de répondre aussi à des questions [88 :00] comme : dans un tableau complexe, qu'est-ce qui est important, qu'est-ce qui est secondaire ? Vous voyez par exemple des dormeurs

de Bacon, et là aussi c'est, c'est... encore une fois ça me paraît ses grandes réussites, hein. Des dormeurs de Bacon qui sont couchés donc sur un lit. Et puis, ça peut être en triptyque, les deux autres panneaux, panneau gauche et panneau droit, présentent des personnages volumineux et très contorsionnés. Bon, votre regard, ce n'est pas parce que c'est au centre. Il y a des triptyques de Bacon où l'essentiel il est dans un panneau extérieur, droite au gauche, pas au centre. Les dormeurs peuvent très bien être dans un panneau extérieur. Alors, on se dit, bon : où est la force, de quelle force il s'agit ? Et quelle est la force qui vous touche, vous, là-dedans ?

Eh ben, pour Bacon c'est très curieux, c'est sa manière de vivre le sommeil, mais là, comprenez, ce n'est plus du cliché. [89 :00] J'aurais pu faire sinon un bonhomme qui dort, que ce soit une merveille, une merveille, une merveille de traits, une merveille de couleurs. J'aurais pu faire le lit, une petite merveille de lit. Bon, d'accord, on passe au tableau suivant quoi. Aucun intérêt. Quand quelque chose vous frappe, c'est le fait pictural qui vous frappe. Ces tableaux dont je parle tout à l'heure, ils n'ont pas de fait. Il n'y a aucun fait pictural. Il y a un fait qui est celui du sommeil, il y a un fait narratif, il y a fait un illustratif, il y a tout ce que vous voulez, il n'y a pas de fait pictural. Aucun avènement d'un fait pictural.

Alors qu'est-ce qu'il faut faire ? Qu'est-ce qu'il faut faire, pour ça, pour être un grand peintre, hein ? Eh ben, vous regardez... moi, je vois deux forces ; en fait c'est toujours très compliqué parce que... Bacon, c'est son affaire, je suis sûr que c'est un homme qui a avec le sommeil un rapport particulier. Parce que, c'est là le rapport du vécu et de la peinture, hein, il faut que... [90 :00] j'imagine Bacon dormant beaucoup, beaucoup, beaucoup. Ce n'est sûrement pas un insomniaque. Un insomniaque n'aurait pas à peindre ça. Alors, sous quel agent dort-il ? Je n'ose y penser... mais il dort beaucoup, sûrement. Enfin s'il était insomniaque ce serait un catastrophe mais ça ne fait rien. Bien. Alors, pour lui c'est très curieux. Là aussi, il y a quelque chose de purement illustratif. Il y a énormément de dormeurs ou de dormeuses de Bacon, vu qu'il a fait des séries de dormeurs ou de dormeuses, énormément de dormeurs qui dorment avec un bras ou même deux bras dressés. Hein, voyez, ils sont couchés... et ou bien, la cuisse levée.

Bon, ce que je dis là, c'est figuratif. [91 :00] C'est ça que j'appelle le donné. Je peux dire à un peintre : en effet c'est du donné, c'est du pré-pictural. Peut-être que Bacon lui-même dort comme ça. C'est du pré-pictural. Peut-être que Bacon aime cette position. Hein, une jambe dressée, ou un bras dressé, et dormir comme ça. Il y a toutes les combinaisons possibles : l'oreiller peut être haut, le bras comme ça et le corps comme ça, appuyé sur l'oreiller le bras mais... bon. Voyez, si je dis, eh ben, je peux toujours dire à un peintre : dis-donc, j'aimerais bien que tu peignes un, un dormeur avec une, un bras dressé, bon. Quelle différence avec un dormeur de Bacon ? Je disais tout à l'heure : regardez les dormeurs de Bacon et voyez si vous avez le même sentiment que moi c'est-à-dire que la forme est en effet déformée, [92 :00] même au besoin très peu, par une force d'aplatissement. Dès lors, le sommeil ne serait pas du tout défini simplement de manière tautologique comme force d'endormissement. Le sommeil pour Bacon, tel que le vit Bacon, c'est une force d'aplatissement du corps. S'aplatir de fatigue, s'aplatir de sommeil.

Et autre chose, autre chose qui me paraît très curieux. Je dirais que, Bacon, vous savez il a fait aussi -- alors on va voir comment des thèmes différents d'un peintre peuvent se court-circuiter -- Bacon il a fait énormément de quartiers de viande. Il les appelle même d'un nom particulièrement coquet : crucifixions, des quartiers de viande qu'il nomme "crucifixions". Le

quartier de viande, ça a toujours été... peu de peintre ont résisté [93 :00] au quartier de viande. Formidable pour un peintre, un quartier de viande. Puisque, je veux dire, c'est une telle matrice de couleurs. Bon. Certains peintres sont particulièrement connus pour leurs quartiers de viande. Il y a au moins un grand quartier de Rembrandt qui est une merveille, une carcasse, une merveille. Et puis il y a les séries infinies mais tellement, tellement belles de Soutine. Or quand vous voyez les quartiers de... Figuratiquement on peut dire, bon, au moins trois grands peintres -- Rembrandt, Soutine et Bacon -- ben, ont figuré des quartiers de viande et des carcasses entières. Bon, figurativement, narrativement, d'accord, aucun intérêt jusque-là. [*Le titre du chapitre 4 dans Francis Bacon. La Logique de la sensation est "Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal", où Deleuze considère des aspects de ce développement*]

Si je me demande : qu'est-ce que c'est la manière dont, qu'est-ce qui intéresse Bacon dans [94 :00] le quartier de viande ? Pas forcément la même chose que ce qui intéresse Soutine. Ou que ce qui intéresse Rembrandt. Ben, il me semble à tout ça, il faudrait... il faudrait que vous en voyiez. Ben, il me semble qu'il y a quelque chose de très curieux dans les quartiers de viande. C'est qu'il vit le quartier de viande, la carcasse comme étant un mouvement -- bien sûr, ça ce n'est pas nouveau ! -- mais un mouvement par lequel la chair décolle des os. La chair décolle des os comme si au lieu d'une organisation, dans un corps vivant, il y a une espèce d'organisation chair-os ; chez Bacon, la carcasse, elle se distingue précisément du corps vivant en ceci : que la chair, ce n'est pas du tout que la chair devienne molle, c'est une chair ferme, hein, c'est une chair ferme, et c'est une chair [95 :00] qui décolle des os. A la lettre, je ne trouve rien de mieux, c'est une chair qui descend des os. Elle descend des os. Or si vous regardez - je suppose que vous regardiez un Bacon et que vous ne me donniez pas tort - c'est ça qui l'intéresse dans un quartier de viande : la chair descend des os. Faut le faire, hein ! Comment peindre une chair qui descend des os ? Pas de recette, c'est une force. Il y a une force de pesanteur propre à la viande -- c'est ça qui intéresse Bacon dans la viande -- force par laquelle la chair descend des os. Tiens ! descente-crucifixion ! L'opération par laquelle la chair descend des os, c'est ça la crucifixion [96 :00] ou la manière dont Bacon vit la crucifixion.

Si bien que ces espèces de quartiers de viande qui sont comme dégoulinants, qui descendent des os, il les appellera : crucifixions. Bien, ça nous ouvre des horizons, qu'est-ce que... En d'autres termes, les crucifixions qui l'intéressent ce sont des descentes. Mais le thème de la crucifixion dans son rapport avec la descente, il parcourt toute la peinture. D'où question qui rebondit : et les vieux, vieux peintres que nous admirons, qu'est-ce qu'ils faisaient passer dans la descente de la croix ? Qu'est-ce qu'ils faisaient passer ? Qu'est-ce qui les intéressait dans la descente de croix ? Sûrement pas la même chose que Bacon. Je dis pas du tout que c'était la chair descendant des os, ce n'est pas ça, mais ça devait être autre chose, ça devait... est-ce que ce n'était pas aussi une histoire de force ?

En tout cas, vous voyez ce que je veux dire. Lorsque Bacon peint ses dormeurs, [97 :00] avec bras levé ou cuisse levée, mais si vous regardez le tableau, et ça c'est une question vraiment de regard, je dis pas du tout ce n'est pas, ce n'est pas du raisonnement, comprenez-moi, c'est formidable en effet : c'est tout un mouvement par lequel le bras vaut comme un os, la cuisse levée vaut comme un os, et dès lors tout le corps du dormeur descend de ce quasi-os, descend de cet os. C'est le processus de la descente : tous ces dormeurs c'est des "crucifixions", c'est le mouvement de la chair qui descend des os. Et il lui faut... Même si par goût, donnée figurative, il

aime dormir comme ça, la fonction picturale du bras levé est complètement autre : c'est assigner [98 :00] une force du sommeil, la force du sommeil, une des forces du sommeil étant pour Bacon le mouvement par lequel la chair descend des os. Un peu comme lorsque vous mettez la tête à l'envers, plus bas, et que vos joues, là, remontent. Remontent, c'est-à-dire, tendent à quitter l'orbite. Ce mouvement de la chair qui descend des os, la tête en bas etc., le corps qui coule du bras levé, le corps qui tombe de la cuisse levée. Et en effet vous ne pouvez pas voir les tableaux de Bacon, ces dormeurs, sans tout constituer le corps comme descendant de cette cuisse, comme descendant de ce bras, et c'est ça que j'appelle "le fait pictural".

Si bien que je dirais dans les dormeurs de Bacon vous avez en effet une déformation de la forme, le fait pictural, c'est exactement ceci : déformation de la forme, en fonction de [99 :00] deux forces – je n'en vois que deux moi, mais quelqu'un d'autre en verra d'autres ! -- Je ne pense pas que ce soit les seules forces ou bien peut-être que Bacon vit le sommeil comme le lieu d'exercice de ces deux forces principalement - une force d'aplatissement, aplatissement du corps et une force de descente. Le corps descend des os. Un corps qui dort c'est une viande parce que c'est un corps qui descend des os. Et c'est un corps aplati. Il n'y a pas d'histoire là-dedans. Quand vous avez atteint ça, il me semble que vous avez atteint, je ne sais pas, mais vous avez atteint ce que le peintre vous montre, c'est-à-dire, ce qu'il rend visible. Il a rendu visible dans ce tableau deux forces invisibles. Et s'il lui faut des corps témoins debout [100 :00] et contorsionnés, à leur tour ils ont des forces ces corps, ils rendent visibles des forces, mais à mon avis - à chacun de percevoir le tableau comme il veut - à mon avis, c'est secondaire. La réussite du sommeil était plus importante. Si bien que les corps volumineux et contorsionnés ne sont que comme des témoins du sommeil et ne valent que secondairement, mais on pourrait dire autre chose...

Bon, voyez, je reviens toujours à mes trois temps : des données figuratives et des données narratives vous en avez toujours. Vous en avez toujours. C'est pré-pictural, elles sont déjà là. C'est les photos, les clichés, tout ce que vous voulez. Les idées. C'est... pourquoi est-ce qu'ils sont toujours là ? C'est l'intention du peintre. L'intention ne peut être que figurative et narrative. Et même pour le peintre le plus abstrait, [101 :00] c'est pour ça que, il y en encore lieu de faire aucune différence. On verra à quel moment on peut faire une différence entre tel courant et tel autre courant. Au point où en est, il n'y a aucun lieu de faire la moindre différence. Quand Mondrian peint un carré, ben, il y a tous les carrés tout faits qui sont déjà là. Il se trouve exactement dans la même situation que les autres. Quand Pollock fait sa ligne d'un bord à l'autre, sa toile elle est déjà pleine de toutes les lignes qui ratent, de toutes les lignes clichés, de toutes les lignes toute faites. Bon.

Donc, il n'y a aucun, aucune raison de faire la moindre distinction à ce niveau. Vous avez donc tout ce monde de données, de clichés, et je dis : c'est l'intention du peintre. En quel sens ? C'est que les clichés, le tout fait, il est inséparable de l'intention du peintre en tant que le peintre veut peindre quelque chose. Or encore une fois, quand on est peintre, on veut peindre quelque chose. [102 :00] Je dirais, vous comprenez, ce qui rend le cliché inévitable c'est que le cliché, il est fondamentalement intentionnel. Toute intention est intention de cliché. Toute intention vise un cliché.

Or il n'y a pas de peinture sans intention. Qu'est-ce que j'appelle intention ? Ben, j'appellerais intention, si j'essaie de donner une définition abstraite mais en même temps simple, je dirais :



c'est la différence entre une pomme et une femme. Je veux dire : Cézanne n'a pas la même intention suivant qu'il se propose de peindre une pomme et de peindre une femme. Et vous me direz : "quand on se propose de peindre un rien ?" Il n'y a pas de "peindre un rien"... [103 :00] Mondrian n'a pas la même intention quand il veut peindre un grand carré, un petit carré, voilà. Bon. Or c'est l'intention qui promet déjà le cliché. Dès lors, c'est forcé que le cliché soit sur la toile, avant que le peintre ait commencé. Je dirais : la forme intentionnelle est toujours en peinture figurative et narrative. Elle ne peut pas être autrement.

Si bien que la tâche du peintre et l'acte de peindre, ça commence avec la lutte contre la forme intentionnelle. Je ne peux réaliser la forme intentionnelle -- s'il y avait une dialectique dans la peinture, ça me semblerait celle-ci -- je ne peux réaliser la forme intentionnelle, c'est-à-dire la forme que j'ai l'intention de produire, je ne peux la réaliser que précisément en luttant contre le cliché qui l'accompagne [104 :00] nécessairement, c'est-à-dire en la brouillant, en la faisant passer par une catastrophe. Cette catastrophe, je l'appelle, ce chaos-germe, je l'appelle : le lieu des forces ou diagramme. Et si ça réussit, si le diagramme ne tombe pas dans un des multiples dangers que l'on a vus -- une fois dit que les dangers sont multiples, on reviendra là-dessus -- si le diagramme est vraiment opératoire, comme dirait un logicien, si le diagramme est vraiment opératoire, qu'est-ce qui en sort ? Le diagramme c'était la possibilité de fait, il en sort le fait. Le fait c'est la forme en rapport avec une force. Qu'est-ce que le peintre aura rendu visible ? Il aura rendu visible la force invisible.

Je voudrais donner un exemple, moi qui me frappe énormément, mais c'est plutôt pour que vous en trouviez, [105 :00] que vous trouviez vos exemples à vous. Il y a un peintre du XIXème-XXème siècle, et qui fait partie de la grande tradition expressionniste : [Frantisek] Kupka. Kupka, il me semble que, là, on dirait : qu'est-ce qu'il a compris lui, si c'est vrai que Cézanne il a compris une ou deux pommes et puis que Bacon il a compris un dos d'homme et trois dormeurs ? Qu'est-ce qu'il a compris Kupka ? Lui, il a compris quelque chose qui paraît beaucoup plus important et pourtant ce n'est pas un plus grand peintre que Cézanne ou Bacon. Il fait beaucoup de... de planètes qui tournent, hein, avec des couleurs très, très... c'est du bel expressionnisme, hein. Or, là, et je ne trouve pas, pour Bacon, j'arrive un peu à commenter comment si vous voulez, j'ai l'impression que ce que j'ai dit tout à l'heure, ça cernait bien les forces que Bacon a pu capter [106 :00] dans le cas du sommeil. Pour Kupka, j'en parle parce que, là je me sens infiniment plus modeste, c'est pour moi un mystère absolu : comment expliquer que avec des espèces de petites boules -- bien sûr avec des indications de rotation etc. - Kupka ait réussi à ce point à donner, à capter une force qu'on ne peut appeler qu'une force de rotation et de gravitation. Une espèce de force, alors, astronomique. Ça, je veux dire à la limite, moi j'aimerais que, que quelqu'un qui comprend Kupka mieux que moi, que, ou qui l'aime... j'admire ça très prodigieusement parce que j'y vois une, une très, très grande réussite... ou autrement dit, ce n'est pas rien, hein, capter une force de cette nature ! Et c'est vrai que dans un tableau de Kupka, même, même rapide, [107 :00] même presque une ébauche, ça, c'est, c'est, c'est... c'est, c'est une espèce de truc, mais, mais fantastique. Dans les beaux Kupka, bien sûr ! Là-aussi vous sentez à quel point ça peut rater. Il s'en faut de quoi, pour que l'invisible soit capté ou pas capté, c'est-à-dire rendu visible, il s'en faut de quoi ?

Je reprends un mot de Bacon, là-aussi qui est, comme ça j'en parlerai plus : à un moment il a fait beaucoup de séries de gens qui criaient. De gens qui criaient. Des papes notamment. Il y a une

série de papes qui crient, c'est une merveille. C'est dans la série des "papes" de Bacon. Bon, bon, un pape qui crie, tout ça. Qu'est-ce que ça veut dire ça ? Et il a une formule qui me paraît très belle, il dit dans ses entretiens : moi vous savez, hein, il faut bien, il faut bien regarder tout ça parce que moi, ce que je voudrais -- il est modeste -- ce que je voudrais, [108 :00] c'est peindre le cri plutôt que l'horreur. Peindre le cri plutôt que l'horreur, ça ça me paraît vraiment du, une phrase de peintre. Pourtant c'est un des peintres qui a peint le maximum d'horreurs. Il le sait bien. Il ne nous a pas épargnés, c'est affreux. C'est affreux, d'accord, oui, c'est affreux. Ces crucifixions, c'est affreux ! Il y a une crucifixion qui représente un quartier de viande avec une bouche qui hurle, hein, pris dans le quartier de viande, et en haut de la croix un chien qui attend, hein. Et le chien, il est très, très inquiétant, enfin c'est une horreur, il a peint une horreur là. Alors pourquoi il nous dit : moi vous savez ce qui m'intéresse c'est peindre le cri plutôt que l'horreur ? Ben, il sait bien, il sait bien, et plus il ira... et c'est ça le cheminement d'un peintre. Mais ils sont très sévères quand ils jugent, encore une fois. Il dit : ben oui, dans tous mes débuts, je n'ai jamais su séparer, hein, le cri et l'horreur, [109 :00] j'ai peint l'horreur. Seulement, peindre l'horreur, c'est que du figuratif encore, c'est encore du figuratif, c'est encore du narratif. L'horreur c'est facile. C'est ça la leçon de la sobriété. De plus en plus sobre.

Ça veut dire quoi : de plus en plus sobre ? Seulement, ce n'est pas facile, c'est tellement difficile à y arriver, que faut bien passer par ces espèces d'excès et de gamineries. Peindre l'horreur. Peindre l'horreur, peindre une scène abominable, oui, d'accord. Il fallait peut-être passer par là... Mais même déjà quand il peignait l'horreur c'était sans doute pour en extraire autre chose, à savoir le cri. Peindre le cri, c'est autre chose. Pourquoi peindre le cri ? Le cri, ben, qu'est-ce que c'est le cri, qu'est-ce que c'est ? Si je compare le cri et le sommeil. Quelle différence il y a entre le cri et le sommeil ? [110 :00] Quelle ressemblance plutôt ? Entre le cri et le sommeil il y a au moins une ressemblance qui est la ressemblance picturale, à savoir c'est que dans tous les cas, c'est des figures du corps - j'emploie figures précisément, expression bizarre en apparence, figures du corps - c'est des figures du corps, c'est-à-dire, qui n'existent que dans la mesure où le corps est en rapport avec des forces. Soit forces intérieures, soit forces extérieures. [*Sur la distinction "horreur-cri" et la série des papes, voir le chapitre 6, "Peinture et sensation", dans Francis Bacon. La Logique de la sensation, notamment pp. 28-29*]

Il n'y a que ça d'intéressant : quand le corps est en rapport avec des forces. Alors, que le peintre ait tendance d'abord à mettre le corps en rapport avec des forces insupportables, insurmontables, même Michel-Ange il est tombé là-dedans ! Qu'est-ce que ça veut dire de plus en plus de sobriété ? Apprendre que le secret de la peinture ou que les faits picturaux les plus beaux c'est lorsqu'au besoin les forces sont très, très simples, très rudimentaires. [111 :00] Ce ne seront plus des forces qui supplicieront un corps, ce ne seront plus des forces horribles, ce sera la force d'aplatissement du sommeil. On commence par faire des scènes d'accident abominables par exemple quelqu'un qui passe sous un autobus, et puis on s'aperçoit que le vrai aplatissement du corps ce n'est pas du tout l'autobus qui vous écrase, que le vrai aplatissement du corps, c'est le fait quotidien que vous vous endormez. Et que dans le fait de s'endormir, il y a un fait pictural, alors qui vaut peut-être pour toutes les souffrances du monde, qui vaut peut-être pour tous les écrasements. A ce moment-là vous pourrez récupérer tout, et la torture, et la torture du monde et les horreurs du monde, rien qu'en peignant un bonhomme qui dort. C'est forcé. C'est ça que je veux dire. L'espèce de, de recherche d'une sobriété, d'une simplicité toujours plus grande... Ce qu'en littérature, [112 :00] Beckett a réussi à, lui, faire quelque chose de plus en plus sobre et

que ce soit en un sens d'autant plus frappant, d'autant plus bouleversant. Mais dans les premiers Beckett il y a encore trop de richesse, il y a encore une espèce de richesse narrative et figurative. Puis il arrivera à, bon, il arrivera à cette espèce d'état, alors, de fait pictural, chez lui ça deviendra le fait littéraire, quoi, une espèce de fait littéraire à l'état pur. Bon. Eh ben, c'est ça, vous comprenez, cette espèce de capture de forces.

Alors, le cri plutôt que l'horreur. Le cri, bon. C'est quoi ? C'est le corps en rapport avec une force qui le fait crier. Bon, quelle est cette force ? Comprenez, si je répons comme tout à l'heure je ne voulais pas répondre "la force qui fait dormir c'est, c'est le besoin de sommeil", on n'aurait rien appris. Là, je serais renvoyé au figuratif, et au narratif. [113 :00] Si je dis "la force qui fait crier, et bah, c'est le spectacle du monde", je suis en plein dans le figuratif, à ce moment-là, il faut que je peigne une scène qui va rendre compte que la figure que je peins en même temps dans la scène, crie. Je serai en plein dans le figuratif. C'est donc pas ça que j'appelle une force. Une force c'est la force invisible. C'est en ce sens que je vous disais : il n'y a de lutte qu'avec l'ombre. Il n'y a de rapports du corps qu'avec les forces invisibles, ou avec les forces insensibles. Il n'y a de lutte qu'avec les forces. Et quel est le rôle, quel est le rapport du visible et de l'invisible ? Du visible et de la force qui n'est pas visible ? Le rapport du corps avec la force, il me paraît très, très simple finalement, c'est que : parce que le corps est visible [114 :00] et qu'il va subir de la force une déformation créatrice, alors, la visibilité du corps va me permettre de rendre visible la force invisible.

C'est dans la mesure où le corps étreint la force invisible qui s'exerce sur lui -- d'où le thème de la lutte avec l'ombre -- c'est dans la mesure où le corps étreint la force invisible qui s'exerce sur lui que la force invisible devient visible. De quelle manière ? Là, tout devient flou. Que le corps la rende visible en tant qu'ennemie ou qu'il la rende visible en tant qu'amie ? Si le peintre arrive à faire qu'un corps qui meurt rende visible [115 :00] la force de la mort, peut-être à ce moment-là que la mort devient pour nous, et pour le corps représenté, devient une véritable amie. C'est-à-dire que tout ce qu'il y avait de facile, de figuratif, d'affreux, d'horrible, devient très secondaire par rapport à une espèce d'immense consolation vitale. De toute manière une capture de force c'est gai.

Alors, la bouche qui crie, bien sûr elle est en rapport avec quoi ? Pas avec un spectacle visible. Je pense à une phrase très belle de Kafka dans une lettre, dans une lettre il dit ceci, il dit : bah oui, ce qui compte finalement, ce n'est pas le visible, c'est quoi ? C'est capter, détecter -- non, il ne dit pas capter lui, ça revient au même -- détecter, détecter les puissances diaboliques de l'avenir qui frappent à la porte, qui frappent déjà à la porte, c'est-à-dire qui [116 :00] d'une certaine manière sont déjà là. Mais elles ne sont pas visibles. Je veux dire, prenez par exemple, bon, le fascisme, les états de torture, tout ça, il y a du visible mais il y a quelque chose encore qui excède toute visibilité. Ce qu'il y a de terrible, ce n'est jamais ce qu'on voit, c'est, c'est encore quelque chose qui est, qui est quoi ? En-dessous ? Pas visible ? Les puissances diaboliques de l'avenir qui frappent déjà à la porte. Eh ben, voilà, premier stade : je peins un spectacle horrible et une bouche qui crie devant ce spectacle. Si beau que ce soit c'est encore du figuratif et du narratif.

Deuxième [117 :00] stade : j'efface le spectacle. Je ne peins plus que la bouche qui crie. Il m'a fallu passer par le diagramme. Par la catastrophe qui entraînait toute figuration. Et peindre la bouche qui crie seulement ça veut dire, en fait je ne la peins pas seulement, c'est qu'à ce

moment-là j'ai capté les puissances. Les puissances qui font crier. Puis de telle manière que la bouche qui crie devienne aussi bien l'amie de ces puissances que l'ennemie. Ces puissances sont comme transformées. C'est curieux tout cela.

Alors on voit bien que dans le cas de Bacon, j'ai pris ça, bon, justement, il faudra voir, ça me paraît tellement constant tout ce que je dis sur toute la peinture, des gens qui dorment, des gens... Mais Bacon, il a ses coquetteries, les peintres ils ont toujours leurs coquetteries. Lui, il fait en effet plutôt dans l'horrible, hein, ou même parfois dans l'abject. Mais il fait de moins en moins dans cette voie, [118 :00] il a épuisé cette voie, il se, il se traite très sévèrement d'être passé par cette voie. Mais, il peint énormément de hoquets, vomissements. Il y a un tableau très beau de lui : "Personnage au lavabo". Il y a un type qui, qui vomit dans un lavabo, on ne voit pas le vomissement, mais toute l'attitude du corps, le dos. Un dos qui vomit, tiens ! un dos en proie à la force de vomissement. Comprenez, ce n'est pas facile à faire après tout, à peindre. Hein, alors, il tient au lavabo, là, comme si le lavabo, bon. Qu'est-ce qu'il y a de commun entre un vomissement et un cri ? Pas difficile. C'est deux efforts -- là aussi on va peut-être retrouver alors une obsession de Bacon -- c'est deux mouvements par lequel le corps tend à s'échapper. Curieux ça. S'échapper, s'échapper. Mon corps m'échappe. [119 :00] C'est une impression de panique très vive, c'est la panique. Là, c'est la catastrophe. Il va falloir que le corps, bon, si le corps doit être peint, dans le cas de Bacon, faudra qu'il passe par cette catastrophe du corps qui s'échappe : c'est le diagramme de Bacon. Alors il peut s'échapper de manières très différentes : il peut s'échapper dans le vomissement et dans le cri. C'est pas du tout la même bouche, la bouche qui vomit et la bouche qui crie. Ce n'est pas du tout pareil. S'échapper, un corps qui s'échappe, c'est curieux ça. Mon corps m'échappe.

Je ne sais pas si vous avez été opérés mais ceux qui ont été opérés ont cette expérience qui me paraît faire comprendre des choses. Ceux qui ont subi, enfin, une, une opération importante. C'est marrant. D'abord l'opération, ça... moi je serais peintre, c'est ça que j'essaierais de... Quelqu'un qui a subi une opération grave, hein. Quelque chose de formidable, alors. [120 :00] Faire de la figuration ce serait représenter une opération. Aucun intérêt évidemment, aucun intérêt. Bon. Mais dans une opération, vous savez, il y a quelque chose de très bizarre, c'est que même lorsque l'opération ne mettait pas la vie en danger, le type qui en sort, il suffit de le regarder après, c'est absolument comme s'il avait vu, mais vu sans tragique, je ne dis pas que ce soit tragique, comme s'il avait vu la mort. Je veux dire, les yeux sont extraordinaires, les yeux d'un opéré frais [*Rires*], si vous n'en avez pas eu, si vous n'en avez pas eu autour de vous, faites les cliniques, n'importe quoi, mais ça, il faut avoir vu ça je ne crois, même, pas par curiosité ; là je ne dis pas des choses de petite perversion lamentable, je dis des choses de, presque de tendresse. Si vous voulez sentir vraiment quelque chose pour l'humanité, voyez des gens qui se sont fait opérer. Les yeux sont [121 :00] comme complètement lavés, comme s'ils avaient vu quelque chose -- qui n'était pas horrible, ce n'est pas du tout... -- comme s'ils avaient vu quelque chose qui ne peut être que la mort, quoi, qui ne peut être que, qu'une espèce de limite de la vie, hein. Ils en ressortent avec cette espèce de regard très, très pathétique, très... Bon.

Rendre ce regard. Rendre ce regard ça ne pourrait être fait que si le peintre arrive à capter la force. Alors, avec quelle déformation du regard ? Ce n'est pas comme s'il avait une thèse sur l'œil. C'est, c'est bien autre chose, c'est bien autre chose, c'est... Bon. Impossible à dire. J'arrivais un peu à dire pour Bacon dans le cas du sommeil. Je n'arrive pas, je n'arrivais pas à

dire pour Kupka dans le cas des forces astronomiques de Kupka. C'est, c'est ça qui définit un grand peintre, vous comprenez ? Alors, dans ces, dans l'expérience post-chirurgicale, il y a quelque chose de très étonnant, c'est que votre corps a tendance à s'enfuir, [122 :00] s'échapper partout à la fois. Au point que... il fuit par tous les bouts. Et c'est pas du tout inquiétant, c'est même ce qu'on appelle une bonne convalescence, quoi ! Si vous prenez, vous sentez que votre corps vous ne le tenez plus du tout, qu'il s'échappe partout. Alors, c'est une drôle d'expérience ça. Et quand je dis ce regard comme de gens qui ont vu quelque chose, hein - c'est dommage qu'ils oublient tellement, en effet, sinon les gens ils seraient merveilleux, hein, ils n'oublieraient pas une opération, ils en sortiraient bons. On a l'impression après une opération qu'ils ont compris quelque chose. Pourtant ce n'est pas eux ! Mais que leur chair a compris quelque chose. Le corps, il est intelligent quand même... Leur corps a compris quelque chose, qu'ils vont ensuite oublier tellement vite, tellement vite -- bon, dommage, hein ? -- une espèce de [123 :00] bonté, une espèce de générosité émane d'eux, car cette mort qu'ils ont vu, et qui devient visible dans leurs yeux, c'est très curieux, dans la mesure où elle devient visible, elle cesse d'être l'ennemie, elle est d'une certaine manière l'amie. C'est-à-dire elle devient en même temps autre chose que de la mort. Or c'est ça que rend un grand peintre.

Bon, je dis dans le cas de Bacon, alors : le corps s'échappe, un vomissement. Un vomissement, bon. Je lis, justement, alors je vais prendre les lunettes. Voilà ! Je vous lis un passage d'un très grand romancier. C'est curieux, d'avant Bacon, hein. Ouais. Voilà l'histoire, je dis la narration, hein ? [124 :00] C'est un moment du roman -- c'est justement un romancier qui déborde tellement la narration ! Je le dis tout de suite, c'est Conrad, c'est Joseph Conrad, dans un très beau roman intitulé *Le Nègre du Narcisse*. La situation est celle-ci : le bateau coule, le bateau est en train de couler. Et il y a un marin, il y a un marin qui est pris dans une cloison - dans une... non pas dans une cloison, dans une cabine ! Tout s'est effondré, là, tout est bloqué, on ne peut pas le sauver. Et ses copains veulent le sauver parce que c'est... il est fétiche, parce que d'une part il est noir, c'est le seul noir du navire, et d'autre part il est tout le temps malade.

Alors là, entre les obscurités de Bacon, on veut d'autant plus le sauver qu'il est condamné, hein. Et tout l'équipage [125 :00] s'y met, comme des fous, sans savoir pourquoi, il faut le sauver, lui. Il faut le sauver lui et enfin ils arrivent jusqu'à la cabine après toutes sortes d'efforts et avec un appareil, je sais plus quoi, euh, avec un morceau de fer, ils attaquent une cloison. Ils attaquent une cloison. Voilà le texte : "Nous regardions le fer attaquer obstinément le joint de deux planches. Un craquement, puis soudain la pince disparut à demi parmi les échardes d'un orifice oblong" -- voyez, s'enfonce la pince, la cloison cède tout d'un coup et passe de l'autre côté -- "Archie" -- le marin qui tenait la pince -- "Archie la retira prestement et" -- c'est là que le texte commence, formidable, [126 :00] donc, c'est le nègre du Narcisse qui est enfermé dans la cabine -- "et ce nègre infâme" -- pourquoi infâme ? Vous allez comprendre tout à l'heure -- "et ce nègre infâme se jetant vers l'ouverture y colla ses lèvres et gémit : 'au secours' d'une voix presque éteinte... -- voyez, il y a un trou minuscule, tout petit trou dans la cloison et le type, là, qui est enfermé, qui était dans la panique, colle ses lèvres, au risque de se blesser avec la pointe, là, et murmure "au secours" -- "d'une voix presque éteinte, pressant sa tête contre le bois dans un effort dément, pour sortir par ce trou d'un pouce de large sur trois de long." [*Sur le corps qui s'échappe et aussi cette scène du roman de Conrad, voir Francis Bacon. La Logique de la sensation, pp. 15-16*]

Un effort, pourquoi infâme ? Je me dis, cherchant à définir [127 :00] physiquement – on ne fait pas de philosophie – l'abjection. L'abjection. Qu'est-ce que ce serait l'abjection ? Je me demande si l'abjection ce n'est pas l'effort constant -- on est tous abjects à ce moment-là, ce serait bien ! -- l'effort constant, ou de temps en temps, qui traverse le corps, l'effort par-lequel le corps tend à s'échapper, tend à s'échapper par un orifice, soit orifice lui appartenant, c'est-à-dire faisant partie de son organisme, soit orifice extérieur. Ce serait ça. Pourquoi est-ce que ce serait ça l'abjection ? Je n'en sais rien ! Quelqu'un me dit tout d'un coup : "oh, je voudrais passer par ce trou de souris". Abject. Pourquoi ? Je ne sais pas. [128 :00] Oh, il y a quelque chose d'abject là-dedans. "Je voudrais me faire..." tiens ! et en effet, pourquoi est-ce qu'il veut passer par le trou de la souris ? Parce qu'il a honte, hein. "Dans la honte, je vais me faire plus petit qu'une souris". Mais oubliez le tout courant de la formule, le tout fait de la formule : passer par un trou de souris, c'est abject ça. Comment un homme peut-il être réduit à passer, à vouloir passer par un trou de souris ? C'est grotesque, quoi. Celui qui vomit, il est doublement abject, il est doublement abject car d'une part son corps se réduit à cet... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :08 :43]

... grave, ce n'est pas grave. Bon, très bien. Alors, vomir, c'est ça. Tout mon corps -- parce que ce n'est pas simplement ce que j'ai mangé -- c'est tout mon corps qui tente de s'échapper [129 :00] par un de mes orifices. Et le cri ? Le cri, c'est pareil. Voilà, donc, j'appelle abjection, mais sans aucun sens péjoratif, hein, aucun, l'effort du corps par... Alors, s'échapper ainsi. Mais bien plus il est redoublé par ceci que... alors, ce que je, je tente de m'échapper par un de mes orifices, en fait c'est toujours redoublé : je tente de m'échapper aussi par un orifice extérieur, comme le type du Narcisse, à savoir, le spasmodique de Bacon en train de vomir, là, et qui s'accroche au lavabo, manifestement tente de s'échapper par le trou de vidange du lavabo. Tout son corps tente de fuir par là. Est-ce que la peinture rend compte de ça, si elle ait rendu compte de ça ? Bacon à la limite aurait pu appeler ça "Abjection". [130 :00] Il est très sobre dans ses titres parce que ça aurait été un titre trop figuratif, il appelle ça : "Figure au lavabo". "Figure au lavabo", très bien. Bon, ça appartient à une série, on voit le rapport avec le cri. Là aussi c'est en termes de "corps / force". [*Sur cette peinture, voir Francis Bacon. La Logique de la sensation, pp. 16-17*]

Ça ne vaut en effet, alors vous voyez, toute figuration -- même si elle continue à être présente, elle peut continuer à être présente -- elle sera neutralisée, elle sera annulée. Chez Michel-Ange, elle continue à être présente, chez Bacon, elle continue à être présente. Chez un peintre dit informel, elle ne sera plus présente. Chez un peintre dit abstrait, elle ne sera plus présente. Mais, présente, actuellement présente ou pas, même quand elle ne l'est plus, elle est virtuellement présente. Evidemment ! Elle ne fait qu'un encore une fois avec la forme intentionnelle. [131 :00] Toute forme intentionnelle est figurative et narrative. Seulement en peinture la forme intentionnelle c'est le premier temps de l'acte de peindre. Le second temps, on a vu, c'est instaurer le chaos, le chaos-germe, ou le diagramme, qui va définir la possibilité du fait pictural. Et le troisième temps, c'est le fait pictural lui-même.

Alors, vous comprenez, je voudrais donner pour en finir, comme ça j'en aurais fini avec ce que j'avais à dire par exemple sur, l'exemple même de Bacon. Il y a un texte de Bacon qui me paraît très beau. Voilà. Mais il faut hélas ! que je vous montre encore un petit bout de peinture. Mais vous ne verrez rien alors ça ne sert à rien. [*Rires*] Voyez, je dis, voilà : parapluie. Il y a un parapluie, hein, [132 :00] pour ceux qui ne voient pas. Il y a un parapluie. Il y a un homme sous

le parapluie, mais là, soyez justes, j'espère que vous n'allez pas me contredire, et puis comme vous ne voyez rien, je peux dire ce que je veux. [Rires] L'homme sous le parapluie, la tête, on ne voit que la moitié inférieure du visage, avec une bouche assez inquiétante, une bouche dentelée, hein, et cette bouche et toute cette moitié inférieure, ça monte, hein, ça monte. A mon avis ça monte. Impossible de le faire descendant du parapluie. Il est comme happé par le parapluie. Il monte dans le parapluie comme pour fuir par une pointe. Bon. Et puis, en haut, un grand quartier de viande, voyez. Plus, les couleurs des, des aplats de Bacon, qu'on retrouve constamment chez Bacon, bon. [Sur cette peinture, voir Francis Bacon. La Logique de la sensation, p. 17]

Vous avez bien compris. Bacon, dans les entretiens il dit : voilà, voilà pour ce [133 :00] tableau, qui est intitulé "Peinture", "Peinture 1946", il dit : c'est tout simple, je voulais peindre, j'avais l'intention - là on va très bien retrouver nos trois états et comme ça après ce sera fini pour... - j'avais l'intention, c'était de peindre un oiseau qui se posait dans un champ. Un oiseau qui se posait dans un champ. Vous me suivez, hein, ça ça peut venir à l'esprit d'un peintre, c'est un bon sujet, un oiseau qui se pose dans un champ. Et il dit : j'ai commencé et petit à petit s'est imposé autre chose, s'est imposé autre chose, et j'ai fait cet homme au parapluie, [134 :00] cette figure au parapluie. La première réaction, heureusement qu'il y a le type qui l'interviewe, qui justement joue le rôle de la première réaction, ça nous aide beaucoup, la première réaction ça serait de dire : ah oui, je comprends, au lieu de l'oiseau, au lieu de la forme oiseau, il a fait la forme parapluie. Très important. Et en effet, si vous voyez le parapluie, c'est un peu comme une espèce de grosse chauve-souris. Bon, il y a un thème d'oiseau.

Rien du tout ! Car, à son interviewer qui lui dit : "oui, vous voulez dire que l'oiseau est devenu parapluie". Ce qui m'intéresse, c'est ceci, c'est que Bacon répond : "pas du tout, pas du tout". En d'autres termes : vous n'avez rien compris, quoi. [135 :00] Pas du tout, il dit, je ne veux pas dire ça. Ce qu'il faut mettre en rapport avec l'oiseau que je voulais faire, c'est, dit-il, l'ensemble qui m'est venu d'un coup -- je cite presque exactement, je contracte un peu pour aller plus vite -- c'est l'ensemble qui m'est venu d'un coup ou la série que j'ai faite progressivement. Ouh, ça ça m'intéresse bien, comprendre comment un peintre procède. Et déjà le texte est très bizarre, la réponse de Bacon est d'une grande confusion parce qu'enfin, il dit : il ne faut pas mettre en rapport mon intention d'oiseau et le parapluie. Il faut mettre en rapport mon intention d'oiseau et l'ensemble en un coup, c'est-à-dire la série graduelle. C'est l'un ou l'autre, à première vue. [136 :00] Une série graduelle et un ensemble en un coup, ça semble parfaitement contradictoire. Donc, si Bacon veut dire quelque chose, et on a toute raison de penser qu'il veut dire quelque chose, c'est qu'il se place à un point de vue où "série graduelle" ou "ensemble donné en un coup", la différence n'a plus d'importance. Il veut dire, de toute manière, le tout du tableau, envisagé spatialement ou temporellement. Envisagé temporellement, c'est la série graduelle, envisagé spatialement c'est le tableau tel qu'il se présente à nous : ensemble en un coup. Bon, d'accord.

Alors, et il dit : ce qu'il faut mettre en rapport avec la forme intentionnelle oiseau, c'est toute la série ou tout l'ensemble. Bon. C'est quoi toute la série ou tout l'ensemble ? Si on comprend ce qu'il dit : la série, je peux la définir de haut en bas. [137 :00] Viande, quartier de viande, en haut ; parapluie, homme au visage rongé par le parapluie et à la bouche ouverte. Voilà. Ça me fait ma série. Ce que Bacon ne veut pas c'est qu'il y ait simplement un rapport d'analogie entre forme-oiseau et forme-parapluie. Et il dit : ce n'est pas comme ça que je procède. En effet, ce

serait simplement une transformation : comment un oiseau se transforme en parapluie. Ça n'aurait pas beaucoup d'intérêt. A la limite, ça donnerait une espèce de vague surréalisme, hein. Bon. Ce n'est pas ça, il dit.

Et pourtant, [138 :00] il y a une analogie entre la forme-oiseau et l'ensemble du tableau. En d'autres termes, c'est la première fois que nous avons à rencontrer l'idée suivante quitte à la vérifier seulement plus tard : est-ce qu'il n'y aurait pas deux formes d'analogie très très différentes ? Voyez, je peux parler d'une première forme d'analogie, s'il y a une analogie entre la forme-oiseau et la forme-parapluie. Je dirais quoi à ce moment-là ? Je dirais : il y a un transport de rapports. C'est-à-dire les mêmes rapports se trouvent entre les éléments de l'oiseau dans la forme 1 et les tranches du parapluie, les éléments du parapluie dans la tranche 2, dans la forme 2. Il y a un transport de rapports identiques. Il y a identité de rapports. Bon.

Des rapports [139 :00] donnés se transportent d'une forme à une autre. Peut-être qu'il y a une analogie esthétique qui n'a aucun rapport avec ça, qui est tout à fait différente. Ce serait quoi l'analogie esthétique ? Eh bah reprenons le tableau, dans notre souvenir confus : il y a la viande qui a comme deux bras par lesquels elle est suspendue comme à des crocs de boucher. Il y a une espèce, cette fois-ci, ce n'est pas une viande qui desc... si, il y a le thème des bras, la viande va descendre de ces espèces de deux bras indiqués. En d'autres termes, le rapport propre à l'oiseau "ailes qui s'ouvrent" [140 :00] est devenu quoi ? Il est devenu l'équivalent, ou il est devenu, il s'est... là, je ne trouve pas mes mots, mais c'est exprès. Il s'est transformé, c'est le rapport même qui s'est transformé en un tout autre rapport. Rapport os/viande, la viande descend des os, il y a des petits bras de la viande qui sont comme des os d'où la viande tombe, descend. Voilà. Ce qui évoque très vaguement l'oiseau c'est ce mouvement des bras dont la viande va tomber qui évoque très très vaguement une espèce d'ouverture d'ailes. Si bien que la viande qui tombe de ces deux petits bras, elle tombe à la lettre, disons quelque chose comme une espèce de ruissellement [141 :00] de viande. Elle tombe des os. [Sur l'oiseau et "l'oisellité", voir Francis Bacon. La Logique de la sensation, pp. 100-101]

D'où, d'où, comprenez, là, je suis en train de parler en termes de fait pictural, la viande descend des os, c'est la première connotation avec l'oiseau. L'oiseau qui ouvre ses ailes. Deuxième connotation : la viande tombe, elle tombe sur le parapluie, elle ruisselle sur le parapluie. Deuxième connotation avec l'oiseau, là cette fois-ci, le parapluie c'est comme les ailes qui se ferment. Troisième connotation : seul le bas de la figure, du visage de la figure, est visible, une étrange bouche tombante et dentelée, cette bouche comme bec dentelé. En d'autres termes, l'oiseau est complètement dispersé [142 :00] dans l'ensemble ou dans la série. Il est complètement dispersé au point qu'il n'existe plus du tout figurativement. On pourrait dire tout au plus que le tableau contient -- comment appeler ça ? -- des traits d'oisellité. Premier trait d'oisellité : les petits bras levés de la viande. Deuxième traits d'oisellité : les tranches du parapluie. Troisième trait d'oisellité : le bec dentelé du, de la figure. Complètement dispersés dans le tableau. Les rapports constituants du tableau c'est : le rapport de la viande qui tombe avec le parapluie sur lequel elle tombe et de la figure qui est happée par le parapluie. Ça, c'est les rapports constitutifs du tableau. En d'autres termes le fait pictural est produit par de tout autres rapports. Le fait pictural est produit par de tout autres rapports. [143 :00] Si vous voulez, est-ce qu'il n'y aurait pas deux types d'analogie ? Une qui procède par ressemblances qui se



transportent, il me semble qu'on ne pourra voir ça que plus tard, et une autre qui procède tout à fait autrement, qui procède au contraire par rupture de ressemblances. Bon, supposons.

Tout ce que j'ai fait aujourd'hui c'était, si vous voulez, confirmer, en m'appuyant surtout sur le cas Bacon, c'était donc confirmer comme la présence de ces trois... Si je résume tout, j'ai bien à la fois : ce monde de données pré-picturales fait de narration et d'illustration. L'instauration, l'instauration vraiment fondamentale du chaos-germe, [144 :00] c'est-à-dire le tracé du diagramme. Le diagramme, il y est dans ce tableau, hein, vous ne pouvez pas voir mais si vous voyez, si vous êtes amenés à voir une reproduction, vous verrez que, un peu à gauche, sous le, au niveau du corps du bonhomme qui sourit, qui, au bec dentelé qui est happé par le parapluie, il y a une zone proprement qu'on peut appeler "diagrammatique" qui est précisément faite de gris, d'une espèce de gris très tourmenté. Et, toute la série ascendante : bonhomme, parapluie qui le happe et viande au-dessus, là, sort, en quelque sorte sort de cette espèce de diagramme gris. Et puis, le fait pictural qui en sort. Bon.

Voilà, alors, ce que je voudrais surtout retirer c'est l'impression de, comme, de formule appliquée. Ça, ce n'est pas une formule appliquée. Pensez qu'en effet, [145 :00] tout ce que je dis perd strictement tout sens si vous uniformisez cette notion de diagramme. Il faut voir que par exemple des diagrammes de peintres de lumière n'ont strictement rien à voir avec des diagrammes de coloristes. Euh, ou un dia... Si, s'il y en a chez tous les peintres, je ne suis même pas sûr qu'il y en ait chez tous les peintres, mais encore une fois, un diagramme Cézanne et un diagramme de Van Gogh, là où il y en a de toute évidence, n'ont strictement rien à voir. C'est pas du tout une idée générale le diagramme. C'est quelque chose d'opérateur dans chaque tableau. C'est une instance opératrice. Ce que je voudrais arriver, oui c'est ça qu'on fera après pâques, et comme ça on se rapprochera un peu de problèmes de pure logique ou de philosophie, c'est, je voudrais arriver à une conception du diagramme qui montre bien la différence entre des termes modernes comme "diagramme" et la différence d'un diagramme avec un code, en quoi [146 :00] c'est complètement autre chose qu'un code précisément. Si c'était un code, c'est la catastrophe, il n'y aurait pas, il n'y aurait aucun lieu de rapprocher ça de la peinture. Mais justement ça n'a rien à voir avec un code.

Et encore une fois, il y a à chaque instant possibilité jusqu'au bout que le diagramme rate. A ce moment-là, oui, le tableau devient un gâchis. Mais si dans un tableau vous ne voyez pas en quoi il a frôlé le gâchis, en quoi il a failli rater, vous ne pouvez pas avoir assez d'admiration pour le peintre. Courbet, c'est, c'est, mais n'importe qui, moi, je cite à mesure qu'ils me viennent à l'esprit, mais devant les Courbet, on se dit : c'est un miracle. Ça sort vraiment comme un miracle. Ça a tellement frôlé un truc qui allait rater. Et puis, non. Il se rattrape. Prodigieux ! Prodigieux. Or, tous les grands peintres donnent cet effet. Il s'en faut d'un rien qu'un Michel-Ange, ça devienne une boule de muscles, [147 :00] une boule de muscles qui vraiment ne... C'est la différence entre un disciple et un... Mais des Cézanne, ce n'est même pas la question des vrais et des faux, c'est la question des disciples et des, et des créateurs. Après Cézanne, bah oui, après Cézanne ce qui était chez Cézanne lutte contre le cliché est devenu chez ses imitateurs quoi ? Bah c'est devenu un cliché, forcément. Alors il faut chaque fois que la peinture se ré-arrache à son état de cliché.

Il y a un truc qui m'a toujours frappé, c'est, euh, euh, Rauschenberg. Rauschenberg qui, il me semble est un très grand peintre, avait à un moment dans ses périodes de provocation, il avait pris une esquisse d'un, d'un tableau, d'un, d'un peintre antérieur à lui et très grand aussi, et il l'avait simplement effacé et il avait mis : "Tableau effacé par Rauschenberg." [*Rires*] [148 :00] C'est stupide, c'est stupide, mais c'est l'illustration même de cette zone d'effacement, de nettoyage. Ce n'est pas que le tableau de l'autre était médiocre, au contraire, il était prodigieux. C'était un très, très beau dessin, hein. Mais, c'est vrai que quand le peintre l'a réussi, ça devient un cliché à une allure folle. Alors la réaction du peintre qui tantôt, et ça revient un peu au même, lorsqu'un grand peintre, vous savez, fait des études, c'est-à-dire copie le tableau d'un autre grand peintre -- des exemples célèbres, bon -- ou lorsqu'il l'efface simplement, ça revient au même. Ça revient au même, il y a une espèce de volonté, là, de, de passer par le diagramme. Pour qu'en sorte un nouveau fait pictural.

Alors ce qui m'intéresse maintenant c'est : en quoi, en quoi le diagramme est tout à fait autre chose qu'un code de la peinture. [149 :00] Eh bien, ayez de bonnes vacances ! Merci. [*Fin de la séance*] [2 :29 :09]

**Gilles Deleuze**

## **La Peinture et la Question des Concepts**

**Lecture 3, 28 avril 1981**

**Transcriptions: Parties 1 & 2, Guillaume Damry (durée = 1:13:09); parties 3 & 4, Ali Ibrahim (durée = 1:12:53)**

### **Partie 1**

Enfin, qu'est-ce qu'on fait dans cette série de ... J'insiste sur ceci c'est que je voudrais qu'on arrive à faire comme deux choses simultanément. La première chose, bien sûr on parle, on parle peinture. Parler sur la peinture enfin moi je trouve c'est très difficile. Enfin, tout est difficile, je ne sais pas, mais c'est difficile. Alors ce n'est pas... vous sentez bien, je ne parle pas de la peinture en général. Ce qu'il peut y avoir de général dans ce que je dis ça peut se dégager et ce n'est pas sûr qu'il y ait quoi que ce soit de général sur la peinture. Mais ce que je dis c'est de toute manière, dans quelle mesure et dans quel ordre de généralité cela part, c'est à nous [1 :00] de voir, à mesure que l'on s'avance un petit peu en s'appuyant, sur tel peintre, sur tel autre peintre, sur telle époque.

Mais parallèlement et en même temps, ce qui m'intéresse également, ce serait d'arriver à former - c'est un point de détail mais bon - une espèce de concept, alors propre à la philosophie. Et vous sentez bien quel est ce concept, je cherche, puisque c'est en même temps celui-là dont je parle à propos de la peinture, à savoir un concept de diagramme. Qui alors, à la limite, aurait peut-être un rapport privilégié avec la peinture mais en tout cas aurait sa consistance en tant que concept.

Si bien que cette série de recherche sur la peinture, c'est aussi bien une série sur le diagramme [2 :00] et la possibilité d'élaborer un concept philosophique de diagramme ou un concept logique de diagramme et à quelle logique cette notion de diagramme pourrait-elle appartenir ? C'est pourquoi je commence par à moitié résumer et à moitié fixer, les caractères principaux de ce que j'appelais diagramme au niveau de la peinture car tout ce que j'ai dit jusqu'à maintenant, ça revient à une chose extrêmement simple : c'est : est-ce que dans un tableau -- alors déjà question -- un tableau c'est quoi ? Ça veut dire un tableau en général ? ou bien un certain type de tableau ? À telle époque ou des exemples dans toutes les époques ? Tout ça, on ne répond pas d'avance à tout ça. Mais je suppose que dans un tableau il y a -- je suis forcé d'accumuler les réserves -- actuellement, [3 :00] en acte, ou même virtuellement. Alors virtuellement c'est bien des choses vagues, est-ce que avec des conditions très faciles... Virtuellement on peut toujours dire que c'est virtuel -- bon mais, ça ne fait rien, on n'est pas sûr de soi, nous ne sommes pas du tout sûrs de nous -- bon actuellement, ou virtuellement, il y aurait sur la toile un diagramme. Bon, ça on ne sait pas ce que c'est un diagramme, ça ne nous avance pas.

Mais quand même avant d'arriver à un concept philosophique ce que j'essaie de définir là c'est les caractères picturaux de ce que j'appelle diagramme. Alors est-ce qu'il y a des diagrammes en musique ? Je ne sais pas, alors là ce serait une autre recherche... Est-ce qu'il y a des diagrammes en littérature ? Quel rapport entre un diagramme et un langage ? Tout ça, c'est des choses qui

s'ouvrent à nous comme [4 :00] objets de recherche. Simplement, pour le moment, je voudrais juste numéroter certains caractères du diagramme pictural. J'en vois cinq en fonction de ce qu'on a vu avant les vacances...

Premier caractère, je dis dans la notion de diagramme pictural, il me semble qu'il y a deux idées essentiellement liées, mises dans une relation nécessaire. Et le diagramme ce serait la mise en relation nécessaire de ces deux idées... Ces deux idées c'est celle de chaos et c'est celle de germe.

Si bien que le diagramme, ce serait un chaos-germe. Bon. Vous me direz pourquoi appeler ça diagramme ? Je fais toujours appel à votre patience, il faut attendre. On verra si... Au [5 :00] besoin peut-être que parmi vous ; y en aurait qui, c'est un point de détail, penseraient que un autre mot, est plus convenable, il y en a si vous voulez je suppose tout. Evidemment l'abominable ce serait pour moi, ceux qui penseront que non ça ne se passe pas comme ça en peinture, il n'y a pas un chaos sur la toile. Bon. Ça, ce serait une objection de fond. J'appellerai objection qui m'intéresserait beaucoup, mais cette fois une objection de forme, quelqu'un qui se dirait « d'accord, il y a peut-être quelque chose d'équivalent à un chaos-germe sur la toile mais ce n'est pas le mot diagramme qui serait le meilleur pour désigner ça » C'est possible aussi. Là notre recherche elle est toujours, elle n'est pas prédéterminée. Alors pour le moment j'appelle ça diagramme. Et c'est le premier caractère un chaos germe. Et la relation l'instauration d'une relation nécessaire entre les deux. Qu'est-ce que ça veut dire ça un chaos-germe ? Alors mes seuls points de confirmation, je vous rappelle, j'avais pris, [6 :00] à la fois, des textes, et des exemples, non pas encore des exemples, mais on verra seulement plus tard les exemples, dans Cézanne et dans Klee, où ces notions de chaos-germe me paraissaient vraiment très élaborées par ces deux peintres Mais c'était pris dans une époque relativement restreinte, de Cézanne à Klee, donc je ne prétends pas élargir, on verra, ça doit se faire tout seul.

Chaos-germe, ça veut dire quoi ? Ça veut dire un chaos, mais un chaos dont il doit sortir quelque chose. Et ce chaos doit être présent sur la toile de telle manière que quelque chose en sorte dans la toile. [Pause] [7 :00] Ça c'était le premier caractère.

Deuxième caractère : il me semble que comment je dirais, il y a une exposition de [Henri] Michaux, des peintures de Michaux en '67, oui en '67, il y avait une exposition des peintures de Michaux, et à ce moment-là, a paru un texte de Jean Grenier sur les peintures de Michaux et le texte, le titre du texte de Jean Grenier, qui est un tout petit texte pas long, il ne dit pas grand-chose, est « un abîme ordonné », [8 :00] un abîme ordonné hein. Rien que l'expression m'intéresse, d'une certaine manière, une peinture qui ne comprend pas son propre abîme, qui ne comprend pas un abîme, qui ne passe pas par un abîme, qui n'instaure pas sur la toile un abîme. Ce n'est pas une peinture.

Mais voilà d'une certaine manière, c'est très facile de faire un abîme, très facile de faire un chaos. Bon, je ne sais pas, après tout je ne sais pas, est-ce que c'est tellement facile ? Mais supposons que ce soit, qu'il suffise d'un peu de schizophrénie pour faire un chaos. D'où l'expression : un abîme ordonné. Ça ne veut pas dire qu'il y ait un ordre qui récuse l'abîme mais qui le remplace, ça veut dire qu'il y a un ordre de l'abîme de telle manière que de l'abîme sorte quelque chose [9 :00] mais quelque chose qui n'est pas ordinaire. « Abîme ordonné »,

l'expression de Jean Grenier, je pourrais la prendre à la place de la mienne chaos-germe, hein ? C'est pareil.

Deuxième caractère, il me semble que dans l'ordre de la peinture, si c'était ça le diagramme, quel est le caractère de ce chaos-germe ? Je dirais en second lieu qu'il a pour caractère d'être essentiellement, et ça, ça m'importe beaucoup, d'être fondamentalement manuel. Et encore une fois là je ne sais pas où ça va nous entraîner, mais je sens que forcément ça va nous entraîner quelque part. C'est une main et seule une main déchaînée, peut le tracer.

Qu'est-ce que ça veut dire une main déchaînée ? On n'a qu'à se guider. [10 :00] Qu'est-ce que c'est que la chaîne de la main ? La chaîne de la main, quant à la peinture c'est évidemment l'œil. Tant que la main suit l'œil, je peux dire qu'elle est enchaînée. La main déchaînée c'est la main qui se libère de sa subordination aux coordonnées visuelles. Or le chaos-germe, le diagramme présent sur la toile est essentiellement manuel. Et après tout là aussi, vous comprenez, il faut aller son chemin, et voir en quel sens ce chemin, en s'accrochant à des petites choses, dont on est relativement sûr, retentit sur des problèmes classiques. Parce qu'après tout est-ce qu'on ne tiendrait pas là une certaine manière de [11 :00] nous mêler nous, d'un problème classique, problème classique : quels sont les rapports de l'œil et de la main dans la peinture ? Je veux dire la peinture, c'est un art visuel ou un art manuel ? Et si on dit : c'est les deux ? Bon, ça n'avance pas, quel rapport il y a-t-il entre l'œil et la main dans la peinture ? Et là encore avec toutes les réserves que je refais chaque fois : est-ce que c'est une question générale ou est-ce que ça varie avec chaque peintre, ou est-ce qu'il y a du moins de grandes tendances que l'on peut distinguer ? Pour ces rapports de l'œil et de la main dans la peinture, est-ce qu'un peintre dit abstrait ? Et au lieu de fonder ces catégories : abstrait, expressionniste, figuratif, etc., sur des données puériles, comme est-ce que ça représente quelque chose ou pas, est-ce qu'il n'y a pas lieu de reprendre [12 :00] ces grandes catégories si elles sont bien fondées en les rapportant à de tout autres critères ? Exemple : est-ce que les rapports de l'œil et de la main sont les mêmes chez un peintre qu'on appelle abstrait que chez un peintre qu'on qualifiera d'impressionniste ou chez un peintre qu'on qualifiera de figuratif ? Est-ce que c'est la même chose ?

Qu'est-ce que c'est que la variabilité possible des rapports œil-main ? Or nous, notre manière de pénétrer comme de biais dans ce problème classique, les rapports de l'œil et de la main en peinture, c'est précisément – ce n'est pas qu'on ait raison -- c'est un petit biais pour entrer dans ce problème, quitte à ce que ce biais change peut être la nature du problème, c'est toujours cette histoire de diagramme au niveau du second caractère que j'essaie de développer, à savoir que ce chaos, s'il existe, ce chaos à instaurer [13 :00] sur la toile, qui est comme l'acte d'instauration de la peinture, est essentiellement manuel. Et que même si ceci n'est pas vrai de tous les moments du tableau, quant au diagramme, je dois dire le diagramme est manuel, c'est l'expression d'une main libérée de toute soumission à l'œil. Un peu comme si je faisais des trucs en une espèce gribouillis que je peux faire en fermant les yeux. Comme si la main ne se guidait plus sur les données visuelles, c'est bien par-là que c'est un chaos.

C'est un chaos en quel sens ? C'est que ça implique ce diagramme, je ne dis pas l'ensemble du tableau, puisqu'encore une fois, le diagramme est là pour que quelque chose en sorte. Donc je ne parle pas de ce qui va sortir du diagramme pour le moment, je parle de l'action du diagramme même. [14 :00] Je dis que c'est une action manuelle, et d'une main libérée de l'œil, c'est la

puissance de la main du peintre. Alors une main libérée de l'œil c'est une main aveugle, mais est-ce que ça veut dire qu'elle est au hasard et simple gribouillis ? Evidemment non ! Peut-être que la main du peintre a des règles, des règles manuelles, a peut-être un sens manuel, des vecteurs manuels ; en tout cas, en quoi est-ce un chaos le diagramme ? C'est parce qu'il implique l'effondrement des coordonnées visuelles. Vous savez les yeux tout rouges de Cézanne là « Je ne vois plus rien » Je ne vois plus rien mais ça ne veut pas dire je ne fais plus rien. Faire sans voir. Libération de la main. Bon.

Le diagramme est manuel. Alors [15 :00] on voit en quel sens, et en effet, à ce niveau, je dirai : au niveau du diagramme et en tant que diagramme, le tableau n'est pas visuel, il est exclusivement manuel.

C'est la révolte de la main, la main en a assez, la main en a assez de suivre l'œil. Elle a son grand moment d'indépendance, je suppose. Seulement ça devient bizarre parce que ce n'est pas seulement une indépendance, c'est un retournement de la dépendance. Au lieu que la main suive l'œil, la main comme une gifle, va s'imposer à l'œil. Elle va faire violence à l'œil, l'œil aura du mal à suivre le diagramme. Ce me serait une confirmation si on ne trouve pas le diagramme, c'est parce que l'œil ne le trouve pas, alors tout va bien. C'est difficile, au lieu que la main suive [16 :00] l'œil, voilà que la main libérée va s'imposer à l'œil. Est-ce que l'œil est capable de voir ce que fait la main libérée de l'œil ? C'est compliqué c'est une véritable torsion du rapport ! Du rapport de deux organes.

Et en effet, dans les tableaux, il y a un moment, on a l'impression que l'œil ne fait plus que suivre, comme si la main était animée d'une volonté étrangère. [Sur cette « volonté », voir Francis Bacon. Logique de la sensation (*La Roche-sur-Yon : Éditions de la différence, 1981*) p. 82, 88] Tiens, comme si la main était animée d'une volonté étrangère, qu'est-ce que c'est que ça ? Ça me fait écho, on en est réduit à chercher des échos, pour se donner raison ; c'est une expression très belle, bien plus belle que la manière dont je la cite, la main animée d'une volonté étrangère, et dès lors, l'œil qui s'affole, qui se dit, mais où est-ce qu'on m'entraîne ? C'est une expression de [Wilhelm] Worringer. [17 :00] Pour désigner quoi ? Pour désigner ce qu'il appelle la ligne gothique. On verra bien plus tard le sens qu'il donne très spécial à gothique, c'est la ligne septentrionale ou gothique dont Worringer se fera l'analyste ou niveau de l'architecture, de la peinture, de la sculpture. On verra ce que c'est plus tard, mais juste pour définir ce qu'est la ligne gothique, il va nous dire : c'est une ligne, à la lettre déchaînée, c'est une ligne manuelle, et plus une ligne visuelle, une ligne manuelle, qui bien sûr s'impose à la vue, mais s'impose à la vue comme si la main qui la trace, était animée par une volonté étrangère à la vue elle-même. Bon.

Je dirais en effet qu'il y a deux manières de [18 :00] définir la peinture. Elles ont l'air équivalentes, mais elles le sont pas du tout. Vous pouvez dire : la peinture c'est le système ligne et couleur. Ou vous pouvez dire la peinture c'est le système trait-tâche. [*La discussion qui suit correspond au développement du chapitre 12, « Le diagramme »*]

Il me semble que les connotations des deux formules, ce n'est pas les mêmes. Quand vous dites la peinture c'est un système ligne-couleur, ça une résonnance visuelle. Vous la définissez déjà comme art visuel. Et sans doute elle est ça. Bien sûr, elle est ça ! Quand vous dites : c'est le système trait-tâche, la connotation est très différente. Et ce n'est pas par hasard qu'il y a une

école, ou une tendance qu'on appellera le tachisme. Trait-tache, ce n'est pas pareil. [19 :00] Trait tache Ça a une connotation manuelle.

Prenez tout un problème qui m'intéresse toujours là, vous voyez, je fais mon second caractère du diagramme. Il y a un problème très important : si j'essaie de décrire la peinture comme un véritable agencement, je dirai quoi ? Cet agencement, il implique quoi ?

L'agencement, mettons, il implique ou il a impliqué, ou il peut impliquer, ceci : une toile, un chevalet, des couleurs, des pinceaux. Toile sur chevalet, pinceaux, bon. La toile sur chevalet, bon, sentez. C'est complètement visuel ça. Pourquoi ? Le tableau avec [20 :00] ses bords et à ce moment-là, vous savez bien qu'il y a un grand problème des bords du tableau, de la bordure... Eh bien, parce que ce problème, il a agité la peinture dans toute son histoire. La toile sur chevalet, elle joue le rôle d'une véritable fenêtre. Le thème de la fenêtre. La fenêtre, c'est une drôle de chose. Il y a un article très beau, un article assez merveilleux, qui vient de paraître dans les *Cahiers du Cinéma*, de [Paul] Virilio, sur l'audiovisuel. Il y a 5-6 pages très belles, je trouve, c'est du meilleur Virilio. [*Il s'agit de l'interview, "La troisième fenêtre", Cahiers du cinéma 322 (avril 1981), pp. 35-40*]

Il dit : il y a eu deux moments, il y eu deux inventions fondamentales liées à la maison. Il dit : la première c'est la porte fenêtre, et tout a commencé par la porte fenêtre, [21 :00] pièce fondamentale de la maison, j'entre et je sors et la lumière entre et sort. Mais il dit : admirez l'abstraction de la fenêtre, car même si on peut physiquement ce n'est pas sans effort, alors, on n'est pas censé entrer ni sortir par la fenêtre. La fenêtre, c'est un orifice pour que l'air et la lumière entrent ou sortent. C'est donc une abstraction démente, son abstraction, avoir l'idée de faire des fenêtres qui ne soient pas des portes-fenêtres, c'est un degré d'abstraction très grand. C'est selon [Paul] Virilio dans son texte très brillant, la première grande abstraction là, comment dire anthropocosmique, à savoir l'isolement de la lumière.

Bon c'est bien, [22 :00] mais sentez que, en effet, mettre le tableau sur un chevalet, c'est procéder à cette espèce d'abstraction visuelle. La porte fenêtre, elle est au contraire aussi manuelle que visuelle, la fenêtre elle, est visuelle, Or le tableau sur chevalet, je dirai que c'est la détermination visuelle du tableau, c'est de l'optique. Et le pinceau tenu par la main, c'est la main subordonnée à l'œil. D'où la position grotesque n'est-ce pas, qu'on représente dans l'imagerie classique, personne n'y a jamais cru, du peintre qui ferme un œil, et dont la main suit les données, les données visuelles, qui se recule tout ça, bon. Mais chacun [23 :00] de nous sent bien que ce n'est pas si simple les rapports, de l'œil et de la main dans la peinture. Il y a un texte, je cite, là, je dis m'importe quoi, il y a un texte de Faucillon, qui est quand même un grand, grand critique d'art, d'Henri Faucillon qui s'appelle précisément, « Eloge de la main ». [*Texte dans Vie des formes (Paris : Presses universitaires de France, 1943), pp. 101-128 ; voir à ce propos, Francis Bacon. La Logique de la sensation, p. 99* ] Ce texte qui a eu beaucoup de retentissement, c'est bizarre, parfois on se sent en désaccord, ce n'est pas par principe, non. On aime tellement trouver beaux les textes. Là je trouve ce texte pas bon du tout. Parce que c'est, c'est une espèce de..., c'est un peu tout fait, l'éloge de la main, ça consiste à montrer en quoi la main est très nécessaire à la peinture, et puis en même temps il n'y a pas tellement de problème que elle exécute cette espèce d'idée picturale venue de l'œil, la main là est vantée comme espèce de

servante fondamentale, là ça ne me paraît pas [24 :00] vrai ! s'il n'y a pas dans le tableau une espèce de rébellion de la main par rapport à l'œil, c'est que le tableau n'est pas bon. Hein ?

Or je ne dis jamais la peinture n'est pas si important que soit ce couple chevalet-pinceau, encore une fois, le chevalet à mon avis, exprime le tableau à venir comme réalité visuelle, comme fenêtre, le pinceau exprime la subordination de l'œil... oh, pardon, de la main aux exigences visuelles. Mais jamais un peintre ne s'est contenté de ça. Au point que la question ce ne serait même pas : quels sont les peintres qui se passent de chevalet ? il y en a beaucoup qui se passent de chevalet, aujourd'hui qui ne peignent plus sur chevalet, il y en a qui ont gardé le chevalet, [25 :00] on peut toujours garder et le chevalet et en faire un usage tellement secondaire que il ne fonctionne plus en son plein sens. Donc la question ce n'est pas la question du fait, il y a-t-il encore pour tel peintre usage du chevalet ? C'est une question de droit. [*Sur le chevalet et la peinture, voir Francis Bacon. La Logique de la sensation, pp. 68-70*]

Par exemple, je prends un exemple connu, Mondrian, je crois se servait de chevalet, sa peinture n'est plus, ne peut plus du tout être dite une peinture de chevalet. C'est à dire la toile n'est pas traitée comme une fenêtre. J'insiste là-dessus la réalité visuelle du chevalet, c'est que lorsqu'on peint sur chevalet, d'une certaine manière-la toile est traitée comme à travers une fenêtre, Ou elle-même elle est la fenêtre. Et le thème de la fenêtre dans la peinture a été fondamental, dans toute la peinture classique. Mais pensez déjà, à ceci, lorsque dans l'impressionnisme, ils sortent dans l'atelier, [26 :00] lorsqu'ils vont au motif, lorsqu'ils peignent dans la nature, ils emmènent leur chevalet. Van Gogh, Cézanne, ils se baladent... [*Interruption de l'enregistrement*] [26 :19]

... beaucoup dans les textes de Van Gogh, les remarques sur, « pas moyen de sortir aujourd'hui », parce que il y a le mistral, et que le mistral il emporte le chevalet. Alors il faudrait flanquer des cailloux au chevalet pour qu'il tienne ? Non ça n'irait pas non plus, parce que peut-être que précisément le chevalet dans la nature il ne fonctionne plus, il ne fonctionne plus comme chevalet ? La preuve encore une fois, c'est Gauguin, Van Gogh qui peignent à genoux, [27 :00] pour avoir une ligne d'horizon bas. Alors là qu'est-ce qu'ils font du chevalet ? Il faut raccourcir les pieds. D'accord tout ça, on voit que la question, elle ... Je dis !

Tous les peintres même ceux qui peignaient avec le couple chevalet - pinceau, tout le monde sait que la toile ne cesse pas de sortir du chevalet, de même que le pinceau ne cesse pas d'agir comme autre chose qu'un pinceau. Et qu'est-ce que c'est les instruments du peintre qui ne sont pas le pinceau ? On les connaît c'est n'importe quoi, et de tout temps ça. Je veux dire on n'a pas attendu les peintres modernes pour... , peut-être que les peintres modernes ont poussé ça à une espèce d'expression brute.

Il faudrait savoir pourquoi, mais de tout temps, Rembrandt, c'est évident qu'il ne peignait pas au pinceau, enfin je veux dire, pas seulement au pinceau. Ils peignent avec quoi de tous temps, [28 :00] les peintres ? Ils peignent avec des brosses, de véritables brosses, ils peignent avec des éponges, éponges brosses, chiffons, bon. Avec quoi encore ? L'exemple célèbre de Pollock : avec des seringues à pâtisserie. Bon, la seringue à pâtisserie ça, ça c'est quelque chose. Bon, la brosse aussi, l'éponge, la seringue à pâtisserie, on peut faire, les bâtons... ça a toujours été très important dans la peinture, les bâtons. Rembrandt se servait de bâtons, qu'est-ce que ça veut dire ça, pourquoi je raconte tout ça ? C'est toujours dans la perspective de mon second caractère, la



perspective de mon second caractère ça consiste à dire : il y a un problème, il y a une espèce de tension, il y a une tension picturale entre l'œil et la main. Ne croyez pas que ce soit un problème [29 :00] d'harmonie, que la main à la fois suive l'œil et exécute quelque chose qui va être visuel, ça ne se passe pas comme ça. Je ne sais pas ce qui va en sortir, mais je dis si on ne passe pas ou si on ne vit pas, une certaine opposition, une certaine tension, un certain antagonisme au niveau de la peinture entre l'œil et la main, c'est que on ne voit pas bien à ce moment-là, les problèmes concrets.

Or je dirais si le couple chevalet-pinceau représente la peinture comme art visuel, l'autre couple hors chevalet, ça peut être quoi ? Je dis hors chevalet, je le détermine négativement, parce que ça peut être tellement de choses ! ça peut être la peinture murale, [30 :00] mais ça peut être aussi la peinture sur le sol, est ce que c'est la même chose ? Alors par exemple Mondrian, c'est très net chez lui, il passe par le chevalet mais le chevalet ne veut plus rien dire, puisque sa peinture est fondamentalement une peinture murale qui s'oppose à une peinture sur chevalet.

Et je pense, que là je ne sais pas, mais ce ne serait pas difficile, il y a sûrement des textes de Mondrian, où s'il parlait du chevalet il dirait que le chevalet, l'heure n'est pas encore venue, de la vraie peinture murale telle qu'il la concevait. Et c'est vrai que la peinture murale telle qu'il la concevait impliquait une architecture, qui était peut-être en train de se faire mais qui était aussi à ses débuts, tout comme Mondrian estimait qu'il était au début de quelque chose, bon. C'est une peinture murale. C'est-à-dire, la toile n'y est plus du tout ; comprenez à quoi ça s'oppose à une peinture sur chevalet, c'est que la toile [31 :00] ne fonctionne plus du tout comme fenêtre.

Et Pollock ? Lui, il ne peint pas sur chevalet. Il lui faut une toile non tendue sur le sol. Toile non tendue sur sol c'est très différent, c'est une solution tout autre, ce n'est même pas comme Mondrian qui peut encore se servir de chevalet. Pollock, il y a au moins certaines toiles de Pollock qui excluent, alors qui excluent complètement le chevalet. C'est pour dire que c'est très varié, mais que je dirais : le couple hors chevalet, c'est-à-dire, peinture murale tendance Mondrian, peinture sur sol tendance expressionniste Pollock. Tout ça. Le couple donc, hors chevalet, d'une part, d'autre part, balai, brosse, [32 :00] seringue à pâtisserie, éponge, chiffon, ça c'est la peinture comme réalité manuelle. Alors je ne dis pas que ça s'oppose, je dis que c'est deux choses différentes, exactement comme je viens de dire tout à l'heure : si vous définissez, la peinture comme le système des lignes et des couleurs, vous en donnez une définition légitime, je dis pas du tout que ce soit illégitime, c'est une définition parfaitement légitime, mais c'est une définition visuelle. Si vous définissez la peinture par trait-tache, c'est une définition manuelle.

Pourquoi ? Il faut le sentir ! De même que si vous dites définition matérielle, si vous définissez la peinture par chevalet-pinceau, c'est une définition [33 :00] matérielle possible. Bien entendu, vous savez d'avance qu'elle ne répond pas à tous les tableaux, mais ça donne une idée. C'est une définition nominale, matérielle.

Mais il y a aussi la définition manuelle : à savoir hors chevalet : bâton, brosse, seringue à pâtisserie. Et vous avez aussi une définition des éléments matériels de la peinture, simplement c'est cette fois-ci les éléments manuels. Alors ça peut s'arranger, les deux aspects peuvent se concilier. Vous savez comment l'allemand dit peinture, il dit *Mal*, le peintre, c'est le *Maler*. Rien

que ça c'est très important pour le génie des langues, parce que le mot allemand ; ça nous servira d'ailleurs plus tard, ne répond absolument au mot français ; il n'y a pas de correspondance.

*Mal*, c'est quoi ? [34 :00] c'est un mot qui a une étymologie latine, qui vient de macula. Macula, c'est quoi ? Macula qui a donné son nom à une très bonne revue de peinture, hélas disparue je crois, Macula, c'est la tache. Donc le peintre pour les Allemands, c'est comme naturellement à travers la langue, c'est le tachiste. Bon, ça me paraît important pourquoi ? Parce que c'est tout à fait autre chose que le mot peinture. Le mot allemand tire la peinture vers le couple trait-tache, [*Pause*] c'est-à-dire vers la réalité manuelle de la peinture, tandis que le mot français, c'est *pingere*, [35 :00] tire la peinture vers sa réalité visuelle. Alors j'ajoute quels que soient les accords possibles entre l'œil et la main dans la peinture, on ne peut pas présupposer qu'il n'y a pas un problème fondamental de leur tension et de leur opposition virtuelle. Même virtuelle je reprends le mot vague de virtuel, c'est pour ça que le texte de Faucillon sur la main me paraît si intéressant mais si insuffisant. Parce que ce qui me paraît intéressant c'est précisément l'histoire et les variations possibles. De la lutte de l'antagonisme, il y a toujours un moment, je ne dis pas du tout que la peinture ne résout pas la tension œil-main. Je dis qu'il y a toujours un moment dans la peinture ou un aspect dans un tableau ou la main et l'œil s'affrontent comme [36 :00] des ennemis.

C'est peut-être un des moments très intéressants de la peinture, d'où je dis en vertu de mon second caractère : le premier caractère du diagramme c'était simplement, ben voyez c'est un chaos-germe ; second caractère je dirais que le diagramme dans ce sens, c'est un ensemble trait-tache et non pas du tout ligne-couleur. C'est un ensemble trait-tache et cet ensemble est un ensemble manuel.

Voyez en quoi ce second caractère est en prolongement du premier car je peux préciser en quoi, il y a chaos. Si le diagramme est fondamentalement manuel et exprime une main qui s'est libérée de sa subordination à l'œil, ne serait-ce que provisoirement, encore une fois, ça [37 :00] ne vaut pas, cette formule ne vaut pas pour ce qui va "sortir" du diagramme, ce qui va "sortir" du chaos. Mais si c'est bien ça au niveau du diagramme, on voit bien en quoi le diagramme est un chaos puisque encore une fois il implique l'effondrement des coordonnées visuelles, dans cet acte par lequel la main se libère. En d'autres termes c'est un ensemble de traits mais de traits qui ne constituent pas une forme visuelle, donc ce sont des traits qu'il faudra appeler à la lettre "non signifiants". Et la tache, c'est quoi ? La tache, c'est peut-être une couleur, mais c'est comme une couleur non différenciée. Un ensemble de traits non signifiants et de couleurs non différenciées. [38 :00] C'est ça le chaos, l'effondrement. Bon. D'où troisième caractère.

Troisième caractère – ça, on l'a vu, alors je peux aller plus vite -- c'est que dès lors, si le diagramme c'est le trait/tache, d'origine manuelle qui surgit sur la toile et qui récuse les coordonnées optiques, les coordonnées visuelles, qui les entraîne dans une espèce d'effondrement, comment le définir ? Ce trait tache ? Eh bien, cette fois-ci, on peut pencher vers l'autre côté, [39 :00] essayer de le définir par rapport à ce qui est censé en sortir ... puisque quelque chose sort du diagramme. Ce qui sortira du diagramme ce sont les couleurs picturales et les lignes picturales - on ne sait pas encore ce que c'est une ligne picturale ou une couleur picturale. C'est-à-dire l'état pictural des couleurs, l'état pictural de la ligne. Mais le diagramme n'est pas encore ligne et

couleurs, il est quoi alors ? On l'a vu : Klee donnait la réponse, il est le gris, la tache c'est le gris, et c'est ça le diagramme, c'est le gris.

Et en quoi c'est ça le diagramme ? Parce que c'est les deux gris parce que le gris est double. [40 :00] Parce que le gris est à la fois le gris du noir-blanc, et dans ce gris là c'est toutes les cordonnées visuelles qui s'abîment, et il est aussi le gris du vert-rouge d'où va sortir la gamme des couleurs ou bien je dirais aussi bien le gris noir blanc d'où va sortir la gamme de la lumière. Ce qui va sortir du diagramme, c'est la double gamme picturale : Lumière - Couleur.

Voyez c'est ce qui disait Klee, dans ses textes qui me semble très beaux précisément sur le gris, « Le point gris saute par-dessus lui-même », [41 :00] c'est le double gris, les deux aspect du gris : le gris du noir-blanc et le gris matrice de la couleur. Bon, mais ce n'est pas encore une couleur, donc il faut bien que quelque chose en sorte.

Et je dirai la même chose pour l'autre aspect du diagramme. La tache, c'est donc le gris dans cette espèce, cette fois ci vous voyez que la tension, elle n'est plus entre l'œil et la main, elle est dans la tache elle-même, la tension. Dans le gris de la tache, dans la grisaille de la tache, il y a les deux aspects, suivant que ce gris est le gris du noir-blanc, suivant que ce gris est la matrice des couleurs, le gris du vert-rouge.

Alors la même chose pour le trait : [42 :00] le trait n'est pas la ligne picturale mais la ligne picturale en sortira. Et à cet égard qu'est-ce que c'est ? Je dirais, le trait ce n'est pas encore une ligne, c'est la ligne qui sera composée de traits. Ou bien je dirais : le trait, c'est l'élément de composition manuel de la ligne visuelle. La ligne visuelle n'est pas composée de points ni même de segments, la ligne visuelle est composée de traits manuels. Il y a hétérogénéité entre le composant et le composé, [43 :00] parce que le trait est exclusivement manuel tandis que la ligne produite par le trait est visuelle. Si bien que le trait faudrait le définir à la limite, plus précisément, pour qu'on sente son originalité propre comme : une ligne qui n'a à aucun moment de direction constante. Dès lors il n'y a pas de réalité visuelle de cette ligne. Une ligne qui change de direction presque à chaque point. Une ligne qui changerait de direction presque à chaque point : ce serait ça le trait. Supposons.

Dès lors, voyez que [44 :00] je distingue le diagramme de deux choses avec lesquelles il est indissolublement lié : son avant, son après. Il est en rapport avec un avant puisque il entraîne cet avant dans la catastrophe, c'est le monde visuel. Il est en rapport avec un après puisque quelque chose va sortir du diagramme. La peinture elle-même. Le trait-tache comme unité picturale manuelle va entraîner la catastrophe visuelle de telle manière qu'en sorte quoi ? Quelque chose de nouveau ? Qu'on appellera comment ? Supposons, c'est commode, le troisième œil ? Il aura fallu que les yeux s'anéantissent pour que sorte le [45 :00] troisième œil mais le troisième œil, il sort de quoi ? Il sort de la main, il sort du diagramme. Il sort du diagramme manuel. Bon.

Quatrièmement, quatrième caractère, disons-le alors un peu plus concret. Et ça j'ai qu'à récapituler les choses qu'on avait vues au début. La fonction du diagramme c'est quoi ? Par rapport à son avant, par rapport à ce qu'il y avait avant lui, c'est justement, défaire les ressemblances. C'est évident là tout le monde le sait, il n'y a jamais eu de peinture figurative -- si on définit la figuration, par l'action de "faire ressemblant" -- il n'y a jamais eu de peinture

figurative, cela va de soi. [46 :00] Défaire la ressemblance a toujours été quelque chose qui se faisait non seulement dans la tête du peintre mais appartenait au tableau comme tel. Même si la ressemblance est conservée, elle est tellement secondarisée que même les peintres qui estiment en avoir besoin, ils en ont besoin comme d'une régulation et non pas comme quelque chose qui est constituant du tableau, en ce sens il n'y a jamais eu de peinture figurative, bon.

Donc défaire la ressemblance ça a toujours appartenu à l'acte de peindre, or c'est bien le diagramme qui défait la ressemblance. Pourquoi ? On l'a vu la dernière fois au profit de -- comme disent certains peintres, comme dit, par exemple, Cézanne souvent -- au profit d'une ressemblance plus profonde. [47 :00] Qu'est-ce que ça veut dire ? Ou bien pour faire surgir l'image. Prenons ça à la lettre et servons-nous de toutes les expressions toutes faites d'où qu'elles viennent : on défait la ressemblance pour faire sortir l'image. Qu'est-ce que c'est ça ? En cherchant, alors a varier le vocabulaire uniquement pour, dans l'idée que ça peut nous faire avancer. Je dirais aussi bien défaire la représentation pour faire surgir la présence. Représentation-Présence. La représentation, c'est l'avant, l'avant-peindre. La présence, c'est ce qui sort du diagramme, ou bien je dirais aussi bien défaire la ressemblance pour faire surgir l'image, mais à ce moment-là ce qui surgit, ce qui sort du diagramme, c'est l'image bien, l'image sans ressemblance. [48 :00]

La théologie chrétienne a élaboré très tôt très vite, un fort beau concept qui doit d'ailleurs indiquer tous les rapports déjà qui préfigure, les rapports difficiles, art/religion. C'est l'idée de l'image sans ressemblance. Si vous avez fait du catéchisme enfant, vous vous rappelez, on apprend ça dans le catéchisme, on apprend et ça vient des pères de l'église en droite ligne, c'est bien que les catéchismes aient conservés ces formules splendides. "Dieu a créé l'homme à son image et ressemblance, et par le péché, l'homme a gardé l'image, mais il a perdu la ressemblance" : le péché est l'acte par lequel l'homme se constitue comme image sans ressemblance. L'homme a gardé l'image, ça on ne pouvait pas lui enlever, même Dieu, mais il a perdu la ressemblance. [49 :00] Le péché est l'acte par lequel l'homme se constitue comme image sans ressemblance. Qu'est-ce que c'est ? Comment c'est possible ça ? Qu'une image soit image et pourtant pas semblable ?

Une image sans ressemblance bon, c'est bien ça que la peinture nous envoie. Elle nous donne l'image sans ressemblance, si on cherchait un mot pour désigner image sans ressemblance. Toujours dans une recherche de pur vocabulaire. Pour essayer de voir où ça nous mène est-ce que ce n'est pas ça, qu'on appelle icône ? Image sans ressemblance. Et en effet une icône, ce n'est pas la représentation, c'est la présence et pourtant c'est l'image. C'est l'image et tant que présence, la présence de l'image, [50 :00] le poids de la présence de l'image, ça c'est l'icône, c'est l'iconique. Bon.

Alors bien, je dis, voyez, je dirais le diagramme, c'est l'instance par lequel je défais la ressemblance pour produire l'image présence. Je passe par le diagramme pour cela : effondrement de la ressemblance et production de l'image. C'est l'aspect avant et l'aspect après, entre les deux le diagramme ; et c'est pour ça que je proposais par commodité toujours, j'essaie de chercher terminologiquement, distinguons trois choses : les données, la possibilité de fait, et le fait.

Les données, les données visuelles, c'est ce qui s'écroule dans le diagramme, [51 :00] mais pourquoi ? Pour que surgisse le fait pictural. On a vu et notamment le fait pictural. Et le diagramme c'est quoi ? Selon la formule du peintre Bacon ? C'est la possibilité du fait. La possibilité de fait. L'image sans ressemblance bon : je dis à mon avis, à mon avis enfin, ce n'est pas des avis tout ça, -- quel est le peintre -- alors toujours dans ma recherche de situer un petit exemple par ci, par-là, -- quel est le peintre qui a vraiment promu, qui a vraiment imposé comme une espèce de présence brute du fait pictural ? Un des premiers... il n'y a pas de premier parce qu'après tout, c'est vrai de tout temps tout ça, mais un ou qui... notre conscience, quoi de [52 :00] modernes ou de pseudo-modernes, lie énormément il me semble l'affirmation, l'imposition du fait pictural, c'est Michel-Ange. Devant un tableau de Michel-Ange et ce n'est pas par hasard que c'est un sculpteur. Un sculpteur peintre. Il vous flanque là devant un fait pictural où il n'y a plus rien à justifier, c'est à dire où la peinture a conquis sa propre justification. Or ça se fait sous quelle forme ? Ça se fait encore une fois je crois très fort que les catégories esthétiques, les grandes catégories esthétiques sont très bien fondées hein ? Vous savez il y a beaucoup de gens qui disent : oh romantiques ! Classicisme, baroque c'est que des mots tout ça ! Ou bien l'abstrait, l'expressionnisme, je ne pense pas du tout que ce soit des mots ; je crois que c'est très, très bien fondé ; je crois qu'il faut juste chercher des définitions meilleures que l'abstrait, c'est l'opposé du figuratif -- parce que ce n'est pas ça -- mais en revanche, que c'est de très, très bonnes catégories, [53 :00] et puis que la philosophie en tout cas, elle fonctionne par catégories, donc c'est très bon pour elle.

Or je dis la coexistence, la contemporanéité de Michel-Ange et du maniérisme, est fondamental. Il me semble que la catégorie de maniérisme nous met très bien sur la voie de ce que c'est que le "fait pictural". Au sens le plus grossier du mot : quelque chose de "maniéré" dans la figure du tableau, dans la figure telle qu'elle est, telle qu'elle sort de quoi ? Telle qu'elle sort sur le tableau, je dirais, elle sort du diagramme. Eh ben, elle sort du diagramme avec une sorte de maniérisme qu'on peut toujours interpréter d'une manière anecdotique.

Prenez les figures de Michel-Ange, les figures du Tintoret, les figures de Velasquez. [54 :00] C'est un mélange de ... si on parle très anecdotique, la première impression qu'on a, c'est un mélange de extraordinaire, de efféminement, de maniérisme dans l'attitude, dans la pose, presque d'exubérance musculaire, alors comme si c'était à la fois un corps trop fort, et un corps singulièrement efféminé. Les personnages de Michel-Ange, ils ne sont pas croyables ! l'école qu'on appelle précisément maniériste, et qui fait des chefs d'œuvre intenses mais la manière dont ils font du Christ une figure, ce n'est pas croyable ce qu'on pourrait appeler le caractère artificiel des attitudes et [55 :00] des postures. Bon c'est notre œil qui voit ça, à première vue comme ça, d'une certaine manière c'est évident que c'est le plus beau de la peinture, à savoir c'est l'affirmation du fait pictural. C'est bien forcé que par rapport au donné visuel, le fait pictural présente la figure sous des formes qui paraît à l'œil extraordinairement maniéré, extraordinairement artificiel. Et que là-dedans il y a quelque chose comme une espèce de très insignifiant, ce n'est pas le plus profond de la peinture, mais de petite provocation du peintre. La manière précisément de dire : ce n'est pas ce que vous croyez, hein ?

Si bien que lorsqu'on se précipite au niveau de l'anecdote sur des considérations sur l'homosexualité des peintres, ce n'est pas ça hein ? Ce n'est pas ça c'est en tant que peintre qu'ils font du maniérisme. [56 :00] Ouais, forcément, forcément. Bon bien tout ça c'est très

insignifiant. Bien. Bon vous voyez : défaire les données visuelles par le diagramme qui instaure une possibilité de fait mais le fait, ce n'est pas une donnée : le fait c'est quelque chose à produire, et ce qui est produit c'est le fait pictural c'est à dire finalement, l'ensemble des lignes et des couleurs, c'est à dire le nouvel œil ; il a fallu passer par une catastrophe manuelle du diagramme, pour produire le fait pictural, c'est à dire pour produire le troisième œil.

Bien, dernier caractère du diagramme, cinquième caractère, je dirais dès lors si vous [57 :00] me suivez : on voit bien que, le diagramme doit être là, je crois même plus qu'il puisse être seulement virtuel... Ou bien il peut être recouvert, mais il est là, il faut qu'il soit là dans un tableau, il ne peut pas être simplement dans la tête du peintre avant qu'il commence à peindre. Il faut bien que le tableau témoigne de cette traversée du chaos ; un abîme ordonné comme dit l'autre [Jean Grenier], un abîme ce n'est rien ; un tableau qui soit de l'ordre, ce n'est rien. Mais l'autre propre au chaos, l'instauration d'un ordre propre à l'abîme, ça c'est l'affaire du peintre...

Mais vous voyez qu'à ce moment-là, même techniquement, les dangers sont très grands. Et je recommence parce que c'est... comme ça j'en aurai fini d'avoir [58 :00] regroupé, reclassé tout ce qu'on avait fait avant, parce que c'est très -- je voudrais que vous le preniez très concrètement le plus possible ce que j'essaie de dire ; parce que c'est un drôle de truc cette histoire de ... -- Encore une fois, c'est l'aventure temporelle du tableau que j'essaie de faire. Je ne vis pas le tableau comme une réalité spatiale, je le vis vraiment temporellement dans cette espèce de synthèse du temps propre à la peinture, l'avant, le diagramme et l'après. Eh bien, les dangers, c'est quoi ?

On les a vus, si je récapitule : un premier danger, c'est que le diagramme prenne tout, que le diagramme brouille tout, que le diagramme brouille tout ! que... maintenant vous comprenez peut-être [59 :00] mieux parce que ce serait... [*Deleuze ne termine pas la phrase*] Peut-être qu'il y a des tableaux comme ça ou des tableaux qui frôlent ! Parce que les chemins vont devenir très étroits maintenant au point où on en est. Et peut-être que là on aura les moyens de renouveler les grandes catégories. Qu'est-ce que veut dire être abstrait ? Qu'est-ce que veut dire être expressionniste ? etc. Parce que à partir de quel moment je peux dire d'un tableau : ah la la ? Ben on sent bien que c'est affaire de goût qu'à un moment il n'y a plus rien à dire, il n'y a plus qu'à attendre les réactions, que chacun arrive à saisir ses propres réactions, ce qui n'est pas facile.

Arriver à saisir ce que je sens devant un tableau alors que tant de choses me font sentir des choses toutes faites. C'est difficile déjà... mais à partir de quand est-ce que je peux dire ah ! les tableaux qui me font l'impression : c'est raté. C'est raté parce que... il s'en fallait de peu, ça aurait pu être formidable mais non, [60 :00] tout retombe dans une espèce de grisaille ou alors dans une espèce de trait capricieux, des traits capricieux mais finalement arbitraires. Je me dis pourquoi pas ? c'est bien, on peut faire ça mais... ? Il aurait pu faire aussi bien autre chose, il n'y a pas de nécessité là-dedans. Vous savez, l'ennemi de toutes les formes d'expression, c'est la gratuité, quand on vous dit ce n'est jamais le faux, [ou] on ne se trompe jamais ; mais quand on dit quelque chose alors que pourquoi le dire ? Est-ce que ça vaut la peine de le dire ? De même un tableau, ça valait la peine de faire ça ? Peut-être pas ça. Même pour celui qui l'a fait, plein de peintres font des tableaux, et ce n'était pas la peine même pour eux de le faire, on dit bien, mais qui décide ? Je ne sais pas moi, c'est trop compliqué, mais en tout cas, on a l'impression que

quelque chose pouvait en sortir ; à ce moment-là, quand le diagramme a tout pris, plus rien ne sort du diagramme. [61 :00]

Alors quand le diagramme a tout pris, je peux dire aussi bien, c'est du pur chaos, le germe est mort. Et c'est ce que Klee nous disait : "si le point gris occupe tout, l'œuf est mort", c'est bien cette expression de Klee, si le point gris occupe tout, envahit tout le visible, l'œuf est mort. Alors à votre choix. Un peintre juge d'autres peintres, qu'est-ce que ça veut dire ? Il ne juge pas en fait, parce que encore une fois, là j'insiste, parce que de tous les artistes, les peintres sont peut être parmi les plus orgueilleux mais aussi les plus modestes en apparence. Ils ne jugent pas mais ils expriment des convenances, c'est toujours intéressant qu'un peintre dise, pourquoi il n'est pas attiré par telle forme de peinture ? Alors quand Bacon se trouve devant du Pollock, il dit « ah, « c'est du gâchis, c'est du gâchis » ; [62 :00] ça n'offense pas Pollock, hein ? ça ne lui retire rien.

C'est intéressant à quel niveau ? Pas parce que ça nous apprend quelque chose sur Pollock, Bacon, nous apprend quelque chose quand il nous parle d'un peintre qu'il aime et qu'il admire. Quand il exprime simplement, ça veut dire quoi 'Pollock c'est du gâchis ?' il va jusqu'à dire à l'expressionnisme, « Je n'aime pas » c'est une formule presque raciste « Je n'aime pas ce gâchis d'Europe centrale » gâchis d'Europe centrale, on voit bien ce qu'il veut dire, lui il est irlandais, il est anglo-irlandais, gâchis d'Europe centrale, bon. Ça nous intéresse en quoi ça ? Ça nous intéresse parce que quand Bacon voit un Pollock, il doit le faire basculer, il doit se dire : " c'est un chaos", et en effet quand on voit un tableau de Pollock, on peut avoir légitimement l'impression d'une peinture chaos. [63 :00] Bien. Eh bien, oublions Pollock, il y a des toiles qui nous font cet effet : voilà que le diagramme s'est tellement identifié à son premier aspect le chaos, qu'il est lui-même tombé dans le chaos, si bien que rien ne sortira du diagramme, tout est brouillé, c'est la grisaille, ou bien il y a un excès de couleurs qui font que tout est gris, une toile ratée. Bon ça arrive. Voilà le premier danger.

Deuxième danger, qu'est-ce que c'est ? je précise encore oui, ce danger. C'est que au niveau du diagramme, comme le diagramme entraîne, on l'a vu, l'écroulement des coordonnées visuelles, le danger du diagramme, il a été [64 :00] très, très bien formulé -- indépendamment du mot diagramme -- très bien formulé par Cézanne. Il y a des lettres de Cézanne qui dit, avec une espèce d'angoisse : "au lieu d'assurer leur jonction, les blancs" ; là, comprenez que ce n'est pas un problème de perspective parce que la perspective, ce n'est rien dans la peinture, c'est une notion nulle effectivement ; il y a une notion bien plus... la perspective, ce n'est qu'une réponse possible, au seul problème pictural, que on ne peut poser picturalement, que sous la forme : y a-t-il lieu dans les tableaux, ou dans des tableaux il y a lieu de distinguer des plans, il y a des tableaux où il n'y a aucun lieu de distinguer des plans, eh bien, comment se fera et comment le peintre opère-t-il la jonction des plans ? Mais la perspective, c'est un cas de jonction des plans, rien d'autres ; le vrai problème pictural, ce sera quand il y a plusieurs plans, quel sera le mode de jonction des plans ?

Ben, Cézanne dit, ben oui... [65 :00] du point de vue de l'abîme dans le chaos, au lieu d'entrer en jonction, les plans tombent les uns sur les autres, ils tombent les uns sur les autres. Les couleurs au lieu d'entrer dans une gamme se mélangent. Et ce mélange n'est plus qu'une grisaille. L'objet qui a perdu sa ressemblance - l'objet peint - qui a perdu sa ressemblance dans le chaos, est fondamentalement en déséquilibre. Bon. La chute des plans les uns sur les autres, le mélange des

couleurs dans une grisaille, l'objet tout de travers et en déséquilibre, c'est ça c'est le pôle [66 :00] de la toile qui s'est tellement identifié au diagramme, qu'il n'y a plus qu'un chaos. Alors ce n'est pas intéressant les toiles ratées, je dirais ce qui est intéressant c'est, en revanche : qui est ce qui frôle, ce danger-là ? Qui est ce qui frôle, ce danger là et qui en fait, arrive tellement à l'éviter ? à l'éviter magistralement ? Là ça devient intéressant : qui est-ce qui frôle ce premier danger du diagramme mais précisément parce que c'est un grand peintre, ou ce sont de grands peintres l'évitent ?

Ça nous permettrait peut-être de fonder là une première catégorie esthétique : je crois que c'est ce qu'on a appelé là précisément les expressionnistes abstraits, les expressionnistes abstraits, [67 :00] c'est-à-dire toute l'école américaine qui a dominé la peinture américaine, c'est la génération qui a maintenant dans la soixantaine quoi. Eux, je crois la manière dont ils frôlent le chaos, c'est-à-dire le diagramme prend tout, ils frôlent vraiment le chaos, et pourtant le diagramme reste producteur de quelque chose de fantastique. Je dirais, c'est Pollock ça. C'est Morris Louis, c'est [Kenneth] Noland ; c'est enfin tous ceux que beaucoup d'entre vous connaissent. Surtout je retiendrai Pollock au niveau de la ligne, et Morris Louis au niveau de la tâche-couleur. Mais on verra tout à l'heure. Si vous voulez, ce serait la tendance de l'expressionnisme abstrait, pourquoi ? [68 :00] Rapprocher au maximum le diagramme du chaos. Mais évidemment contrairement à ce que dit Bacon, il me semble évident qu'ils ne tombent pas dans le chaos, que leur tableau n'est ni une grisaille, ni un gâchis.

Bon, vous voyez l'autre tension du diagramme. Donc la première tension du diagramme c'est que le diagramme prenne tout à ce moment-là, il n'y a plus qu'une apparence de chaos. Ce serait donc si vous voulez encore une fois l'expressionnisme abstrait. Cherchons l'autre tendance. Vous voyez je définis maintenant ces catégories esthétiques en fonction de positions privilégiées par rapport au diagramme, et non pas du tout de position par rapport [69 :00] à la figuration, problème qui ne se pose pas.

Je dis allons à l'autre pôle, la seconde tension du diagramme, ce serait quoi ? se réduire au minimum, se réduire au minimum. Ah bon ? Comment réduire un peu profond ruisseau ? En faire un très peu profond ruisseau, n'en garder que le minimum. Cette fois-ci, tout comme tout à l'heure je disais quand vous élevez le diagramme à sa puissance maximum, il tend à s'identifier à son premier aspect le chaos. Lorsque vous le réduisez au minimum, il tend à s'identifier au maximum à un ordre pictural. C'est-à-dire en fait vous tendez [70 :00] à réduire le diagramme, et même à le remplacer, par quoi ? Supposons -- et là c'est la première fois qu'on rencontre cette idée, ce mot qui va peut-être nous servir beaucoup -- vous tendez y substituer une chose alors très très étonnante, une espèce de code.

Et là si le mot m'ouvre quelque chose, c'est dans la mesure où je me dis bon : est-ce qu'on n'a pas une nouvelle tension diagramme/code, telle que la différence entre le diagramme et le code nous permettra peut-être d'avancer beaucoup sur : qu'est-ce qu'un diagramme ? Du point de vue du concept philosophique à chercher. Qu'est-ce que ça veut dire ? qui est-ce qui me donne cette impression ? un code évidemment ça peut vouloir dire quelque chose de grotesque, je cherche les tableaux ratés, [71 :00] mais après tout, vous sentez ce que j'essaie de ... la tentative de réduire le diagramme au maximum ? non ! de le réduire à son minimum ! et de le remplacer par un code, c'est qui ça ? C'est évidemment une manière possible définir la peinture dite abstraite. Les



grands abstraits, on verra c'est juste, on verra si c'est vrai. Mais quand c'est raté, et Dieu que la peinture abstraite a ses mauvais peintres, autant que toutes les autres peintures, mais là c'est une catastrophe, les types qui font des carrés, tout ça, c'est abominable. Eh ben, je veux dire, c'est vraiment prétentieux ; un carré, ça peut être prétentieux, ça peut être sale un carré. Il ne faut pas croire qu'il suffit de faire des carrés pour faire... [72 :00] Ça peut être dégoûtant, un carré. Il y a des carrés dégoûtants chez les mauvais abstraits. Bon eh ben, tous ces genres de peintures abstraites, qui au niveau le plus élémentaire tendent vers une espèce de géométrisme, qu'est-ce que c'est ça ? On a l'impression que oui, que ce qu'ils tendent à faire, c'est remplacer le diagramme par un code.

Quand ça rate à ce moment-là, quand ça rate, c'est quoi ? C'est lorsque la toile ne fait plus qu'appliquer un code extérieur. Oui, alors si je me sers de la peinture pour appliquer un code extérieur... qu'est-ce qui distingue -- autre manière de poser la même question -- qu'est-ce qui distingue un triangle de Kandinsky, et un triangle de géomètre ? [73 :00] Qu'est ce qui fait du triangle de Kandinsky, un triangle esthétique? Qu'est-ce qui fait... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :13 :09]

## Partie 2

... Ça ne change rien, si on invoque une géométrie non euclidienne et la possibilité de faire des peintures à partir de codes non euclidiens, ça ne change rien quand à ce problème. Bon, c'est évident que lorsque un grand abstrait, lorsque je dis d'un grand abstrait finalement il tend à remplacer le diagramme par un code, il ne s'agit pas de ça, parce qu'à ce moment-là, la peinture abstraite serait purement à son tour et à sa manière une nouvelle catastrophe pour la peinture. Si les abstraits sont des grands peintres, c'est en quoi ? Si les abstraits sont des grands peintres c'est parce qu'ils ont finalement une idée, ce sont des ascètes, c'est des spiritualistes -- il n'y a pas de mal à ça -- la vie spirituelle ! [74 :00] Bon, leur âme est fondamentalement religieuse, bien !

Qu'est-ce qu'ils font ? Seulement le code qu'ils ont dans l'esprit d'instaurer - ou dont ils pensent qu'il est possible pour l'avenir - si vous prenez toutes les grandes déclarations des abstraits, c'est toujours tendu vers un monde de l'avenir, ce qu'ils font, mais un monde de l'avenir dont ils annoncent les nouveaux codes -- il va de soi, que c'est un code proprement pictural -- mais c'est quand même un drôle de truc -- alors là, le projet abstrait me paraît -- si on le définit comme ceci -- il surgit avec tout ce qu'il y a de paradoxal là-dedans : Instaurer un code pictural, c'est-à-dire un code qui soit propre [75 :00] à la peinture, un code qui soit propre à la peinture, c'est-à-dire trouver des éléments codifiables, des éléments de codification qui soient en même temps complètement picturaux.

Encore une fois, la frontière est très mince - tout comme je le disais tout à l'heure. C'est vrai, Pollock, il frôle une espèce de peinture gâchis où le chaos prendrait tout, mais voilà il s'en sort. Les abstraits frôlent une espèce de peinture-code où la peinture s'anéantirait également, seulement voilà, les grands abstraits savent faire et inventer déjà les éléments d'un code, qui est uniquement un code pictural, ils font du code une réalité picturale au lieu d'appliquer un code à la peinture, c'est des kantien. Pour Kandinsky, c'est évident que c'est un disciple de Kant à certain égard. Ils font [76 :00] une analytique des éléments pour ceux qui ont lu un peu de Kant déjà, ils font une analytique des éléments. Kandinsky c'est une prodigieuse analytique des

éléments. Alors, bon, il ne s'en faudrait de rien que, là aussi, ça rate. Bien je dirais donc, j'essaierais du moins de définir la peinture abstraite, en disant, vous voyez c'est l'autre pôle du diagramme, ils réduisent le diagramme au minimum, ils remplacent à la limite, le diagramme par un code, seulement attention, c'est un code proprement pictural, interne à la peinture. Un de ceux qui me donnerait à cet égard le plus raison, ce n'est ni Kandinsky, ni même Mondrian, quoique tous finalement ont bien l'idée fondamentale du code, à savoir Kandinsky [77 :00] comme Mondrian se retrouvent sur un point, qui m'apparaît très fascinant, à savoir que l'idéal du vrai code est binaire.

Simplement, qu'est-ce-que c'est la binarité ? La binarité qui est propre à la peinture, il ne s'agit pas d'un calcul binaire qui produirait des tableaux, ça peut toujours se faire à l'ordinateur, il y a des tableaux produits, un ordinateur peut-être programmé pour faire un tableau. Vous comprenez ce que je veux dire, à ce moment-là, le code est extérieur à la peinture, simplement vous avez codé les données, de telle manière que l'ordinateur vous produit un portrait. Il y a un célèbre dessin, un portrait d'Einstein fait à l'ordinateur, uniquement avec les signes binaires zéro plus, ce n'est pas difficile de programmer un ordinateur en ce sens. Bon ce n'est évidemment pas ça que fait Kandinsky ou Mondrian.

Qu'est-ce-que cette binarité ? Qu'est-ce que c'est la [78 :00] binarité des abstraits ? Le grand rapport binaire, c'est, tout le monde le sait, horizontal-vertical. La fameuse formule de Mondrian, l'horizontal et le vertical, c'est les deux éléments, c'est ça l'analytique des éléments, arriver à l'horizontal et vertical et c'est tout. Parce que avec ce code binaire vous ferez tout. Vous ferez tout, pas au sens où vous appliquez un code extérieur. Vous pourrez développer dans tous les sens le code intérieur de la peinture. Bon, alors ce serait ça, le second chemin de la peinture, vous voyez qui frôle également un danger.

Or, l'abstrait à mon avis, parmi les grands abstraits, l'abstrait qui est allé sans doute le plus loin dans le sens de l'invention d'un code [79 :00] pictural, c'est un -- j'y pense parce qu'il a eu une exposition, une petite exposition il n'y a pas longtemps, de lui à Paris -- c'est [Auguste] Herbin, pour ceux qui connaissent ce peintre abstrait qui est extrêmement... je crois que c'est un des seuls abstraits qui soit vraiment dans son essence, qui soit vraiment un coloriste. C'est sûrement, il me semble, le plus grand coloriste ou un des plus grands – H-E-R-B-I-N, je vous en montre un, pour juste réjouir votre œil, c'est facile à voir de loin là [*Pause pendant qu'il montre un dessin*] Vous voyez ? Joli ! [*Puis il répond à une question*] -- Herbin, H-E-R-B-I-N, il exposait dans une petite galerie, [80 :00] dans une petite galerie, vous voyez, dans une petite galerie, mais c'est fini... [*Rires ; un étudiant veut savoir le nom de la galerie*] Ben oui, je cherche. Une petite galerie de rive gauche ; je vois la rue, mais je ne vois plus le nom. Non, je vous promets comme j'ai le catalogue, ce catalogue, c'est un autre, plus ancien, et à Paris dans les musées, il y en a des Herbin, mais à mon avis... il n'y en a pas de très bons, ça a dû être racheté. Peut-être, peut-être à Beaubourg, il y a des Herbin. [*Une étudiante propose un nom*] quoi ? Si, si, rue de Seine, c'était rue de Seine, je vous le dirais la prochaine fois, parce que je regarderai sur le catalogue. Bien.

Et puis le troisième chemin. Là j'ai, comme vaguement, vaguement, comme deux catégories actuelles. [81 :00] Et ces deux catégories de peinture abstraite, expressionnisme, elles me viennent, elles viennent d'où, pourquoi ? tout ça... Pourquoi elles sont modernes ? Je crois que ça répond, à un problème en effet très moderne, qui travaille beaucoup les peintres. Mais moins

ils y pensent, mieux c'est. C'est pourquoi de la peinture aujourd'hui ? Pourquoi de la peinture aujourd'hui. Notamment dans la peinture... En effet, que les gens meurent mais au fond. Il y a beaucoup de gens qui se disent « oh bien oui, vous savez les thèmes, l'écriture est dépassée, la peinture est peut-être dépassée », tout ça. Il y a des peintres qui vivent très très fort ces choses-là. Or ceux dont je parle, qui sont vraiment des peintres modernes, je crois, ont vécu ; c'est évident pour les abstraits. Ils prétendaient apporter [82 :00] à l'intérieur de la peinture, parce que, pourquoi la peinture aujourd'hui, ça peut entraîner, à ce moment-là on en parle plus, un renoncement à la peinture. Un renoncement à la peinture, au profit de nouvelles formes d'art ou de pseudo nouvelles formes d'art.

Bien, mais sinon, dans les réponses importantes qui nous sont venues aujourd'hui, des grands peintres actuels, sur "pourquoi la peinture ? pourquoi la peinture aujourd'hui ?" comprenez à quel point les réponses là deviennent très concrètes, par exemple quand c'est une réponse du type Mondrian, en effet, la peinture murale, qui rompt avec la peinture de chevalet, ça veut dire quelque chose. Ça implique une toute nouvelle -- apparemment en tous cas -- une toute nouvelle conception du tableau, à savoir, que le tableau cesse, [83 :00] en effet, même d'avoir l'air de représenter quelque chose. Pourquoi ? parce que sa tâche est tout à fait autre. La tâche du tableau devient celle-ci : opérer une division de sa propre surface. D'où les carrés, voyez en quoi c'est un code pictural, ce n'est pas l'application d'un code géométrique. La tâche du tableau mural, du tableau qui est tombé du chevalet, qui est sorti du chevalet. Le tableau cesse d'être une fenêtre. Il faut qu'il opère lui-même une division de sa propre surface pourquoi ? En rapport, je dirais presque en isomorphisme avec la division architecturale. Avec la division des murs et avec les divisions dans chaque mur, sur chaque mur. [84 :00] À ce moment-là, le tableau n'appartient plus au chevalet comme réalité mobile, il appartient au mur. Et c'était bien l'idée de Mondrian. Ses propres tableaux, il les vivait comme abstraits. Alors abstraits au mauvais sens, tant qu'il n'avait pas des murs correspondants.

En effet, en opérant la division de sa propre surface, la toile doit entrer en résonance avec les divisions de la surface des murs, par-là, la peinture devient murale. D'où l'exigence d'un code, très bien, bon ! Quelle est la réponse ? Pourquoi la peinture aujourd'hui ? Eh bien, voyez qu'elle est... elle ne peut ... Finalement elle ne peut sortir que de ce qu'on appelait le diagramme. Si le diagramme, c'est le chaos-germe... [85 :00] Tous les peintres, il me semble, qu'ils le disent ou pas, ils disent que si la peinture vaut encore la peine c'est précisément parce qu'elle a avec le chaos, un certain rapport que, selon eux, alors tantôt en termes philosophiques, tantôt en termes très lyriques, que tout le monde reconnaît à l'homme moderne. Notre monde est devenu un chaos. Notre monde est tumulte et chaos. Kandinsky, ne cesse pas de parler de ça. Le monde moderne est devenu un tumulte et un chaos. Bon... alors pourquoi la peinture aujourd'hui ? alors vous pouvez mettre ce que vous voulez là, toutes les stéréotypies modernes, de la bombe atomique, à l'état des villes, à la pollution, tout ça... [86 :00] tout, tumulte et chaos.

Pourquoi la peinture aujourd'hui ? Parce que sans doute, la peinture trouverait alors sa raison d'être dans la mesure, ou pas simplement elle conjure le chaos. Non, mais elle affronte au plus près le chaos pour en faire sortir quoi ? Une espèce de -- risquons le mot -- une espèce d'ordre possible moderne. Simplement, comment cet ordre possible moderne va-t-il sortir du chaos sans effacer le chaos ?

Là les réponses varient. Je dirais que la réponse des peintres abstraits c'est : « en réduisant le chaos au minimum et le chaos, c'est la vie extérieure. » [87 :00] Il faut, c'est le thème perpétuel de Kandinsky, il faut refaire à l'homme moderne une vie spirituelle et que la peinture devient l'agent principal de cette vie spirituelle de l'homme. Ça il le dit tout le temps : « une vie intérieure, une vie spirituelle », « la vie spirituelle est devenue vide » dit Kandinsky tout le temps. Faire une vie spirituelle, c'est à dire la tirer du chaos, c'est précisément l'opération de la peinture alors pourquoi ? Ça pourrait paraître verbal tout ça, ça cesse de l'être. Les abstraits sont bien des spiritualistes. Ils sont les héros là, de la vie spirituelle à venir, c'est leur affaire, mais pourquoi ? Je dis, c'est bien, il me semble, si je comprends quelque chose à cette [88 :00] prétention spirituelle de la peinture, le titre du livre célèbre de Kandinsky *Du spirituel dans l'art* [1912], etc. [La référence est *Édition de Beaune, 1954 ; Deleuze cite cet ouvrage dans Francis Bacon. La logique de la sensation, p. 85 note 17*] Si cette prétention de spiritualité est effectivement fondée c'est précisément parce que la peinture ne peut pas se passer de cet affrontement du chaos. Et que dès lors les conditions soulèveraient vie moderne et chaos. Si c'est vrai, c'est peut être insuffisant de dire ça mais si c'est vrai, c'est précisément parce que la peinture affronte au plus près, met sur la toile et doit passer par le chaos pour sortir quelque chose que le peintre abstrait pense avoir une réponse. Pourquoi la peinture aujourd'hui ? C'est-à-dire : construire le troisième œil de l'homme moderne. Construire, c'est-à-dire l'œil intérieur. Ça peut aller jusqu'à une espèce de mystique, et chez Herbin, c'est très curieux, très curieux, [89 :00] il y a une espèce de matérialisme mystique chez Herbin.

Bon. A un autre pôle, qu'est-ce que dirait un expressionniste ? Vous voyez mais seulement la réponse des peintres abstraits, elle est bizarre. Parce qu'elle consiste à dire « vous extrairez le germe du chaos en réduisant le chaos au minimum », c'est-à-dire -- et ça Kandinsky le dit -- formellement : « en vous détournant du tumulte » et en inventant le code de l'avenir. Je pense que l'expressionnisme abstrait, l'expressionnisme lui, il donnerait une réponse à la fois très voisine, pourquoi la peinture aujourd'hui ? C'est là aussi [90 :00] parce que la peinture affronte au plus près le chaos. Seulement, pour un expressionniste abstrait, pour un Américain, pour un Pollock et ses suivants, c'est évident que ce n'est pas en instaurant un code pictural, que l'on sort, qu'on arrive à sortir du chaos. C'est au contraire presque en l'affrontant au maximum. En l'étendant au maximum. En s'arrêtant juste au point où, il serait sur le point de prendre tout le tableau. On va l'étendre vraiment au maximum. Parce que pour eux, c'est une autre manière de vivre le rythme. Parce que pour eux, pour les expressionnistes, le rythme est au plus près du chaos. Et plus vous serez près du chaos, plus vous serez près du tumulte matériel, du tumulte de la matière, du tumulte moléculaire, [91 :00] plus vous aurez des chances de saisir le germe et le rythme. En un sens, la formule du peintre abstrait ce serait : « limitons au maximum le chaos pour faire surgir un ordre moderne qui serait un code de l'avenir ». La formule de l'expressionnisme ce serait : « rajoutons toujours au chaos, rajoutons au chaos, juste ce petit grain d'excès par rapport à lui-même tel qu'en sorte quelque chose. »

Vous voyez, ces deux voies à la limite, ils peuvent très bien ne pas se comprendre les uns les autres quoi - ou ne pas s'intéresser à - mais c'est deux chemins très bizarres et chaque fois le chemin frôle la catastrophe, la catastrophe que frôle l'expressionnisme, c'est la chute dans le chaos pur et simple ; la catastrophe que frôle la peinture abstraite, c'est [92 :00] l'application d'un code extrinsèque.

Et c'est ça qui se passe chez les mauvais expressionnistes, alors là quel gâchis ! Ou c'est ça qui se passe chez les mauvais abstraits, oh la la, quel ordre, quel ordre fasciste ! Bon. Bien, et la troisième voie ?

La troisième voie, on aurait presque envie de dire que c'est la voie modérée, seulement c'est une insulte aux peintres qui essayent de suivre cette voie. Parce que la voie modérée, la voie tempérée, vous sentez bien qu'elle n'est pas tempérée, elle est tempérée parce qu'elle n'est ni l'un ni l'autre des deux, des deux pôles qu'on vient de voir mais il y a un troisième pôle, c'est quoi ?

C'est cette opération très bizarre : mesurer le chaos. Passer par le diagramme, mais empêcher que le diagramme se rétrécisse trop ou s'élargisse trop. [93 :00] Garder une espèce ou imposer au chaos une espèce de dimension, restreinte. C'est difficile ça. Alors on peut dire que c'est tempéré, modéré mais en même temps, essayer de localiser le chaos, essayer de le tenir à distance, c'est abominable comme entreprise. Les yeux s'épuisent, la main tremble de toute manière, les yeux s'épuisent et la main tremble. La main tremble parce qu'elle ne suit plus les données visuelles dans le diagramme, les yeux s'épuisent parce que les coordonnées visuelles s'écroulent dans le diagramme.

Alors bon, très difficile je dirais c'est quoi ça ? c'est, c'est toute la, c'est la troisième voie en effet. On ne peut pas l'appeler figurative. C'est cette voie que je définissais, il s'agit bien d'instaurer le chaos, [94 :00] mais que du chaos sorte quelque chose qui serait la figure, mais la figure, ce n'est pas la reproduction, c'est l'image sans ressemblance, je veux dire aussi bien avec toutes les tendances que vous voulez c'est la voie, si je trace la voie à partir c'est Cézanne, c'est Van Gogh, c'est Gauguin, c'est les peintres dits non pas figuratifs mais "figuraux." Bien. Et on voit bien que même chacun là c'est une position très inconfortable cette troisième position, le diagramme pour lui-même. Voyez, ni l'étendre jusqu'au point où il tomberait dans le chaos, ni le limiter pour le remplacer par un code, le diagramme, et rien que le diagramme. Mais ça donne, ça donne une importance [95 :00] dramatique au diagramme, alors appeler ça une voie tempérée, ce serait mal et pourtant c'est commode parce que, en même temps c'est la folie de Van Gogh, empêcher que le diagramme donne dans le chaos et pourtant le chaos est là.

En d'autres termes, je dirais presque, alors en termes abstraits, prenez les deux contemporains, : Van Gogh et Gauguin, ils font partie de cette ligne, de ce que j'appelle cette troisième ligne tempérée, mais, à son tour, Van Gogh c'est évident qu'il frôle une espèce d'aventure expressionniste. Et l'envahissement du chaos là, est complètement présent, donc cette troisième voie, elle n'évite aucun danger.

Gauguin, je dirais, c'est l'inverse. Et si on peut dire que Van Gogh, il fait partie des grands précurseurs de l'expressionnisme abstrait, on peut dire également Gauguin lui, [96 :00] il fait évidemment partie des grands précurseurs de l'abstrait. Bon lui, il frôle l'autre aspect. Alors vous voyez nos catégories pourraient commencer à se distribuer comme ça. Et c'est là-dessus, c'est là-dessus que je voudrais qu'on aborde encore trois catégories, pour le moment, que je peux appeler peinture abstraite, peinture figurale, peinture expressionniste.

Et ma question, c'est précisément que, ce qu'on a défini là et on les a définies exclusivement par trois positions par rapport au diagramme. Voyez, on les a pas du tout définies par rapport à la figuration qui était éliminée tout de suite. Ces trois positions, même je dirais à la limite trois positions de [97 :00] diagramme : première position de diagramme : le diagramme frôle le chaos ; deuxième position de diagramme : le diagramme tend vers le code et à la limite est remplacé par un code ; troisième position diagrammatique, c'est les trois grandes positions diagrammatiques, troisième position diagrammatique : le diagramme agit comme diagramme, mais alors, on retourne dans tout - j'essaie d'expliquer. Reprenons l'histoire œil-main, et appliquons les trois catégories. Quand vous vous trouvez devant un tableau - prenez par exemple, pensez à un tableau de Pollock. Qu'est-ce que c'est que ça ? Là, il y a un drôle de problème.

Vous êtes fatigués peut-être, vous voulez une récréation hein ? Quelle heure il est ? [98 :00]

Claire Parnet : Midi.

Deleuze : Midi ? Oui, hein on se repose. Reposons-nous... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :38 :08]

[*Bruits vagues de Deleuze et de Claire Parnet qui se parlent*] [1 :38 :09-1 :38 :46]

... Bon, alors oui, voyez que, on avance un petit peu parce que maintenant on ne se contente pas de la notion de diagramme, mais on a introduit l'idée de position, [99 :00] de positions diagrammatiques diverses. Il y a des positions diagrammatiques, là on a retenu comme trois positions diagrammatiques, or c'est un peu sur ces trois positions que je voudrais donner des compléments le plus concret possible c'est à dire comment ils font - ce n'est pas simplement une question de l'effet sur nous - c'est comment ils produisent ? comment de tels effets peuvent être produits ? Et il s'agit vraiment d'une très lente, pour les peintres, très dangereuse, d'un très dangereux affrontement du chaos lui-même, ce n'est pas un chaos abstrait mais le chaos sur la toile avec ces positions diagrammatiques que chacun vit à sa manière évidemment.

Alors je dis, essayons de préciser qu'est-ce qu'on appelle, qu'est-ce qu'on pourrait dès lors [100 :00] appeler "expressionniste" ? Puisque si j'interprète, en premier, si j'interprète les grandes catégories picturales, si j'essaie de les interpréter comme désignant vraiment des positions de diagrammes, des positions diagrammatiques, il faut savoir quelles conséquences c'est à dire quelles nouvelles définitions de ces catégories ? Dès lors qu'est-ce que c'est que l'expressionnisme comme position quant au diagramme, comme position diagrammatique. Qu'est ce qui est le plus frappant devant un tableau dit expressionniste ? Finalement il me semble même si on parle de tendance, même si ce n'est pas toujours comme ça, même, la tendance vers laquelle ils vont, c'est quoi ? Il me semble que ça a été très bien défini notamment par certains critiques américains. [101 :00] C'est finalement, si vous prenez un tableau de Pollock à une certaine, pas à toutes les époques, ça dépend, enfin, vraiment, à de nombreuses époques de Pollock, vous êtes déjà frappés par ceci : c'est qu'il y a une négation complète de l'existence organique de la toile sur chevalet.

Qu'est-ce que ça veut dire, l'existence organique de la toile sur chevalet ? C'est une existence organique parce que tout ne se vaut pas sur la toile, avant même qu'elle soit faite, tout ne se vaut

pas, à savoir il y a le problème du centre, des centres, des foyers, et des bordures. Et le problème du bord est d'autant plus imposé par l'existence du cadre ou de la limite du tableau. Que faire avec le cadre ? Si vous pensez à un peintre qui n'est pas du tout expressionniste, [102 :00] un peintre comme Seurat, à la manière dont il a cherché des solutions pour que le cadre cesse d'être une bordure figée et les solutions, allant chercher des solutions techniques, scientifiques, esthétiques très variées pour faire que le cadre appartienne au tableau -- c'est un problème qui se pose -- qu'est ce qui nous fait dire immédiatement devant un tableau de Pollock que cette question-là ne se pose pas pour lui ? C'est précisément l'expression américaine que je prononce dans mon accent déplorable, ce sont les peintures comme on dit « all-over », ce sont des peintures « all-over », l'expressionnisme abstrait américain, c'est du all-over. Ça veut dire que la ligne ne commence pas à un bout mais elle commence virtuellement, elle commençait bien loin avant. Le tableau capte ce qu'il peut d'une ligne qui [103 :00] n'a ni début ni fin. Et à la limite, les bords et le centre sont traités comme strictement équiprobables, équiprobables. Bon, c'est intéressant, qu'est-ce que c'est que cette ligne « all-over » qui va d'un bout à l'autre, qui revient sur elle-même etc., et qui tend à couvrir la totalité du tableau. Voyez que j'ai commencé par un exemple tiré de « la ligne » ; appelons ça "la ligne Pollock" pour le moment.

Ça a été très bien défini, il y a un critique américain qui a publié un long article sous le titre « trois peintres américains », dans la *Revue d'Esthétique*, ça a été traduit dans la *Revue d'Esthétique*, et ça a été republié dans un [volume] 10/18 intitulé *Peindre*, le type s'appelle Michael Fried, F-R-I-E-D, c'est un très bon critique américain actuel. [*Deleuze donne la référence dans Francis Bacon. Logique de la sensation, "Peindre, Revue d'Esthétique" (Paris : 10/18, 1976)*] Non, il a mal tourné ; on m'a dit qu'il avait très [104 :00] mal tourné parce que... ça arrive, hein ! ça arrive. Mais enfin, cette longue étude sur les Américains actuels enfin une génération déjà un peu vieille et tout à fait bonne. Car ce qu'il explique très bien, c'est, si vous prenez une ligne de Pollock, vous reconnaissez que c'est signé Pollock pourquoi ? Parce que c'est une ligne à la lettre sans contour. C'est une ligne qui ne délimite aucun contour. Si vous prenez une figure fermée, une figure fermée trace un contour.

Alors vous direz : c'est un triangle, c'est un cercle aplati, c'est un cercle, c'est une hémisphère, etc. Voyez déjà ce qu'on peut dire quand à cette ligne sans contour là, c'est au contraire une ligne d'un bout à l'autre du tableau avec des boucles, elle revient sur elle-même etc., mais, elle ne ferme [105 :00] jamais. C'est curieux, une ligne qui ne trace aucun contour si bien qu'il n'y a ni intérieur ni extérieur. Elle ne délimite aucun intérieur et aucun extérieur. C'est une ligne qui passe et ne cesse pas de passer. Vous ne pouvez pas dire « ça c'est l'intérieur et ça c'est l'extérieur ». De même comme la ligne a commencé avant le tableau et qu'on... avant le bord gauche et continu bien après le bord droit, elle est sans début ni fin. Donc ni intérieur ni extérieur, pas de début ni de fin. Voyez, ça va de soi pour ceux qui ont un tableau de Pollock dans la mémoire. Cette espèce de ligne qui à la lettre en tant que ligne ne cesse pas d'être ligne et elle tend à devenir égale à la surface. Une ligne qui développe une puissance d'après laquelle elle [106 :00] tend à devenir égale à la surface, autant dire : un qui développe une puissance de l'un, tel que, un tend à devenir deux. La surface a deux dimensions, la ligne a une dimension, voilà que la ligne de Pollock tend à devenir égale à la surface. C'est l'effort de la ligne pour dépasser sa puissance un tout en restant ligne, dès lors, adéquation parfaite dans l'intention du peintre, adéquation parfaite entre ce qui est sur le tableau et le tableau lui-même. La ligne qui occupera le tableau sera égale au tableau. La ligne sera une surface. Elle sera adéquate à la surface. C'est la

ligne sans contour. [107 :00] Donc, la ligne atteint une puissance qui est proprement la puissance de l'infini. D'une certaine manière, le chaos aura été conjuré par lui-même.

Qu'est-ce que c'est ça ? En effet ça perd beaucoup de sens pour ceux qui n'ont pas dans la mémoire, un tableau de Pollock, ça peut paraître très abstrait mais hélas j'aurais dû en apporter un, tant pis, c'est, c'est évident quand vous voyez ses tableaux avec la ligne qui occupe tout quoi. Qui devient vraiment égale à la surface. Je signale, parce qu'on en avait parlé une autre année et quelqu'un ici connaissait bien cet auteur, il y a un mathématicien logicien qui a fait une étude très intéressante sur ce qu'il appelle les objets « fractals ». Il s'appelle, là je le cite pour mémoire pour vous donner le goût des rencontres comme ça, [108 :00] il s'appelle [Benoît] Mandelbrot, Mandelbrot, M-A-N-D-E-L-B-R-O-T, et son livre a paru chez Flammarion sous le titre « les objets fractals ». Et qu'est-ce qu'il appelle les objets fractals ? C'est précisément ces objets qui ont un nombre finalement, un nombre fractionnaire de dimensions. Un nombre fractionnaire de dimensions c'est quoi ? C'est très bizarre les objets à nombre fractionnaire de dimensions. C'est très intéressant. Alors lui, il propose une mathématique et une logique des objets fractals.

Qu'est-ce qu'il veut dire par là ? Eh bien, une ligne qui aurait un nombre de dimension supérieure à un et inférieure à deux. Ce qui a un nombre de dimension égale à deux c'est une surface. Un volume trois. Supposez une ligne qui a un nombre de dimensions fractionnaires, [109 :00] elle tend en tant que ligne et en restant ligne à être une surface. Mandelbrot prend un exemple très simple et très convainquant : vous prenez un segment de droite - vous me suivez là - vous prenez un segment de droite vous voyez. Vous le divisez en trois. La partie centrale, vous y substituez un triangle équilatéral. Vous avez donc, cette figure. Là-dessus, sur chaque segment subsistant, sur chaque segment maintenant vous en avez un, deux, trois, quatre, sur les quatre segments, chacun des segments vous les divisez en trois. Et sur la partie centrale de chaque segment, vous érigez un triangle équilatéral. A l'infini. À la limite, [110 :00] vous n'êtes pas sortis du domaine et de la puissance de la ligne, et à la limite, votre ligne recouvre adéquatement la surface.

On appellera ça un objet fractal, vous voyez qu'il est en plein devenir, il a un nombre de dimensions, il a un nombre de dimensions fractionnelles. Bon il y a toutes sortes d'autres exemples, c'est très passionnant. Ça revient à dire quoi ? Ça revient à dire une chose très simple qu'une ligne que vous supposez changer de direction à chaque moment assignable, aura une dimension supérieure à un, à chaque moment assignable vous lui faites changer de direction, vous obtenez une ligne adéquate à la surface. Exemple donné par exemple approché donné par Mandelbrot, le mouvement Brownien, le mouvement Brownien, c'est de ce type, [111 :00] il n'y a pas un moment assignable où la ligne ne change de direction. Une ligne qui change de direction à chacun de ces moments assignables si petits qu'ils soient, c'est quoi ça ? c'est très intéressant d'en chercher les formules mathématiques, mais c'est très intéressant aussi de la réaliser esthétiquement, là on est déjà dans un domaine où il n'y a comme pas du tout réduction de l'un à l'autre mais où il y a comme deux expressions : une expression mathématique possible et une expression esthétique autonome, c'est exactement la ligne de Pollock. Bien sûr il ne procède pas simplement par des triangles équilatéraux, ce qui ça serait une formule mathématique : construction de triangle équilatéral au centre de chaque segment à l'infini, c'est une construction mathématique. [*Deleuze ne reviendra à Mandelbrot que dans le séminaire sur Leibniz et le baroque, à la séance 2, le 4 novembre 1986, et à la séance 8, le 27 janvier 1987*]



Pollock évidemment il prend une solution esthétique, la ligne qui va occuper toute la toile sans tracer de contour, mort au contour. [112 :00] Voyez pourquoi dès lors, les expressionnistes peuvent se dire beaucoup plus abstraits que les peintres abstraits. Ils peuvent traiter les peintres abstraits, Pollock à son tour, il pourrait dire, comme Bacon dit de lui, il pourrait dire : moi Mondrian, ça ne m'intéresse pas, ou Kandinsky ça ne m'intéresse pas, je ne sais pas ce qu'il a dit à cet égard, mais il a dit si peu de chose Pollock que, il n'a pas beaucoup parlé, ça ne l'intéresse pas pourquoi cela ne l'intéresse pas ? Parce que pour lui ça importe très peu qu'une figure soit abstraite ou concrète, ce n'est pas là la différence. Bien plus il dira : "mais les abstraits c'est pur figuratifs". La différence, elle n'est pas au niveau abstrait ou concret, car encore une fois vous pouvez figurer de l'abstrait, ça reste du figuratif. Kandinsky, [113 :00] on pourrait dire, on va voir quelles seraient les réponses possibles d'un peintre abstrait, mais Kandinsky il peint les triangles, d'accord, il peint les triangles ou il peint des tubes ou il peint des cercles au lieu de peindre des dames et des messieurs, mais en quoi c'est de l'abstrait ça ? Du moment qu'il y a un contour, il y a une figure.

Donc pour Pollock, ce n'est pas très intéressant, si Pollock ne va pas dans la catégorie de peinture abstraite si ces catégories encore une fois me semblent très fondées, c'est pour cette raison. Pour Pollock la véritable abstraction elle commence avec la ligne sans contour et non pas avec le caractère abstrait de ce qui est figuré par un contour, si bien que du moment qu'une ligne fait contour ce n'est pas de l'abstrait, seule la ligne Pollock, [114 :00] c'est à dire la ligne sans contour. Si bien que la véritable abstraction, c'est ça que l'expressionnisme réalisera et l'expressionnisme sera en droit de dire la véritable abstraction picturale c'est nous, les autres c'est des abstraits extra-picturaux parce que picturalement ils restent figuratifs ils ne sont abstraits que par ce qu'ils représentent. Ils disent qu'ils ne représentent rien mais ce n'est pas vrai, ils continuent à représenter simplement, ils représentent de l'abstrait mais c'est une abstraction extra-picturale en dehors de la peinture, eux-mêmes en tant que peintres, ils sont parfaitement figuratifs puisque ils font des contours, ils se servent de la ligne, ils n'ont pas su détacher la ligne du contour, c'est curieux ça.

Bon, supposons, vous voyez cette ligne, donc à la limite vous pouvez déjà reconnaître le pôle expressionnisme du pôle abstrait. On va voir tout à l'heure, quel est le vrai [115 :00] problème de l'abstraction, mais je dirais le problème de l'expressionnisme, c'est vraiment de tracer la ligne sans contour.

Et je dirais la même chose pour la couleur, que la couleur ne fasse pas contour, c'est très difficile d'obtenir des couleurs qui ne fassent pas contour puisque qu'après tout, il y a deux manières de créer des contours, par la ligne mais aussi par la couleur, la couleur n'est pas moins contour que la ligne, que la ligne qui ferme. Et de même que j'invoquais Pollock pour les lignes sans contour qui me paraissent en effet une invention picturale fantastique quoi formidable, je dirais que Morris Louis, c'est la couleur sans contour, c'est en effet ce que l'on appelle un aspect de l'expressionnisme, c'est ce qu'on appelle du Tachisme. [116 :00]

Mais comment faire justement pour que la tâche ne fasse pas contour ? Techniquement c'est des procédés au besoin très simples, Morris Louis il procède par infiltration, ou bien passage du pigment au rouleau - là encore le rouleau, tiens c'est un nouvel instrument qui s'ajoute à tout ce qui n'était pas pinceau. Pollock, lui, il procédait beaucoup plus avec sa seringue, sa seringue à

pâtisserie, et le rouleau de Morris Louis, c'est très intéressant parce que avec infiltration du pigment sur la toile, ça donne des effets très prodigieux de halos, et il vient tout à fait, si on a comme deux visions possibles d'un tableau de Morris Louis, d'un tableau tachiste de Morris Louis, ou bien une vision malgré tout, on rétablit un contour de la tâche, [117 :00] de la tâche couleur mais c'est très intéressant déjà cet effort, parce qu'il faut un effort. On a l'impression qu'une perception se laissant aller justement, ne fait pas contour donc s'il faut un effort pour déterminer une espèce de contour de la tâche couleur chez Morris Louis, c'est bien que quelque chose dans la toile s'y oppose à cette détermination du contour.

Et finalement, ça produit des espèces d'effets de halo qui techniquement sont très très beaux et si c'est relativement facile d'obtenir un halo sur la toile -- de mauvais peintres le font -- mais il y a une différence avec Morris Louis. Mais voyez, je dis cette définition de l'expressionnisme, "la ligne sans contour" ou "la couleur sans contour" vaut donc pour les deux aspects aussi bien la ligne que, je dirais c'est la ligne chaos, c'est la couleur chaos, ils ont parié sur le chaos, ils ont étalé le chaos sur la toile [118 :00] avec l'idée que plus on arrivera à capter le chaos sur la toile, mieux on en sortira. Voyez c'est en se rapprochant à l'infini du chaos, cette ligne de dimension un, qui prend tout d'un coup la puissance deux ou qui prend une puissance supérieure à l'unité, une puissance fractionnaire, c'est en allant dans ce sens que eux, ils mènent leur tentatives.

Alors si c'est bien ça qui définirait, c'est intéressant le mot expressionnisme, pourquoi alors, il ne faut pas exagérer, c'est très bien de définir l'expressionnisme comme une position diagrammatique, et pas par ce qu'il représente, mais comment ça se fait tout ça ? Je veux dire en quoi c'est de l'expressionnisme ? Le mot expressionnisme, c'est très intéressant, les critiques qui arrivent à bien lancer une catégorie [119 :00] -- c'est à leur risques et périls encore une fois -- si l'on croit aux catégories bien fondées, c'est à dire si l'on croit à une philosophie de l'art. Je trouve très légitime les gens qui disent : non pas de philosophie de l'art et parler le moins possible sur la peinture, moins on en parlera, mieux c'est. Et même finalement je me demande si ce n'est pas le mieux, oui c'est sûrement mieux mais enfin faute de mieux, faute de cette position qui est la seule noble, si on fait des catégories, il faut qu'elles soient bien fondées.

Eh bien, le mot expressionnisme, il a été précisément inventé par Worringer, et ça c'est très intéressant car il l'a inventé à un moment où dans les musées Allemands, on râlait beaucoup parce que les Allemands achetaient trop de peintres français, ils achetaient du Cézanne...  
[*Interruption de l'enregistrement*] [1 :59 :53]

... gothique, a pris parti [120 :00] et a baptisé ce mouvement, ces peintres expressionnistes et qu'est-ce qu'il voulait dire ? Si vous voulez comprendre l'origine du mot il faut penser précisément à ce que Worringer avait fait lui-même sur le gothique, car il avait essayé de définir cette ligne septentrionale aussi appelée gothique, il l'avait défini d'une manière qui doit nous intéresser au point où nous en sommes. Il l'avait défini comme ceci, il avait dit : c'est très curieux parce que c'est une ligne abstraite, la ligne gothique ou septentrionale ; il disait : c'est très, oui c'est bizarre, c'est une ligne abstraite c'est-à-dire inorganique. Je dis, c'est déjà très intéressant, [121 :00] pourquoi ? Parce que Worringer n'était pas crétin, abstrait pour lui, ne s'opposait pas à figuratif, il ne posait même pas le problème, cela ne l'intéressait pas. Abstrait s'opposait pour lui à organique et en effet dans les classifications de Worringer, le monde

classique, le monde dit classique est défini pas du tout, par une peinture figurative mais par une peinture organique.

La ligne est une ligne organique, et ça ne renvoie pas du tout à l'objet représenté, ça renvoie aux facultés des sujets, du sujet qui regarde le tableau, à savoir qu'en regardant la ligne de la peinture classique, le sujet sent en lui-même l'harmonie de ses facultés, l'harmonie organique de ses facultés. [122 :00] Qu'est-ce que ça veut dire ? et bien c'est une ligne soumise à des principes de régularité, de symétrie, de clôture, en d'autres termes la ligne organique c'est la ligne qui fait contour, c'est la ligne qui fait contour et qui trouve son harmonie dans le contour qu'il trace. Voyez c'est pas du tout une définition figurative, mais, pour lui la ligne concrète c'est la ligne organique, elle sera figurative par conséquence, elle représentera quelque chose parce qu'elle sera d'abord en elle-même une ligne organique, elle représentera par exemple l'organisme supérieur : le corps de l'homme.

Bon c'est très bien. Voyez ce qu'il veut dire, tandis que la ligne gothique ce n'est pas ça, c'est une ligne abstraite, c'est une ligne inorganique, il va jusqu'à [123 :00] dire, c'est une ligne mécanique qui substitue à la symétrie organique, la puissance de la répétition, elle substitue à la symétrie organique la puissance de la répétition, la puissance déchainée, il ajoute, la puissance déchainée de la répétition, pourquoi ? La symétrie, c'est au contraire une répétition qui se limite, c'est une répétition qui se ferme, qui fait contour qui par exemple, se réduit à deux, c'est une répétition qui oppose à soi-même le répété, droite et gauche, de telle manière qu'une clôture empêche la répétition de se poursuivre.

Là, au contraire, dans la ligne gothique, la répétition se déchaine, qu'est-ce que cela veut dire la répétition se déchaine ? Il dit admirablement : c'est une ligne mécanique, mais attention, c'est une ligne où les rapports mécaniques sont [124 :00] élevés à l'intuition. Encore une fois, il parle de Kant -- les Allemands doivent tellement à Kant -- il parle de Kant, d'élever les rapports mécaniques à l'intuition, c'est pour éviter un contresens sur ce qu'il vient de dire. Si on dit : une ligne mécanique, alors on se dit : c'est une ligne qui pourrait être tracée par une machine, pas du tout, c'est une ligne où le mécanique devient objet de l'intuition, bon, et non plus l'organique. C'est donc une ligne inorganique et là toutes les figures de cette ligne sont possibles : ou bien elle se perd à l'infini dans une convulsion désordonnée, dit Worringer ; ou bien elle revient sur soi et elle expire comme ça là, en convulsion ; ou bien elle ne cesse pas de s'opposer à elle-même à un obstacle et reçoit force et libération de cet obstacle, c'est-à-dire elle s'oppose à un obstacle qu'elle ne franchit [125 :00] qu'en changeant de direction, et elle change constamment de direction.

En d'autres termes, Worringer dans le « gothique », à mon avis, si vous relisez, il y a deux Worringer traduits en français, l'un qui s'appelle *Abstraction et Einfühlung* chez Klincksieck, et l'autre qui s'appelle *L'art gothique* chez Gallimard, les deux, il reprend beaucoup de choses d'un livre à l'autre, mais vous verrez que dans ce qu'il appelle ligne gothique, il est tout proche de définir précisément ou d'arriver à l'idée de la ligne sans contour, le mot n'y est pas mais la chose y est dans sa définition de la ligne gothique.

Bon, ce serait ça la véritable abstraction, pourquoi c'est de l'expressionnisme ? parce que voilà, c'est de l'abstrait, voyez c'est de l'abstrait puisque c'est de l'inorganique, [126 :00] c'est une

ligne sans début ni fin, etc., qui n'a pas de contour, c'est donc de l'abstrait. Bon, c'est de l'abstrait, mais cet abstrait ajoute Worringer, est doué d'une vie intense, c'est-à-dire ce n'est pas de l'abstrait géométrique, ce n'est pas du concret organique et ce n'est pas non plus de l'abstrait géométrique.

Les gothiques, c'est-à-dire les barbares, c'est l'art barbare, l'art gothique, les septentrionaux inventent, les nordiques inventent cette chose étrange, la ligne sans contour c'est-à-dire l'abstraction non géométrique.

C'est de l'abstrait non géométrique, parce que vous voyez, l'abstrait géométrique ce serait, ça renverrait, il y a l'art [127 :00] classique qui était organique, l'abstrait géométrique, ce serait, exemple typique, l'art égyptien. Bon, mais le gothique, le barbare ce n'est pas ça ! il lance sa ligne sans contour exactement comme son chemin est à lui-même sans fin, ça commence avec l'art Scythe et en effet qu'est ce qui se passe ? C'est de l'abstrait mais ce n'est pas de l'abstrait géométrique, c'est-à-dire c'est un abstrait doué d'une vitalité intense, dit Worringer. Là, la thèse est très belle, il me semble, un abstrait doué d'une vitalité intense, ça suffit à le distinguer de l'abstrait géométrique mais attention "vitalité" ça va le faire retomber dans l'organique. Or on a vu que la ligne sans contour était le contraire de la ligne organique qui fait contour, aussi Worringer s'empresse d'ajouter [128 :00] -- et c'est très, très fort dans toute sa conception -- c'est une distinction radicale entre l'élément vital et l'élément organique. La vie de la ligne abstraite gothique, c'est une vie non organique, c'est une vie qui excède les capacités de l'organisme et de l'organique, c'est une vie non organique. Et c'est la violence de la vie non organique qui s'oppose et qui transperce le monde classique de la représentation, c'est-à-dire le monde de la vie organique. Les organismes craquent sous la percée de cette vie puissante inorganique, donc la ligne abstraite gothique, c'est une ligne vitale, elle est non géométrique, c'est une abstraction vitale. Voyez, c'est une abstraction très très particulière, [129 :00] c'est la vie qui s'abstrait des organismes et non pas l'essence qui s'abstrait des apparences, comme dans la géométrie.

Alors ça devient bizarre, vous voyez le fondement et l'apparition du mot "expressionniste", cette ligne abstraite, la ligne sans contour est fondamentalement expressive puisqu'elle est le vecteur d'une vie non organique. Il n'y a pas grand-chose à changer quand on passe de la ligne gothique telle que l'analyse Worringer à un tableau de Pollock, est-ce un hasard ? Ça, je ne recule devant aucun effet facile, mais quand même il faut que tout serve. Est-ce un hasard si, un certain nombre -- pas seulement un -- un certain nombre de tableaux de Pollock s'intitulent précisément « Gothique » qui consistent précisément, dans cette ligne sans contour [130 :00] qui va faire comme à la limite une espèce d'effet de vitrail ? Bon.

Et le gothique, et c'est tout naturellement que les critiques américains ont baptisé Pollock et ses suivants, donc : expressionnisme abstrait. Voyez donc, la lignée qui nous fait définir l'expressionnisme par la présence de cette tâche ou de cette ligne sans contour en tant que chargée d'une vie non organique et dès lors on rattrape, cette même tendance, on l'appelle parfois « l'art informel ». Autour de [Jean] Paulhan, il y a eu de grandes discussions sur l'art informel, etc. [*Jean Paulhan (1884-1968) fit paraître L' Art informel chez Gallimard en*

1962. *S'ensuivit notamment une polémique avec François Mauriac*] Vous voyez en quel sens c'est de l'art informel, là au moins je trouve que notre détermination diagrammatique, elle a un avantage c'est qu'elle rend compte de [131 :00] : pourquoi ça peut aussi bien s'appeler de l'art informel ? C'est quand en effet, il n'y a pas de forme dans la mesure où la ligne ne fait pas contour, mais informel ce n'est précisément pas une donnée première, c'est une conséquence, c'est nécessairement informel puisque la ligne ne fait pas contour. Alors il n'y a pas de forme ; en effet, il n'y a aucune forme, la ligne ne détermine aucune forme, ne délimite aucune forme. Bon, et c'est au contraire une espèce de matérialisme pictural à l'état pur, ça rejoint comme un état moléculaire, je crois que c'est les premiers peintres qui ont fait vraiment, qui sont arrivés à une sorte d'état moléculaire de la matière picturale.

L'activité de peindre ne consiste pas à informer quoi que soit ; ça consiste à inventer la matière moléculaire [132 :00] de la peinture, et c'est ce que fait la ligne sans couleur avec les points, les points que distribue, les points colorés que distribue Pollock où la ligne passe toujours à la lettre, entre les choses, entre les points. Vous ne pouvez jamais assigner un point qui serait sur la ligne, en revanche les points sont répartis là dans l'ensemble du tableau, de telle manière que la ligne sans contour passe constamment entre les points et repasse d'une autre manière entre les points. Or la ligne sans contour c'est en effet la ligne qui ne détermine aucune chose mais qui passe perpétuellement entre les choses. Si bien que, à ce moment-là, quand une expression artistique passe au premier plan et prend complètement conscience de soi, vous pouvez toujours revenir sur le passé et dire, eh bien oui ! évidemment, mais de tout temps -- alors là les catégories tremblent mais c'est très bien ; elles tremblent d'une bonne manière [133 :00] -- de tout temps vous trouverez dans toute la peinture, quelle quel soit cet effort plus ou moins secondaire, cet effort pour faire passer des lignes qui ne déterminent plus des choses, mais pour faire passer des lignes entre les choses.

Célèbre est la formule d'Élie Faure sur Vélasquez, célèbre parce qu'elle a été très bien et très très bien utilisée par Godard, « il peignait plus les choses, c'est plus les contours qui l'intéressait », dit Élie Faure, qui pourtant n'a aucune complaisance pour l'art expressionniste, mais eh bien oui, il peignait ce qui se passait "entre" les choses, c'est-à-dire le mouvement de l'air, tout ce qui est sans contour, la lumière [134 :00] entre une chose et une autre, tout ça, tout ce qui se passe entre les choses, c'est pour beaucoup de peintres, l'essentiel. [*Le texte de Faure est Histoire de l'art, l'art moderne I (Paris : Livre de poche, 1988)*]

Donc je cite Vélasquez avec ce texte très beau d'Élie Faure et très connu, mais pensez à un peintre comme Turner, alors là, dans la mesure où il y a encore des lignes mais s'il n'y a pas des lignes, il y a des taches couleurs, chez Turner on chercherait en vain, il y a une espèce de dissolution concertée des choses pour faire passer les lignes et les tâches entre les choses. Or tout ça se fait précisément sur fond du diagramme chaos, ça va être l'utilisation du diagramme : faire que le chaos soit tellement étendu qu'il n'y est plus de choses etc., et c'est au chaos lui-même et en étendant le chaos sur [135 :00] toute la toile qu'on lui arrachera le secret de l'ordre nouveau, l'ordre nouveau, c'est le tracé de la ligne sans contour ou de la tache sans contour.

Vous me direz, en quoi c'est un ordre nouveau ? Bien, c'est celui du mouvement moléculaire, l'homme est convié à trouver son ordre moléculaire dans une espèce de matérialisme. Voyez qu'ils ont de quoi, mais il y a des règlements de compte là-dessus ; le spiritualisme abstrait, ça ne

leur dit rien du tout, je veux dire c'est un homme tout entier qui se met à peindre, je dirais par nature ; évidemment, un informel, un expressionniste peut avoir une vie spirituelle intense. Je veux dire, j'essaie de ne pas dire d'idioties, mais je crois que sa tendance picturale est profondément une tendance matérialiste picturale, non pas d'un matérialisme extérieur à la peinture, c'est pour ça que lui-même, il peut être très, très spiritualiste, [136 :00] mais il a à faire avec un ordre issu du tracé des tracés moléculaires. C'est comme une micro-matière picturale quoi, c'est forcé. Alors à ce moment-là, tous les rapprochements entre la physique moderne et l'art informel sont fondés ; je n'y vois aucun inconvénient ! Tout va bien ! À partir de cette entreprise, leur abstraction est une abstraction vitale très, très particulière.

Et pour revenir à une chose très simple, Worringer le disait déjà de l'art gothique, il disait : vous comprenez, c'est de l'abstrait, mais de l'abstrait qui fait quoi ? Qu'est-ce que c'est cet abstrait qui ne trace pas de contour ? C'est des lignes en colimaçon, en coquilles d'escargots et puis qui repartent ou bien qui expirent en elles même dans une espèce de trou tournoyant, bon c'est ça la ligne gothique. [137 :00] Eh bien, à un certain niveau, ça peut-être aussi bien saisi comme un ruban que comme un animal. Seulement un animal non organique d'où le goût des monstres dans l'art barbare, d'où ces bêtes étrangement contournés d'où -- là je trouve pas d'autres mots -- ce maniérisme à nouveau, ce maniérisme proprement barbare, puisque tout ce que je dis, c'est une espèce d'essai de chanter la gloire du maniérisme en peinture, le maniérisme gothique, ces barbes en spirales qui sont aussi bien des rubans abstraits que des barbes ou bien le pli du vêtement, chez les gothiques, le pli des vêtements dans le gothique qui a précisément ce rôle d'abstraction, la ligne sans le contour et qui joue un rôle alors tout à fait, tout à fait étonnant, mais qu'à un certain moment se soit chargé d'une vitalité et que cette vitalité explose [138 :00] dans ce qui nous paraît, dont on se dit : c'est quoi ? Encore une fois, c'est un ruban ? c'est un colimaçon ? c'est une barbe ou bien ces animaux très bizarres très, très contournés ? Bon l'art barbare, en ce sens, avait déjà tout cet aspect, or la question sur laquelle je termine c'est uniquement celle-ci comment qualifier cet expressionnisme ?

Je reviens à mon histoire l'œil et la main ; vous avez senti un problème. À mon avis, je dirais... et puis ça nous permettrait d'aller très vite, mais on va finir très vite. Je dirais et bien oui, c'est exactement ça la ligne manuelle, c'est exactement ça : la main libérée de l'œil, tant que la main reste soumise à l'œil, elle fait des contours. [139 :00] La ligne reste ou organique, ou géométrique, suivant que c'est l'œil de l'esprit ou l'œil sensible. Quand les yeux s'effondrent, quand le chaos s'installe devant les yeux, la puissance manuelle se déchaîne, à ce moment-là, mais la main est animée d'une volonté étrangère qui va s'imposer à l'œil au lieu de suivre l'œil. L'œil va être frappé par cette ligne qu'il n'arrive plus à dominer dont il n'arrive plus à saisir la règle, la loi, changer de direction à chaque moment ; l'œil n'aura aucun moment pour se reposer, l'œil n'aura aucun moment pour se reposer, le drame de l'œil. [140 :00] Autant fermer les yeux tout de suite, l'œil sera affolé par la main et par le produit de la main, la ligne manuelle.

Dès lors ce caractère manuel de la ligne expressionniste, comment s'étonner que ça ne passe pas par le chevalet ? Comment s'étonner que Pollock étale sa toile non tendue sur le sol, c'est-à-dire qu'il ait besoin de ce rapport tactile avec le sol ? Et ce n'est pas comme ça une coquetterie à sa manière, comment s'étonner que ce soit suivant tous les témoins et les films -- puisqu'il a été un des premiers peintres à être filmé en train de travailler -- comme on dit, une danse frénétique ? Danse frénétique, le premier critique américain à avoir désigné [141 :00] Pollock et son école, il

disait "Action Painting", c'était un type très très fort, mais on va voir quel problème, c'était Harold Rosenberg.

Rosenberg appelle ça "l'Action Painting" et selon lui c'est l'action même de peindre qui devient en quelque sorte -- voyez tout de suite les stéréotypies que ça peut donner -- qui devient le vrai sujet de la peinture, le véritable objet de la peinture. "L'Action Painting" a un avantage, cette expression c'est que ça accuse le caractère manuel de cette peinture, ça ne passera plus par le chevalet ou le pinceau, ça passera par la seringue à pâtisserie et par le sol, par la toile sur le sol, ça ce sont des valeurs tactiles, par le bâton, par la brosse, par l'éponge par tout ce que vous voulez, et puis le peintre sera saisi d'une espèce de frénésie, de frénésie tactile, de frénésie manuelle, avant tout, les yeux ne pourront pas [142 :00] suivre, d'où l'intérêt des films où l'on voit Pollock peindre puisque en effet les yeux n'arrivent pas à suivre et la peinture jetée, le jet est tactile, le fameux jet de peinture de Pollock, tout ça, ce ne sont pas les yeux qui commandent, mais c'est la main, la main a trouvé son expression : la ligne que les yeux ne peuvent plus suivre. Bon, la peinture doit devenir une offense aux yeux, en quel sens ? Elle doit libérer l'homme moderne, vous voyez dans quel sens aussi, on essaie de tirer une métaphysique de tout ça. L'homme moderne sera fondamentalement un homme manuel, mais on ne sait même pas encore ce que peut la main si elle se libère de l'œil. Il y a une espèce de -- si j'ose dire -- de message révolutionnaire, et vous verrez, je vous demande de retenir juste ça parce que, les abstraits vont avoir une position complètement, à la lettre, opposée.

Mais alors ce qui me gêne, [143 :00] et c'est de là que je partirai la prochaine fois, c'est que les critiques américains qui sont très bons, non seulement Fried dont je parlais tout à l'heure mais un très grand critique qui a été très lié à Pollock et qui l'a lancé même et qui a présidé en tant que critique au lancement de Pollock, s'appelle [Clement] Greenberg et qui a fait un livre, hélas non traduit, mais très très intéressant sur art et culture où il parle beaucoup de la peinture américaine de ces années-là. Or Greenberg définit avec insistance cet expressionnisme abstrait de Pollock, de Morris Louis, tout ça il le définit comme l'instauration d'un monde optique pur.

Alors là, du coup, ça m'embête vu l'importance de Greenberg, ce n'est pas possible d'ignorer, il donne tous les commentaires : en quoi l'expressionnisme abstrait pour lui est moderne précisément [144 :00] parce qu'il réalise, un monde qui n'est plus qu'un monde optique pur - en d'autres termes Pollock serait comme le fondateur d'un courant qui se détachera ensuite et qui donnera les arts dit optiques. Un monde optique pur, Greenberg dit bien ce qu'il veut dire, coupé de toute référence tactile. Fried reprend la même thèse dans cet article excellent sur les trois peintres américains, il reprend cette même thèse, Pollock et ses successeurs instaurent et amènent dans la peinture un monde optique pur.

Pourquoi est-ce que ça m'ennuie personnellement, puisque j'ai l'impression exactement contraire ? J'ai l'impression que ce n'est absolument pas un monde optique que c'est un monde manuel et que je ne serais d'accord que sur un point, c'est la nouveauté de l'entreprise. Mais moi, la nouveauté, je la définirais de la manière exactement opposée, à savoir, [145 :00] c'est un pur monde manuel, c'est un monde, c'est une ligne manuelle, c'est la première fois qu'une ligne manuelle est absolument détachée de toute subordination aux données optiques. Alors il y a quelque chose qui ne va pas, d'où la prochaine fois, on partira de là et je crois que c'est simplement un malentendu et c'est évidemment moi qui aie raison... Oui ?

Un étudiant : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : C'est possible de dire ça mais je ne sais pas si cela serait suffisant ; penses-y d'ici la semaine prochaine on repartira de ça... [*Pause, bruits divers ; une question d'un étudiant*]

Quoi ? [*Question inaudible*] [146 :00] Bon, viens me voir, on repartira de ça... tu viens me voir une seconde... [*Fin de la séance*] [2 :26 :07]



**Gilles Deleuze**

## **La Peinture et la Question des Concepts**

**Lecture 4, 5 mai 1981**

**Transcriptions: Parties 1 & 2, Paula Moore (durée 1:07:16); Partie 3, Guy Nicolas (durée 46:45); Partie 4, Sandra Tomassi (durée 40 :32) ; l'horodatage et révisions supplémentaires, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

... Nous avons essayé de définir le tableau par la position de ce qu'on appelait un "diagramme". Et puis on avait dit comme ça, que ce diagramme, "le diagramme", il s'agissait de lui donner une consistance à cette notion de diagramme. On avait dit que le diagramme était susceptible d'un certain nombre de positions, et que, après tout, certaines catégories picturales pouvaient, peut-être, être définies comme autant de positions du diagramme, pour parler compliqué, de positions diagrammatiques ; et que ce n'était pas du tout à partir de problèmes liés à la figuration qu'il fallait lancer ces catégories picturales, mais que c'était [1 :00] vraiment -- peut-être, ça pouvait être plutôt -- en fonction des positions du diagramme.

Et on avait assigné comme ça, trois positions diagrammatiques: ou bien le diagramme- c'était des tendances de ces positions. C'étaient des positions tendances ; ou bien le diagramme tend à prendre tout le tableau, et s'étale sur tout le tableau, et il nous semblait que c'était, en gros, la tendance dite « expressionniste ».

Ou bien, seconde position diagrammatique, le diagramme est bien là, mais il est réduit au minimum, et il tend à être remplacé [2 :00] ou "surplombé", à passer sur la domination d'un véritable "code". Remarquez, ça se complique pour nous, mais on se laisse aller aux mots parce que, on n'a rien dit encore sur : qu'est-ce qu'un diagramme, et qu'est-ce qu'un code ? On essaye de mettre en place des mots, des catégories. Et cette seconde tendance, réduction du diagramme au minimum, le diagramme étant vraiment et continuant à être le véritable germe du tableau, mais réduction du diagramme au minimum et substitution ou position d'un code, c'était peut-être, il nous semblait, la tendance de ce qu'on appelle "l'abstraction" en peinture. [3 :00]

Et puis troisième position diagrammatique: le diagramme ni n'occupe tout le tableau, ni n'est réduit au minimum. C'est comme une voie de manière très extérieure, qu'on pourrait appeler « une voie tempérée ». Il est là. Il agit comme diagramme, mais il n'occupe pas tout le tableau pour la simple raison que le diagramme effectue alors pleinement son effet, à savoir faire surgir quelque chose qui sort du diagramme. Et ce "quelque chose" qui sort du diagramme, pas plus que dans les autres cas précédents, ça n'est une ressemblance ou une figuration, ça n'est pas quelque chose de figuratif. Mais ce que l'on peut appeler une "figure", une "figure" non-figurative, c'est-à-dire qui ne ressemble [4 :00] pas à quelque chose. Une figure sort du diagramme.

Or ce que j'avais analysé la dernière fois -- et on en était là, j'avais presque fini -- c'était la première tendance ou la première position, cette position expressionniste. Et je disais, vous voyez, à la limite - introduisons tout de suite une notion dont il faudra aussi essayer de développer - à la limite, c'est comme si le diagramme se développait dans une espèce d'immense brouillage. Un brouillage. Pourquoi ça m'intéresse ce concept de brouillage tout d'un coup, introduit? Parce que nos trois positions diagrammatiques ce serait : le diagramme qui s'étend jusqu'à être un véritable brouillage ; seconde position, le diagramme qui se fait surplomber ou déterminer par un code ; troisième position, le diagramme qui agit en tant que [5 :00] diagramme. Bon, mais tout ça, pour arriver à une logique de diagramme, il nous reste encore beaucoup à faire.

Alors, je dis juste, pour en finir avec la première position, vous vous rappelez en quoi il consistait, qu'est-ce que c'est ce diagramme qui mange tout le tableau? Je disais, à votre choix là, c'est: ou bien la ligne, le trait-ligne, ou la tache-couleur, compte tenu des deux grands éléments picturaux en tant qu'ils ne font pas contour. C'est la ligne sans contour ou la tache sans contour. Et je disais: c'est forcé que l'expressionnisme dans la peinture atteigne un niveau d'abstraction dont la peinture dite « abstraite » n'a aucune idée.

Parce que, en fait, que toute peinture soit abstraite c'est évident. Mais là où ça devient intéressant c'est lorsque on cherche [6 :00] les définitions correspondantes à telle ou telle tendance, les définitions de l'abstraction correspondantes à telle ou telle tendance. Il est évident que pour un expressionniste, les peintres abstraits -- encore une fois je ne cherche pas du tout à dire: ça c'est mieux que cela, j'essaie de déterminer des catégories -- c'est évident que pour un expressionniste, la peinture dit "abstraite" ne pêche pas du tout d'être trop abstraite. Elle pêche de ne pas l'être assez. En quel sens? C'est que, si loin que les abstraits aillent dans l'abstraction, leurs lignes tracent encore un contour. Leurs lignes tracent encore un contour et on reconnaît aisément dans la peinture abstraite des cercles, des demi-cercles, des triangles, etc. Et dans le Kandinsky le plus abstrait, on reconnaît encore le triangle, c'est-à-dire, un contour particulier. [7 :00] Peut-être pas toujours, d'ailleurs, chez Kandinsky. Mais peut-être qu'il n'est pas seulement un peintre abstrait. Et dans un Mondrian, on reconnaît encore le fameux carré, etc. Tout ça, c'est des lignes qui font contour.

Donc les expressionnistes pourraient dire, d'une certaine manière: « La véritable abstraction c'est nous ». Pourquoi? Parce que, eux, leur problème, et c'est en effet un problème que... ils sont les premiers, je crois, dans la peinture, à poser de manière consciente et délibéré. Par-là, je me garantis contre une idée évidente, que ça existait avant dans la peinture. En effet, la peinture a toujours manié et tracé des lignes sans contour. Or, je vous disais, il faut comprendre l'importance, une ligne de Pollock, c'est quoi ? Bien, on ne peut la définir que comme ceci : c'est une ligne qui change de direction à chacun de ses moments, et qui ne trace aucun contour. Or l'importance de... [8 :00] ou la tache couleur de Morris Louis, c'est précisément tous ces peintres que l'on a appelés « expressionnistes abstraits »... eh ben, elle est sans contour. La tache couleur ou la ligne sont des lignes sans contour, c'est-à-dire elles ne délimitent ni intérieur ni extérieur, ni concave, ni convexe. Elles ne vont pas d'un point à un autre, même virtuel, mais elles passent entre les points, les points couleurs jetés par Pollock, et cette ligne qui serpente, qui se brise, qui se convulse, qui ne cesse de changer de direction à chaque moment assignable.

Je disais, réfléchissez, du point de vue du tracé de cette ligne, c'est quoi, c'est une ligne très curieuse parce que, à la limite, c'est une ligne de dimension supérieure à un. En d'autres termes, c'est une ligne qui tend à devenir adéquate au [9 :00] plan. Du coup, le plan lui-même est entraîné à tendre et à être adéquat au volume. En d'autres termes, c'est une ligne dont la dimension ne pourrait s'exprimer mathématiquement que sous forme d'un nombre fractionnaire, intermédiaire entre un et deux. Alors que la ligne ordinaire, la ligne qui trace contour, a une dimension un. La figure plane a une dimension deux. Le volume a une dimension trois. Ben, c'est évident que l'expressionnisme abstrait résout à sa manière le problème de la profondeur d'une manière tout à fait nouvelle, avec ça. Si vous arrivez à des déterminations en nombre fractionnaire, vous arrivez à des déterminations qui sont typiquement intermédiaires entre un et deux, c'est-à-dire entre la ligne et la surface, [10 :00] et du coup entre la surface et le volume. Donc, à la limite, c'est une ligne qui remplit le tableau, d'où la fameuse définition de cet expressionnisme abstrait comme peinture « all over », c'est-à-dire, d'un bout à l'autre, d'un bord à l'autre du tableau. Bien, à cet égard il y a une négation. Il y a une espèce de conception probabilitaire de la peinture qui nie toutes les positions privilégiées. Tout endroit du tableau a une probabilité égale, alors que dans toutes peintures classiques il y avait au contraire : le centre, les bords, etc.

Bon, alors je disais, et j'en étais là, je disais, vous comprenez, il me semble évident que, quant à ce problème qui nous tourmente, enfin qui... dont on n'a pas fini de parler, à savoir : essayez aussi de fixer -- puisqu'il y a toutes sortes de choses qui s'agissent autour de cette notion de diagramme -- essayez de fixer les rapports de l'œil et de la main dans la peinture. [11 :00] Je disais, ben, il faut juger des rapports de l'œil et de la main dans la peinture en fonction de nos positions diagrammatiques. Au moins que ça nous serve à quelque chose une fois dit que, il me semblait, je vous disais, que les textes sur l'œil et la main, il me semble... ce que les critiques ont écrit, il me semble, ne rendent pas compte du problème, de la tension qu'il y a de toute manière entre l'œil et la main dans la peinture, que la peinture soit une certaine résolution de la tension, et passe par la tension de l'œil et de la main. Bon. Or vous vous rappelez que, j'avais beaucoup insisté là-dessus : le diagramme dans la peinture est fondamentalement manuel. C'est un ensemble de traits et de taches manuelles. Alors peut-être que... évidemment il en sort quelque chose de visuel, mais ce n'est pas la question.

Je dirais, lorsque le diagramme tend à tout prendre, [12 :00] quand il s'empare et quand il investit la totalité du tableau, c'est évident que ce qui triomphe c'est un ordre manuel. Et ça me paraît évident pour l'expressionnisme abstrait. Cette ligne de dimension supérieure à un, cette ligne qui ne trace aucun contour, qui n'a ni intérieur ni extérieur, ni concave ni convexe, cette ligne, c'est la ligne manuelle. C'est une ligne que -- à la lettre -- l'œil a peine à suivre. Et c'est une ligne telle que la trace la main dans la mesure où la main a secoué toute sa subordination par rapport à l'œil. C'est une ligne qui exprime la rébellion de la main par rapport à l'œil. Et qu'est ce qui traduit dans l'expressionnisme abstrait cette espèce de conversion de l'œil à la main ? Triomphent la ligne [13 :00] manuelle et la tache manuelle. Ce qui traduit ça, je vous disais, c'est -- non parce que ce soit toujours comme ça -- c'est la manière dont les expressionnistes abstraits abandonnent le chevalet. Il y a beaucoup de manières d'abandonner le chevalet. Et, après tout, jamais la toile ne s'est réduite à sa position sur le chevalet.

Voyez pourquoi j'insiste sur le thème des positions. Même quand un peintre peint exclusivement sur chevalet, c'est évident que la toile, elle est bien meilleure que sur chevalet. Mais concrètement pour l'expressionnisme dit « abstrait », pour [Jackson] Pollock, pour Morris Louis, tout ça, pour [Kenneth] Noland, pour tous ces peintres, qu'est-ce qui est essentiel techniquement ? Ben, c'est la nécessité où ils sont, notamment Pollock, d'abandonner le chevalet pour peindre sur sol, pour peindre sur sol une toile non tendue. [14 :00] Ça, ça me paraît très important. D'où, précisément, lorsque le critique américain baptise tout ce courant pictural « action painting », ça veut dire quoi ? Ben, il rend compte de ce qu'il appelle lui-même une espèce d'action frénétique où le peintre fait ses jets de peinture, etc., fait, manie le bâton, manie la seringue à pâtisserie, etc. ... en tournant autour de la toile qui est à ses pieds.

Qu'est-ce que ça veut dire « la toile non tendue sur le sol » au lieu de « la toile sur chevalet » ? Ça veut dire une conversion fondamentale. Ça veut dire convertir l'horizon en sol. Ça veut dire passer de l'horizon optique à un sol, quoi... à un sol du pied. Bon, du pied... [15 :00] Mais, la main ou le pied, c'est pareil à cet égard. La ligne manuelle, en effet, elle exprime bien cette espèce... où elle est bien exprimée par cette espèce de conversion de l'horizon en sol. L'horizon est fondamentalement optique. Le sol est fondamentalement tactile. Bon, alors je disais, et c'est là que j'en étais, je disais, oui mais il y a quand même quelque chose d'embêtant parce que les critiques américains, surtout autour de Pollock et de ses suivants... les critiques américains sont d'excellents critiques, et je vous citais notamment deux de ces critiques, à savoir [Clement] Greenberg et [Michael] Fried. Et ils ont écrit de très, très belles choses sur ce courant, sur ce courant dit « expressionnisme abstrait ». Or, quand ils le définissent, qu'est-ce qu'ils [16 :00] disent ? Ils disent : « c'est formidable et c'est moderne ». Et pourquoi c'est moderne ? C'est moderne parce que c'est la formation d'un espace optique pur.

Je veux dire, c'est gênant... c'est gênant pour moi parce que, si vous voulez, si je me permets, j'ai l'impression exactement contraire. À savoir, moi je dirais : c'est formidable Pollock, c'est quelque chose de splendide. Parce c'est la première fois où à ce point, une ligne purement manuelle se libère de toute subordination visuelle. C'est la première fois que la main se libère complètement de toute directive visuelle. Eh ben, voilà que les autres, ils disent juste le contraire. Alors ce n'est pas possible, je veux dire, ce n'est pas possible. Donc, ça nous fait un dernier [17 :00] problème.

Georges Comtesse : Peut-être que les critiques américains aussi parlent d'un espace optique pur à propos de Pollock. Peut-être que toi, si tu ne comprends pas qu'il n'y a aucune contradiction entre la ligne manuelle et l'espace **optique** pur, c'est peut-être au niveau de ton concept de diagramme pictural. Puisque tu définis le diagramme pictural comme **une** main qui serait une main détachée de l'œil, et que l'œil ne pourrait pas suivre, donc une main rebelle. Bon, seulement dans la peinture, dans le processus de l'expérimentation de la peinture, ce détachement justement diagrammatique de la main par rapport à l'œil, plus libre que la main du peintre... il y a peut-être autre chose que justement... [18 :00] tu ne dis pas : détachement de la main par rapport à l'œil... c'est précisément une machine optique de détachement qui n'est pas relative du tout à l'œil, et qui est la machine optique du regard, le regard du peintre qui n'est pas justement l'œil de perception ou l'œil sensible ou n'importe quel œil possible. Il y a une machine regard que... dans le détachement, le peintre, justement... la main du peintre reste cadrée, certainement par cette machine-là qui ne se réduit pas du tout à l'œil et qui décalerait

certainement d'une autre façon ton concept de diagramme pictural. C'est, à la fois, le peintre... ça ne veut pas dire que le peintre lorsqu'il peint, il devient cette machine du regard. Mais il y a comme une sorte de décalage incessant par rapport à cette machine du regard qui est tournée primordialement, d'ailleurs, [19 :00] vers la tache, justement.

Deleuze : D'accord ! Voilà une réponse. C'est une première réponse possible.

Anne Querrien : [*Propos inaudibles*] ... Mais enfin, tout ce que tu dis est tout à fait juste sur le point de vue du peintre, de l'Action Painting, de l'action de peindre, mais il y a un espace optique pur qui se crée du point de vue de l'affect passif de regarder la peinture dont tu ne parles absolument pas. Tu parles de l'acte de peindre. Or pendant toute la période kantienne, romantique, impressionniste, etc., et je dirais, de tout ce que l'on a appris à l'école, on nous faisait regarder la peinture en nous mettant dans la peau du peintre. Donc, il fallait avoir un rapport tactile dans le regard de la peinture, aller voir comment les couches étaient posées, etc., et on nous apprenait d'ailleurs à l'école à peindre pour que l'on sache apprécier esthétiquement la peinture des autres, selon la bonne formule de Kant de l'homme universel [20 :00] [*Mots indistincts*] ... Et, là, on a une dissociation des positions exactement comme dans les espaces mathématiques [*mots indistincts*]... où le peintre et le regardant ne sont plus dans la même position par rapport à... et d'ailleurs, la toile qui est peinte sur le sol, n'est-ce pas, en tournant autour, elle ne va être exposée pas sur le sol. Elle va être exposée dans un espace optique. On va aller la regarder à la verticale... [*Mots indistincts*] [*Interruption de l'enregistrement*] [20 :29]

Deleuze : ... Très bien ! Ha, ben, c'est parfait. Voilà une seconde... Alors c'est bien parce que j'en ai une troisième. Mais elles ne se détruisent pas du tout, au contraire, alors il faut tenir compte de... donc il y a d'autant moins de problèmes. Moi, je me dis ceci : pourquoi est-ce que Greenberg, Fried, etc. ... nomment, l'espace de Pollock, de Morris Louis, etc. ... Pourquoi est-ce qu'ils nomment cela un "espace [21 :00] purement optique" ? Il faut les suivre à la lettre. C'est pour une raison très précise. C'est pour la raison suivante que : cet espace s'oppose à un espace pictural dit « classique ». Cet espace pictural dit « classique » est classiquement défini comme un espace tactile optique. C'est-à-dire : l'espace du tableau dit classique serait -- on verra ça plus tard, on reviendra sur ce point -- serait un espace tactile optique. Ce qui signifie quoi ? Que c'est un espace tactile avec, sur la toile, des référents tactiles. Qu'est-ce c'est que les référents tactiles ? Exemple [22 :00] de référents tactiles : le contour. Pourquoi ? Les choses ont un contour, mais elles ont un contour visuel non moins qu'un contour tactile. Oui et non. Il y a bien référent tactile lorsque le contour reste identique à soi, quels que soient les degrés de luminosité. Vous avez beaucoup d'admirables tableaux qui développent un espace tactile, et vous reconnaîtrez la présence d'un référent tactile parce que, lorsque par exemple, vous verrez un contour qui reste, comme on dit, intact... intact -- la référence est bien tactile -- intact à travers, par exemple... ou, sous une vive lumière ou dans l'ombre. Savoir, par exemple si la perspective, en effet, n'implique pas aussi des référents tactiles, ça me paraît évident que la perspective implique des référents tactiles. [23 :00] On voit bien ce que l'on peut appeler donc, un espace visuel à référents tactiles, et un tel espace sera dit "tactile optique".

Il est certain que la ligne sans contour, en ce sens, brise tout référent tactile. Il n'y a plus de forme, il n'y a plus de forme tactile. La forme tactile optique s'est donc décomposée en une ligne sans contour. Je crois donc que, quand les critiques américains définissent l'espace

expressionniste abstrait comme un espace optique, ils veulent dire : c'est un espace dont tous les référents tactiles ont été expulsés. Mais alors, suivez bien. Prenons à la lettre ceci. [24 :00] Un espace dont tous les référents tactiles ont été expulsés. Bon. Est-ce que ça permet de conclure : c'est donc, un espace optique pur ?

Comprenez pourquoi j'ai besoin et pourquoi j'insiste là-dessus malgré les deux explications qui viennent d'être données, qui s'ajoutent, il me semble, heu... ou la mienne s'ajoute... je dirais, il y a quand même quelque chose de curieux parce que mon sentiment, ça serait presque le contraire, en effet. C'est que, il y a bien une tendance ou un vecteur pictural qui réalise un "espace optique pur", mais ce n'est pas du tout l'expressionnisme. C'est la peinture abstraite. Dans la peinture abstraite, là, on a quelque chose qui pourrait être nommé, en effet, un espace optique pur. Mais pas dans l'expressionnisme, du tout. Pourquoi ? Parce que c'est vrai que tous les référents tactiles sont éliminés. Mais, pourquoi ? [25 :00] Pas du tout parce que l'espace est devenue optique, mais parce que, je dirais et je recommence, parce que la main a conquis son indépendance par rapport à l'œil. Parce que maintenant c'est la main qui s'impose à l'œil. C'est la main qui s'impose à l'œil comme une puissance étrangère que l'œil, encore une fois, a peine à suivre.

Dès lors, les référents tactiles qui exprimaient la dépendance de la main à l'œil, sont effectivement supprimés. Mais pas du tout parce que c'est un espace optique pur, mais parce que la main cesse d'être subordonnée à l'œil, prend son indépendance complète. Dès lors c'est parce que c'est un espace manuel pur, que les référents tactiles qui exprimaient la subordination de la main à l'œil, [26 :00] sont évidemment chassés, expulsés de la toile. Mais encore une fois, donc, c'est bien ce qui me suffisait c'est qu'il n'y ait pas de contradiction.

Anne Querrien : Il se peut même qu'il y ait les deux à la fois ?

Deleuze : Bien sûr, bien sûr... Oui, mais alors là, eh...

Anne Querrien : Optique pur et manuel pur...

Deleuze : Oui, alors là... D'accord... tu diras, c'est... ça devient, du coup, optique pure, mais là ça pose un autre problème. Ça devient optique pure du point de vue du spectateur. D'accord, mais à ce moment-là... à mon avis, en tout cas, moi je ne peux pas l'introduire là, cette idée-là, parce que il faudrait alors savoir quel type d'optique, qu'est-ce que c'est cette optique qui vient de la main, qui est fabriquée par un geste manuel pur.

Anne Querrien : C'est l'idée qu'il n'y a plus aucune communication quelque part, enfin, il n'y a plus de mots d'ordre de se mettre dans la position du peintre pour regarder la peinture, pourtant ça paraît vachement important ! Il y a une libération de l'œil du spectateur de la position [27 :00] aussi de peindre ... alors que dans toute l'éducation qu'on reçoit à l'école, on apprend que tu ne peux apprécier la peinture que si toi-même en fait tu es une espèce de peintre du dimanche.

Deleuze : Ça n'empêche pas que pour le spectateur même, cette conquête optique, ça implique quand même une conquête parce que la violence fait à l'œil subsiste. Donc il y a bien cette espèce de nécessité d'un apprentissage où l'œil accepte cette violence qui lui est faite.

Anne Querrien : Ce n'est pas nécessairement une violence. Je trouve qu'on sort d'une espèce de dialectique hégélienne où il n'y a que l'actif qui est ou positif ou négatif, et on a un affect actif de la peinture qui est de peindre, et un affect passif qui est de regarder... [*Propos inaudibles*]

Deleuze [*en rigolant*] : Cette ligne n'est pas une ligne calme. [28 :00]

Une autre étudiante : Moi, je crois qu'il faut regarder du côté de la physique actuelle. Parce qu'il y a une transformation de l'optique qui fait que peut-être ça devient manuel. Je ne sais pas.

Deleuze : Elle dit que, pour ceux qui n'entendent pas, elle dit qu'il faudrait du coup tenir compte d'une espèce de physique actuelle dont en effet, certains expressionnistes se réclament sous l'appellation de "informelle", et qui, en effet, tient compte, cette physique actuelle -- par exemple toute la physique des signaux, en effet -- qui tient compte, très bizarrement, de certains rapports nouveaux entre l'optique et le manuel. Ouais, d'accord, bon.

Comtesse : Il ne faut peut-être pas oublier non plus que lorsque, dans les grandes périodes, les premières grandes périodes de Pollock, dans son rapport, par exemple, le rapport de Jackson [29 :00] Pollock avec Robert Motherwell, que tous leurs problèmes, ce n'était pas simplement le tableau à faire ni les nouvelles techniques picturales. L'important c'était la ligne picturale, la création picturale, et directement ils posaient la question comme ça : dans leurs rapports avec l'inconscient. Ça c'est un problème essentiel de Pollock et les textes, par exemple, de Motherwell sur Pollock. Et tout le problème de Pollock à travers ses analyses jungiennes ratées, et tout ça... c'était, à travers le tableau, une certaine découverte de l'inconscient. Donc ça pose le problème du rapport justement du diagramme pictural avec l'inconscient, [*Deleuze* : Oui, oui...] parce que eux-mêmes dans leurs processus artistiques posaient et ne cessaient [30 :00] justement, et n'ont pas cessé de poser le problème de ce rapport à travers justement leurs lignes.

Deleuze : Oui, ça, Comtesse... ce n'est pas propre ; justement, ce que tu dis sur le diagramme, c'est très juste, mais en tout cas, ce que tu dis ne va pas contre, ce n'est pas propre à l'expressionnisme parce les uns diront : « le diagramme ou l'équivalent du diagramme, c'est de l'ordre du hasard ». Les autres diront : « c'est de l'ordre de l'involontaire ». Les autres diront : « c'est de l'ordre de l'inconscient ». Enfin, il y a un accord dans toutes les directions, pour dire en effet, que le diagramme - cette espèce qu'on avait défini en premier approximation comme un chaos-germe - est bien une espèce d'inconscient de la peinture, oui, du peintre. Et vous voyez, il y a plein de prolongements, c'est parfait.

Je passe à la seconde position diagrammatique. [31 :00] Cette fois-ci ce n'est pas le diagramme qui s'étend comme disait [Paul] Klee : "le point gris qui prend tout le tableau". Ce n'est pas ça. C'est au contraire le diagramme qui n'est plus que... qui est vraiment comprimé au maximum, comme si - c'est tellement compliqué - le peintre, d'une certaine manière voulait conjurer alors, tout ce qu'il a d'obscur dans le diagramme. Tout ce qu'il y a, mettons, d'inconscient, d'involontaire, etc., etc. Et je dis : qu'est-ce que ça, cette tendance à réduire le diagramme ? Je prends comme hypothèse -- en effet sûrement ça nous lance dans un problème qui va nous faire faire des détours -- c'est en effet, ces peintres qui se lancent, pour nous spectateurs, on [32 :00] a une drôle d'impression, on a l'impression qu'on se trouve encore une fois à la frontière, tout ça - mais toute peinture est à la frontière de la peinture - on se trouve à la frontière de la peinture

parce qu'on a l'impression cette fois, que ce qu'on nous présente c'est une espèce de code dont on n'aurait pas le secret. Et en quoi l'on reconnaît cette peinture qui tend vers un code ? Encore une fois, je fais ma remarque immédiate. Je fais ma remarque immédiate une fois pour toutes : ces peintres sont des peintres. Donc ce ne serait pas des peintres s'ils appliquaient ou s'ils faisaient un tableau à partir d'un code. Ce n'est pas ce que je veux dire. Mais la frontière est peut-être très mince. [33 :00]

Si un tableau verse dans l'application d'un code, vous direz quoi ? Ben oui, n'importe quel ordinateur peut le faire, évidemment. N'importe quel ordinateur peut produire des tableaux d'après un code, ça c'est tout simple. Bon, ce n'est pas cette bêtise-là que je veux dire des peintres abstraits. Je veux dire, tout se passe comme si on nous présentait quelque chose qui allait valoir comme un code intérieur à la peinture, [*on entend de la musique à l'extérieur*] comme un code proprement pictural. [*Rires, la musique instrumentale s'entend plus fort*] Alors, alors il faudrait que, j'essaie de vous faire sentir en quoi... [34 :00] Je prends une phrase d'un peintre du XIXe siècle qui n'est pas, d'ailleurs, un abstrait, en proprement parlant, mais il me semble que l'abstraction n'est pas loin. Je la lis cette phrase : « la synthèse consiste à faire rentrer toutes les formes dans le petit nombre de formes que nous sommes capables de penser. Dans le petit nombre de formes que nous sommes capables de penser : ligne droite, quelques angles, arcs de cercles et d'ellipses ». Est ce qu'il n'y a pas l'idée d'une espèce de code, de code, à la limite géométrique, code géométrique, n'est-ce pas, qui ferait que [35 :00] la géométrie suffit ? Elle a son code, la géométrie. Aussi encore une fois, ce n'est pas l'application de figures géométriques.

Kandinsky distingue très bien les figures dites abstraites et les figures géométriques. Il dit : voilà - ce qu'il appelle lui, une figure abstraite, Kandinsky « c'est une figure qui ne désigne rien d'autre que soi ». Bon À ce moment-là , la figure picturale abstraite et la figure géométrique semblent se valoir : Je veux dire : le triangle peint par Kandinsky et le triangle tracé par le géomètre, les deux semblent répondre à cette condition : « une figure qui ne désigne plus que soi », par opposition aux figures concrètes. [36 :00] Et il ajoute : seulement voilà « c'est une figure qui a intériorisé sa propre tension ». La tension c'est le mouvement qui la décrit. Elle a intériorisé sa propre tension. C'est ça que ne fait pas la figure géométrique. Voyez pourquoi un peintre abstrait -- et je progresse pas à pas -- pourquoi un peintre abstrait pourra dire : « C'est abstrait bien que la ligne fasse contour, bien qu'il ait contour ».

Le problème est très différent du problème de l'expressionnisme ; ça fait contour seulement voilà : le contour ne détermine plus une figure concrète, le contour ne détermine plus qu'une tension. Le contour ne détermine plus [37 :00] un objet, le contour ne détermine plus qu'une tension, c'est ça la définition picturale de l'abstraction pour Kandinsky. Et la notion de tension va être essentielle dans tout ce que dit Kandinsky sur la peinture. Bon. Mais ça donne quoi ? Qu'est ce que c'est cette tension ? Dans les écrits de Kandinsky, vous rencontrez constamment des choses qui évoquent irrésistiblement encore une fois, l'invention d'un code. Qu'est-ce que c'est ces choses ? C'est les textes célèbres de Kandinsky où il nous dit par exemple -- à l'issue de longues recherches, à l'issue de longs commentaires ; je n'en retiens que les résultats, donc ça paraît forcément un peu arbitraire -- il nous dit : vertical, blanc, actif ; horizontal, noir, passif ou inertie ; [38 :00] angle aiguë, jaune, tension croissante ; angle obtus, bleu, pauvreté. [*Sur le diagramme et le code, voir Francis Bacon. Logique de la sensation, chapitre 12*]



Voilà. J'extraie. Il y a de longues listes chez Kandinsky. On a l'impression que ce n'est pas seulement une table de catégories. Ce sont les éléments dont on parle. La synthèse consiste à faire rentrer toutes les formes dans le petit nombre de formes, un petit nombre de formes bien déterminées. Qu'est-ce que c'est ce petit nombre ? J'essaie là de préciser cette idée de code pictural.

Vous remarquez que dans le cas de Kandinsky, il faudrait dire, comprenez, il n'y a pas un code. C'est presque chaque peintre abstrait qui invente un code. [39 :00] Exactement comme dans le langage, où il y a des possibilités de toute sortes de langues, dans un code pictural virtuel, il y a toutes sortes de codes, si bien que chaque peintre abstrait c'est peut-être l'inventeur d'un code. Comment on définirait ce code, alors ? Qu'est-ce que ce serait ce code "immanent" à la peinture ? Et qui ne préexiste pas, qui attend d'être inventé par tel, tel ou tel peintre ? Je reprends les termes de Kandinsky. Voyez qu'il a toujours trois critères : la ligne verticale, horizontale, angle obtus, angle aigu, angle droit, etc., etc. Et puis, il composera avec ça : carré, rectangle, cercle, demi-cercle, bon. Il y a, donc : ligne ou forme, première catégorie.

Deuxième catégorie : [40 :00] dynamique actif, passif. On pourrait en ajouter. On pourrait concevoir un code avec plus de deux valeurs. Il n'y aurait pas simplement actif et passif. Il pourrait y avoir actif, passif, témoin. Je vois des peintres qui définissent trois rythmes, trois rythmes fondamentaux : le rythme actif à tendance croissante, le rythme passif à tendance décroissante, le rythme témoin, constant, et ça fonctionne dans la toile : vous avez des éléments à niveau constant, vous avez des éléments à niveau décroissant, vous avez des éléments à niveau croissant. Bon.

Donc je dis juste : il y a une première catégorie qui renvoie aux lignes ou figures, [41 :00] une deuxième catégorie, qui sont dynamiques, qui renvoie à la dynamique, qui renvoie à l'activité/passivité, et vous avez une troisième catégorie chez Kandinsky qu'il n'oublie jamais, qui renvoie à une espèce de disposition affective, qui serait une espèce de catégorie de l'affect. Et puis une catégorie qui renvoie à la couleur, par exemple : Vertical, blanc, activité, joie.

Qu'est-ce que ça veut dire ça ? Un code, c'est quoi ? Il me semble qu'une des conditions pour qu'il y ait un code, [42 :00] c'est, d'une part, que vous déterminiez des unités, des unités significatives, discontinues, discrètes comme on dit. Des "unités significatives discrètes" en nombre fini qui peut être très grand, qui peut être plus ou moins grand, mais finalement c'est toujours un ensemble fini, donc, des unités significatives discrètes. Je le dis abstraitement, pour le moment. Et deuxième condition c'est : ces unités significatives doivent être porteuses, chacune doit être porteuse, de relations binaires, d'un certain nombre de relations binaires. [43 :00] En effet, ce n'est pas du tout simplement, je crois, par commodité que les codes sont binaires. La binarité et les codes à quelque chose là d'essentiellement lié. Je veux dire quoi ?

Je prends l'exemple que vous connaissez bien, l'exemple du langage. En quoi l'on peut dire qu'il y a un code du langage ? Ou en quoi l'on peut dire que "langage" implique un code ? Les linguistes, nous ont renseignés là-dessus depuis longtemps. À savoir premièrement : le langage est décomposable en unités dites « significatives », qu'on appellera par exemple des « monèmes ». [Pause] Mais ces unités significatives sont décomposables [44 :00] en éléments

plus petits. Ces « monèmes », unités significatives, sont décomposables en éléments plus petits qu'on appelle des « phonèmes ». Et les « phonèmes » n'existent pas indépendamment de leurs relations binaires. Unité significative, je dis : « Le vent ». Vous attendez mal. C'est la fameuse série, vous savez ces fameuses épreuves constantes en phonologie. Alors moi, je précise : « Je dis le vent, je ne dis pas "dent". Relation « V / D ». C'est une relation binaire, une relation phonématique. Mais je ne dis pas : « fend ». Relation [45 :00] « V / F ». Je ne dis pas : « ment ». « V / M », etc. etc. Ces relations binaires ce sont les traits, ce qu'on appelle en linguistique « les traits distinctifs ». Si bien que le phonème est strictement dépendant de l'ensemble de relations binaires dans lequel il entre avec d'autres phonèmes. Bon ! je dis il y a bien un code linguistique parce qu'il y a unité significative et décomposition possible de ces unités significatives en éléments pris dans des relations binaires.

Qu'est-ce que j'ai défini là ? Et peut-être que ça va nous faire avancer pour plus tard, donc je voudrais que vous reteniez au fur et à mesure. Je suis forcé [46 :00] de passer par ce détour. Je dirais que ce que j'ai défini d'une certaine manière, c'est le concept d'articulation. [Pause] Bon. Reprenons. Il y a bien, comme dit [André] Martinet, il y a bien même double articulation. Le langage est articulé. Ça veut dire quoi ? Le langage est articulé, ça ne veut pas dire seulement qu'il y a des mouvements de la glotte qui articule le langage. Il ne s'agit pas seulement des mouvements physiques articulatoires. Le langage est actualisé par des mouvements physiques articulatoires parce que en lui-même, il est articulé. Et être articulé, ça signifie quoi ? Ça veut dire : être composé d'unités discrètes [Pause] qui renvoient [47 :00] elles-mêmes à des éléments pris dans des relations binaires. Il me semble que c'est la meilleure définition du code. Seulement, qu'est ce qui m'avance là-dedans ? Qu'est ce qui m'arrange ?

Je pourrais vous l'expliquer que plus tard, mais je marque déjà des résultats pour moi. À savoir que nous tendons à identifier les deux concepts de code et d'articulation. Est-ce qu'on peut les identifier complètement ou pas ? Alors, de coup, ça me dépasse, ça ne m'intéresse pas. En tout cas, je peux vous dire qu'il y a une frange commune entre les sphères de ces deux concepts : code et articulation. Il n'y a pas de code inarticulé. Bon. Je prends un dernier exemple. Je dirais donc, qu'il y a deux choses qui sont fondamentales dans l'idée de code : [48 :00] les unités discrètes, un nombre fini d'unités discrètes, et ces unités discrètes sont l'objet d'une série finie de choix binaires.

Pourquoi j'introduis cette idée de choix là ? C'est pour rendre compte du rapport entre les unités et les éléments, entre les unités significatives et les éléments pris dans des rapports binaires. Je prends un exemple courant en informatique : comment vous allez choisir six dans l'ensemble des huit premiers nombres ? Vous allez choisir six à l'issue des trois choix binaires. Trois choix binaires successifs. Vous prenez votre ensemble : un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit. [49 :00] -- Oh c'est dur, c'est embêtant, parce que c'est le jour où j'ai à dire des choses très abstraites, alors là c'est... -- un, deux, trois, quatre, cinq, six, sept, huit. Premier choix binaire, vous divisez votre ensemble en deux. Vous choisissez la moitié droite au-dessus de quatre. Cet ensemble, dès lors, ce sous-ensemble, quatre, cinq, six, sept, huit, vous le divisez à son tour en deux. Et vous choisissez la bonne moitié où six est compris. Vous obtenez un sous-ensemble en deux termes.

Troisième choix binaire : vous choisissez six. Donc, il y a toujours possibilité de réduire un choix suivant un code à une succession de choix binaires. Il ne m'en faut pas plus, je ne vais pas plus loin ; code = articulation. Articulation [50 :00] = unité déterminée par une série de choix binaires. Une unité déterminable par une série de choix binaires. Qu'est-ce qu'il me paraît du coup fondamental ? Je reviens à la peinture : En quoi en effet, mon hypothèse que la peinture abstraite serait l'élaboration d'un code auquel le diagramme est lui-même soumis. Dans ce cas de la peinture abstraite, c'est que ça fonctionne en effet comme ceci : vous avez un certain nombre d'unités discrètes. Ça ne veut pas dire que ça soit facile de peindre tout ça. Mais c'est une peinture de code. C'est l'invention d'un code proprement pictural qui n'existe que dans la peinture, et qui n'existe que dans la mesure où il est inventé.

Dès lors, peindre, ce serait inventer un code, quoi ? Inventer un code [51 :00] proprement optique. L'idée d'un code optique me paraît très profond dans la peinture abstraite. Et ça serait ça le sens moderne de la peinture suivant les peintres abstraits. On vous fera, on vous proposera un code intérieur optique. En quoi ça se voit, si rapidement que j'ai évoqué les textes de Kandinsky ? Les unités significatives, elles apparaissent pleinement. La verticale blanche active, par exemple, ça c'est une unité significative. Mais l'unité significative, elle est indécomposable en unités plus petites, mais elle est parfaitement décomposable en éléments pris dans des choix binaires. Ce choix binaire c'est quoi ? C'est les choix portant [52 :00] sur la figure, les choix portant pour la couleur, les choix portant pour la disposition affective. Actif - passif.

Là, vous avez un choix binaire. Vous me direz : « pour la couleur ce n'est pas pareil ». Si, pour la couleur c'est une succession de choix binaires. Exactement comme dans mon exemple informatique. Et même tout le cercle des couleurs est une espèce de binarisation des rapports entre couleurs. Le rapport de couleurs et de leurs complémentaires, etc., les intermédiaires, etc., tout le cercle avec ces rapports d'opposition, vous donne un système de choix binaires entre couleurs. Et alors, je peux dire que vraiment à la lettre, chez Kandinsky, apparaît très nettement les deux niveaux de l'articulation picturale. [53 :00] D'une part, les unités significatives qui regroupent toute une série de choix binaires. Or comment on appellera ces choix binaires qui permettent de déterminer l'unité significative ? Vous savez le nom qu'ils prennent ? On les appelle des « digits ».

Et, en effet, qu'est-ce que c'est ça, ce mot "digit" ? Binari-digit. C'est un mot formidable pour nous là. Qu'est-ce que c'est "le doigt" ? Qu'est-ce qu'il vient faire "le doigt" là-dedans ? Le doigt, il est réduit à... c'est le doigt qui appuie sur le clavier. Le doigt, c'est une folle réduction de la main. [54 :00] Drôle de truc, le doigt, c'est ce qui subsiste quand l'homme a perdu ses mains. Un doigt qui appuie sur le clavier. Qu'est-ce que c'est ? C'est l'homme sans mains ça. Le digit, c'est l'état manuel de l'homme sans mains.

Qu'est-ce que je veux dire ? Je pense à une belle page de [André] Leroi-Gourhan. Leroi-Gourhan parle là de l'homme de l'avenir et il dit oui, c'est un homme couché. Il n'a plus à bouger. [*Il s'agit sans doute de l'ouvrage* Le geste et la parole, technique et langage (Paris : Albin Michel, 1964) ; voir Mille plateaux, notamment p. 620 et note 32] Bon, d'accord. C'est une espèce de portrait de science-fiction. Il est de plus en plus infantilisé, et puis il n'a plus de mains. Mais il lui reste un doigt pour les claviers. Voyez dans l'évolution future on n'aura plus de mains, eh ?

On n'aurait plus qu'une seule main comme ça, et l'on appuiera sur des trucs, [55 :00] bon.  
[Rires]

Ça me permet d'introduire déjà une variation. Quand je disais : Les problèmes des rapports oeil / main, c'est très, très compliqué parce que la main elle-même, elle en a tellement de figures... Je pourrais faire des catégories de la main. Commencer, essayer c'est purement hypothèse pour le moment, mais on verra si plus tard, c'est confirmé. Et j'aurais déjà envie de distinguer le manuel, le tactile, et le digital.

Je dirais le tactile, et vous me permettez de donner des définitions qui me conviennent, évidemment c'est conventionnel, c'est des définitions de convention. Alors, là vous ne pouvez avoir d'objections. J'appellerais tactile la main subordonnée à l'œil, l'état de la main subordonnée à [56 :00] l'œil. Quand la main suit les directives de l'œil, la main alors se fait tactile. [Pause]

Quand la main secoue sa subordination par rapport à l'œil, quand elle s'impose à l'œil, quand elle fait violence à l'œil, quand elle se met à gifler l'œil, j'appellerais ça « du manuel propre ». Et le digital, c'est au contraire, le maximum de subordination de la main à l'œil. C'est ne même plus la main qui met ses valeurs propres tactiles au service de l'œil, c'est la main qui a fondu, subsiste seulement un doigt pour opérer le [57 :00] choix binaire visuel. La main est réduite au doigt qui appuie sur le clavier. C'est-à-dire, c'est la main informatique. C'est le doigt sans main. D'une certaine manière, est ce que ce n'est pas ça "l'Idéal" ? L'idéal, mais avec beaucoup de réserves, l'idéal de la peinture abstraite, à savoir, un espace optique pur. Un espace optique pur tel qu'on ne sente plus la main.

Ça veut dire quoi ça, tel qu'on ne sente plus la main ? Tiens, on ne sent plus la main. C'est un drôle de truc parce que c'est une formule toute faite qui traverse la peinture. Les peintres qui se disent entre eux : « ah, cette toile est belle, on n'y sent pas la main ». C'est-à-dire, ça paraît être un défaut si on ne sent pas la main. Est-ce que c'est possible qu'on ne sente pas la main ? La peinture abstraite, est-ce que ce n'est pas la peinture de l'homme sans [58 :00] mains ? Ça voudrait dire quoi ? Évidemment non, ce n'est pas ça. Qu'est-ce qu'il prouve que ce n'est pas ça ?

Quand il s'agit de distinguer un faux Mondrian d'un vrai Mondrian, qu'est-ce qu'ils font ? Il y a une page célèbre d'un critique là-dessus. [Voir la référence à Georg Schmidt et son livre Mondrian (Paris : Réunion des musées nationaux, sans date) dans Francis Bacon. Logique de la sensation, p. 68 note 7] Qu'est-ce qu'ils distinguent, vous regardez quoi, pour savoir si c'est un faux ou si c'est un vrai ? Ils disent, les critiques disent : « Ce n'est pas très difficile, finalement, si vous avez un peu d'habitude vous regardez, vous avez le nez sur le carré là, on vous dit c'est un Mondrian, vous regardez l'endroit où les deux côtés du carré se croisent, et vous regardez qu'est ce qui se passe au niveau des couches de peinture, au niveau du croisement, vous avez bien des chances de vous apercevoir que c'est un peu... vous avez bien des chances, à plus forte raison quand le carré est coloré, quand les couches de couleur se superposent, [59 :00] là, vous avez des chances de voir si c'est un imitateur ou pas. Ça veut dire : on sent la main. Mais c'est que, chez Mondrian c'est pire. C'est pire, enfin pire, c'est encore plus beau, je ne sais pas, c'est ce vous voulez, que chez Kandinsky. Parce que chez Mondrian il y a vraiment une espèce de

rêverie -- il y a des écrits théoriques de Mondrian -- de réduire tout à deux unités binaires. Alors là, c'est une espèce de code extrême horizontal et vertical. Il y a des déclarations multiples de Mondrian dans son extrême sobriété, dans son ascétisme spirituel : arriver à ce que tout soit rendu par horizontal ou vertical. Il n'y a besoin de rien d'autre.

Qu'est-ce qu'il veut dire quand il dit qu'il n'y a besoin de rien d'autre ? Comprenez, du point de vue du code, c'est l'idéal du code. [60 :00] Parce que je disais : un code, un code normalement c'est un nombre fini d'unités significatives, sous-entendu plus que deux, qui sont déterminées à la suite d'une succession de choix binaires. L'idéal suprême du code c'est qu'il n'ait que deux unités significatives et donc, un seul choix binaire. Là vous auriez un code du code. Le code du code c'est lorsque au lieu d'un nombre déterminé d'unités significatives déterminables par une succession de choix binaires, vous n'avez qu'un seul choix binaire pour deux unités significatives.

Or Kandinsky n'a jamais essayé cette chose-là. Mondrian, lui, va très loin dans horizontal / vertical, c'est tout. Seulement à ce niveau extrême d'ascétisme pictural, [61 :00] "je vous ferai une horizontal et une verticale, et vous aurez le Monde", "le Monde en son abstraction", on retrouve tout. C'est pour vous donner un goût, mais vous l'avez déjà, un goût que finalement les catégories esthétiques sont bien fondées, mais tout se mélange. Parce que parmi les textes les plus beaux sur Mondrian, il y a des textes de Michel Butor. [*Il s'agit de Tout l'œuvre peint de Piet Mondrian (Paris : Flammarion, 1976)*] Butor a très bien montré quelque chose, c'est que les carrés de Mondrian, par exemple, très souvent n'ont pas la même épaisseur en longueur et en largeur. C'est évident, d'ailleurs. Il n'a pas besoin de le montrer longtemps.

Seulement cette différence d'épaisseur a un effet optique très curieux : c'est que, alors devient très important et d'autant plus important, l'endroit de croisement de la longueur plus mince, et de la largeur la plus épaisse, par exemple, [62 :00] or ce point de croisement va déterminer une ligne virtuelle. Là il y a quelque chose de très curieux - tout comme on parle d'une ligne virtuelle en musique, là, on va parler de ligne virtuelle en peinture. Le fait que les deux côtés du carré n'aient pas la même épaisseur, fait que l'œil qui regarde, l'œil du spectateur trace précisément une diagonale que Mondrian, pour son compte n'a plus besoin de tracer.

Cette ligne virtuelle, cette diagonale virtuelle, qu'est-ce que je peux dire d'elle ? Je peux dire à la limite, que c'est une version abstraite d'une ligne sans contour puisqu'elle n'est pas tracée par le peintre. De même chez Kandinsky ce qui complique tout, c'est qu'il a des très beaux Kandinsky où vous trouvez ces éléments, ces unités significatives. [63 :00] Mais elles sont bizarrement parcourues vraiment de lignes alors, qui viennent, chez Kandinsky, qui ont une source très simple, qui ont une source vraiment gothique, de lignes, de lignes vraiment nomades, de lignes sans contour. De lignes qui passent entre les figures, qui passent entre les points, qui n'ont ni début ni fin, et qui sont typiquement alors des lignes "expressionnistes" et qui pourtant ne viennent pas rompre l'harmonie ou le rythme du tableau. C'est vous dire que ces catégories, il me semble, ce n'est pas parce que les choses empiètent les unes sur les autres que les catégories ne sont pas bien formées.

Tout ce que j'essaie de dire voilà c'est que, au niveau de la peinture abstraite, celui qui était allé le plus loin, il me semble, c'est le peintre dont je vous ai parlé, et qui me paraît un très, très grand

peintre abstrait. C'est [Auguste] Herbin. Et Herbin, lui il va très loin. Simplement il invente son code. On n'emprunte pas le code du voisin. « Il invente son code », ça veut dire [64 :00] quoi ? Il fait un truc qu'il appelle ... Lui, il veut appeler sa peinture un « alphabet plastique ». Alphabet plastique, et lui il prend quatre formes, quatre formes fondamentales. Quatre unités significatives qui selon lui sont : le triangle, la sphère, l'hémisphère, le quadrangulaire (le rectangle, et le carré). Il a ses quatre formes. Il a quatre formes à titre d'unités, et il les fait passer par des rapports binaires, rapports binaires, un peu comme Kandinsky concernant cette fois-ci la couleur, concernant la disposition affective, et bien plus, il ajoute – est-ce que c'est coquetterie, ou c'est quelque chose de plus profond ? -- Il y ajoute des lettres de l'alphabet. [65 :00] Il ajoute des lettres de l'alphabet. Si bien qu'il compose ses tableaux souvent, à partir et en fonction, ou l'inverse, il donne le titre correspondant aux lettres déterminées par les unités picturales. Par exemple, il intitule un tableau « Nu ». Et il faut décomposer « Nu ». « N »-« U ». Voir à quelle forme plastique correspond le « N », à quelle forme plastique correspond le « U », à quelle couleur, etc., etc. Un peu, vous savez, comme Bach jouait avec le mot Bach en musique. Donc, il va très loin dans le thème “un alphabet plastique”.

Qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? Ça donne, en effet, des chefs d'œuvre. C'est un grand coloriste. Est-ce que c'est plaqué cette idée ? Non, moi, je vois mal la possibilité de “voir” [66 :00] la peinture abstraite sans y “voir”, non pas l'application d'un code préexistant, mais l'invention d'un code optique. Encore une fois, ce code optique étant fondé sur la double articulation, premièrement, des unités significatives picturalement, deuxièmement, des choix binaires élémentaires qui déterminent ces unités. Alors là on aura bien, en effet, la définition d'une espèce “d'espace optique pur codé”, ou la main à la limite, tend -- mais ça n'est qu'une tension -- ou la main tend à être expulsée au profit du doigt, un espace digital. [Pause] Bon. [Pause] [67 :00]

Et je disais, il y a une troisième voie. Comment on fait ? Voyez ? mes deux positions diagrammatiques, en effet, elles s'opposent point par point... [Interruption de l'enregistrement] [1 :07 :13]

## Partie 2

... -dage et code, [Avec la reprise de l'enregistrement en mi-syllabe, le mot qui précède « et code » n'est pas clair] d'où alors la réaction en effet de ces peintres qui semblent emprunter la troisième position, c'est à dire cette espèce de voie tempérée, moyenne, mais qui n'est évidemment n'est tempérée et moyenne que... encore une fois, de manière tout à fait verbale.

Qu'est-ce que c'est ces peintres ? Prenons un terme ... des termes, par exemple, j'emprunte à [Jean-François] Lyotard une terminologie qui me paraît très juste et très... lorsque Lyotard oppose ce qu'il appelle le “figural” au “figuratif”, ce n'est pas une peinture figurative en effet parce qu'il n'y a pas de peinture figurative, encore une fois, c'est une peinture “figurale”. [Il s'agit sans doute de Discours, figure (Paris : Klincksieck, 1972)] [68 :00] C'est-à-dire là, je donne au diagramme toute sa portée, mais j'empêche, c'est à dire je ne veux surtout pas que ce

soit un code, et en même temps j'empêche qu'il déborde sur tout le tableau, qu'il brouille le tableau. C'est-à-dire que je me sers du diagramme pour produire le pur "figural" ou la figure.

Bon, comprenez que là, je vais avoir des rapports mains/œil tout à fait nouveaux encore. Ce ne sera plus la main qui s'oppose à l'œil ou qui s'impose à l'œil comme dans l'expressionnisme, en très gros. Ce ne sera plus l'œil qui réduit tellement la main, que la main n'a plus qu'un doigt. Ce sera quoi ? Ce sera une tension main/œil de telle manière que le [69 :00] diagramme manuel, fasse surgir quoi ? La réponse est forcée puisque ce n'est pas une figure figurative.

Eh bien, donner à l'œil une nouvelle fonction, que la main induise pour l'œil une nouvelle fonction de l'œil, c'est à dire vraiment un troisième œil. Que la main fasse surgir un troisième œil, bon, c'est vous dire que ce n'est pas une voie tempérée. Elle n'est tempérée que par rapport aux deux autres cela veut dire, elle n'étend pas le diagramme à tout le tableau et d'autre part elle ne soumet pas le diagramme à un code proprement pictural. Mais sinon tous les dangers qu'elle a, y compris le danger redoublé de frôler tantôt l'abstraction, tantôt de frôler l'expressionnisme au lieu de tracer son chemin à elle. Mais ce serait comme un troisième chemin ; ce serait, là, la position du pur diagramme, la position purement diagrammatique. [70 :00]

Si bien qu'alors au point où l'on en est, eh bien, il faut aujourd'hui, ce serait une longue étude, un long détour pour nous, ce serait à quoi je voudrais arriver, c'est -- tout le monde a le droit de le faire -- arriver à proposer une définition alors de la peinture. Il y a tellement de définitions possibles, alors chacun peut donner la sienne c'est ...on pourrait jouer à cela, c'est bien, au point où l'on en est, il faut un peu oublier la peinture. Je vous avais dit que mon but était double, mon but c'était bien de parler de peinture, mais c'était d'ébaucher une espèce de théorie du diagramme. Eh bien, là où nous butons actuellement, c'est bon, maintenant il faut essayer de se débrouiller dans : mais qu'est-ce que c'est un diagramme ? Et quelle est la différence entre un diagramme et un code. Qu'est-ce que c'est ça ? Histoire diagramme-code ? Bon, et c'est de ça pour moi que [71 :00] je voudrais arriver à en tirer une espèce de définition de la peinture.

Si c'est vrai que la peinture c'est le diagramme, quel sont les rapports entre un diagramme et un code ? Alors je ne vais pas dire du tout et... c'est des rapports très compliqués sûrement, puisque qu'encore une fois appartient pleinement la peinture, la tentative d'inventer des codes optiques qui me paraît définir la peinture abstraite, bon, comme diagramme... Donc on repart à zéro, très bien, on repart à zéro. Comme diagramme, on est dans un élément de pure logique maintenant, c'est cet élément de pure logique qui va nous relancer ensuite dans la peinture. [*La réflexion sur la "voie moyenne" et l'analogique correspond en gros au chapitre 13, "L'Analogie", dans Francis Bacon. Logique de la sensation*]

Et je dis le couple comme diagramme, il y a un autre couple après tout, il faut se servir de tout. C'est digital, on l'a vu, digital, un code [72 :00] est digital au sens que j'ai précisé, à savoir on appellera "digitale" la nature du choix binaire qui va déterminer l'unité. Un code est digital, cela, vous me l'accordez et classiquement dans toute les théories de l'information et même de linguistique. On oppose digital à quoi ? Analogique, analogique et digitable, les synthétiseurs par exemple aujourd'hui sont ou bien tantôt des synthétiseurs analogiques, tantôt des synthétiseurs digitaux. Les procédés de retransmission d'un signal sont ou bien des procédés analogiques ou bien des procédés digitaux. Bon, c'est quand même, technologiquement même, il ne s'agit pas de

dire des choses très compliqué, c'est une distinction aujourd'hui qui nous concerne : [73 :00] code / diagramme, j'ai mes deux doublés code /diagramme, digitale / analogique. Pourquoi cela intéresse la peinture ? Pourquoi j'ai l'air de parler d'autre chose et que je ne parle pas d'autre chose ?

La peinture, c'est un langage ou ce n'est pas un langage ? Est-ce que ce problème a de l'intérêt, pour moi oui. Ce que je dirais aussi bien, qu'est-ce c'est qu'un langage analogique ? Pas tellement facile de définir un langage analogique, est ce qu'il a un langage analogique ? Est-ce que la peinture est un langage analogique ? Est-ce que la peinture est "le" langage analogique par excellence ? Ou bien ce serait quoi ? Le cinéma, est-ce que le cinéma est un langage analogique ? Il faut se mettre dans de bonnes conditions, le cinéma du temps où il était muet. Ou bien alors le cinéma sonore mais pas parlant, est-ce que c'est un langage analogique ? Après tout, tous les gens du cinéma [74 :00] muet pensaient bien avoir inventé ce qu'ils appelaient constamment eux-mêmes un "langage universel".

Or c'est un "langage universel", le cinéma muet, d'où leur embêtement... leur embêtement sur le moment... sur le moment quand le cinéma est devenu parlant ; toutes les prétentions au cinéma comme langage universel était remise en question. Bon, et la peinture/le cinéma muet, est-ce qu'il y a des rapports ? Peut-être... peut-être qu'il y en a mais jamais où l'on croit ; chacun de nous le sait, que le pire moment au cinéma, c'est lorsque qu'un metteur en scène prétend faire une scène aussi belle ou un plan aussi beau qu'un tableau ; ça c'est la catastrophe, tout le monde s'écroule, tout le monde s'endort, ou alors ça n'est réussi que par de grands moments d'humour, quand c'est [Luis] Buñuel. Mais lorsque dans le cinéma italien, par exemple, vous voyez une scène dont vous vous dites ; "oh la la, quelle catastrophe !", tout droit tiré, vous [75 :00] dites cela, mais cela un Raphaël pur, il n'y a pas de chose plus moche dans le cinéma que ça. Donc si le cinéma et la peinture ont à faire l'un avec l'autre, ce n'est pas à ce niveau-là.

Bon, langage analogique, bien qu'est-ce que c'est ? je peux juste dire, nous savons déjà un peu en quoi un code est "digital". Et qu'est-ce que veut dire l'expression code digital, le code est le principe d'un langage digital ? Comme disent les Américains très souvent : le langage est digital. Ça veut dire quoi "le langage est digital" ? Ça veut dire, vous voyez, ça ne veut pas dire qu'il est fait avec les doigts ou que c'est du sourd-muet ; cela veut dire une chose très précise, cela veut dire : le langage est constitué par des d'unités significatives déterminable par une succession de choix binaires. Voilà, voilà ce que veut dire la formule le langage est digital. [76 :00] Bon, est-ce qu'il y a des langages analogiques ? Et comment il faudrait définir analogique, à ce moment-là?... Quelle heure il est ? [*Réponse presque inaudible*] De quoi, de quoi ?

Claire Parnet : Il est douze.

Deleuze : Est-ce qu'il y a des mélanges entre les deux ? Si il y a des langages analogiques, comment les définir ? Est-ce que la peinture en est ? Est-ce que la peinture serait le langage analogique par excellence ? Pourquoi pas plutôt le mime, pourquoi pas les arts plastiques, pourquoi pas tout cela, pourquoi, et ce que la peinture aurait un privilège, qu'est-ce que cela veut dire ? Et d'autre part, est-ce qu'il suffit de parler d'une grossière opposition entre le code digital et le langage analogique, qui serait quoi ?



Bon, allons jusqu'au bout de notre hypothèse, on a même plus le choix. C'est le diagramme qui serait analogique, le diagramme analogique [77 :00] et le code digital, mais est-ce que ce serait une simple opposition, ou bien est-ce qu'il y aurait des greffes de code sur le langage analogique, sur le diagramme analogique ? Tout ça, enfin, c'est une série de problèmes qui sont comme des problèmes confus liés à une logique du diagramme. Si bien que là, j'essaie d'aller vite parce que je voudrais vite retrouver la peinture, mais je pars d'une première approximation. Le code digital impliquerait "convention", le diagramme analogique ou le langage analogique serait un langage de "similitude". Donc mes deux concepts se distingueraient en renvoyant au procédé suivant : similitude pour l'analogie ou pour le diagramme, [78 :00] règle conventionnelle pour le code digital.

Voyez, cela ne va pas loin, je dis cela pourquoi parce que la notion de diagramme et son extension et son éruption dans la logique dans la philosophie, elle a été faite à partir de cette première grosse approximation par un auteur de grand génie dont je vous ai déjà parlé d'autres années, qui est [Charles Sanders] Peirce, p - e - i - r - c - e, un logicien anglais qui inventait cette discipline qui ensuite eut grand succès : la sémiologie et qui partait -- je ne prends que ce qui m'occupe là-dedans -- et qui partait d'une distinction très simple entre ce qu'il appelait les icônes et les symboles. Il disait : "voilà les icônes c'est une affaire de similitude", en gros. [79 :00] Un icône, une icône, on dit quoi déjà, une ... [*Étudiants* « UN, UNE »] Une icône, oui, oui... une icône est déterminée par sa similitude à quelque chose. Un symbole au contraire, disait-il, est inséparable d'une règle conventionnelle. [*La référence à Peirce, et toute cette discussion sur l'analogie, correspond au chapitre 13 de Francis Bacon. Logique de la sensation, notamment pp. 75-78*]

Vous me direz on n'a pas besoin de citer Peirce, parce que cela ne va pas très loin, aussi Peirce il prenait cela comme point de départ pour aller plus loin. Et dès qu'il va plus loin, c'est justement pour mettre en question cette validité. Donc qu'est-ce que je peux dire ? Je pars de ce problème simple, est-ce que je définis le langage analogique par la similitude et le langage de code ou le langage digital par la convention ? Vous vous rappelez tous les thèmes saussuriens, le langage est conventionnel, etc. [80 :00] Le symbole linguistique est conventionnel, immédiatement on voit bien que non, mais c'est les raisons pour lesquelles, cette première dualité est insuffisante tellement insuffisante c'est ça qui est intéressant qui doit nous intéresser. Et je dis très vite, mais là il faut que vous sentiez l'ordre puisque on entre dans un domaine, provisoirement dans un domaine de logique.

Je dirais pour deux raisons cette dualité similitude/conventionnelle n'est pas du tout satisfaisante. Pourquoi ? Parce que d'une part il y a des phénomènes de similitude dans les codes, et d'autre part, la similitude ne suffit pas à définir l'analogique, c'est mes deux [81 :00] points, c'est ces deux points que je voudrais expliquer.

Premier point, on ne peut pas opposer simplement convention et similitude, parce que un code comprend nécessairement je dirais presque qu'il produit nécessairement des phénomènes de similitude. Je veux dire d'ailleurs chez Peirce, c'est bien en ce sens, voilà ce que faisait Peirce. Si je résume extrêmement -- c'est une pensée très très complexe, très belle très belle, mais je résume beaucoup -- il disait en gros ceci, Peirce : il y a deux sortes d'icônes, fondées sur la similitude, il y a des similitude de qualité, qualité semblable : par exemple, vous peignez du bleu

parce que [82 :00] le ciel est bleu, c'est une similitude qualitative, et vous cherchez le bleu le plus conforme au bleu du ciel. Et puis il y a une similitude qui est la similitude de relation, donc il y avait des icônes particulières qui étaient des icônes de relation.

Or ce qu'il appelle pour son compte diagramme, ce sont les icônes de relation ; donc vous voyez en quoi c'est bien c'est très intéressant ça. Mais, mais, mais il maintient une définition du diagramme en fonction de la similitude. C'est pour ça pour notre compte on ne pourra pas le suivre, et c'est tous les américains qui ont développés après une théorie du diagramme, ils ont conservé le principe "icônique" de Peirce, à savoir [83 :00] le diagramme défini à la base par une similitude de relation. Et qu'est-ce que c'est pour Peirce que l'exemple même du diagramme ou l'exercice diagrammatique ? C'est l'algèbre. C'est l'algèbre ; l'algèbre, en effet, ce n'est pas un langage, dit-il, parce que c'est une icône, c'est le domaine des similitudes des relations. Le diagramme algébrique extrait les similitudes de relation. Bon, et en même temps, il ajoute que en revanche, l'algèbre comme tel n'est pas séparable de certains symboles conventionnels qui appartiennent du coup à l'autre pôle, qui implique un code ; c'est dire à quel point Peirce est conscient des mélanges code/analogie ou code/similitude. Bon, j'ai dit en même temps pourquoi donc on n'allait pas pouvoir suivre beaucoup Peirce.

Mais alors j'en reviens à ma question, première [84 :00] question : que le diagramme ne puisse pas être défini par la similitude c'est pour une première raison à savoir, je ne conçois pas de code qui n'implique ou ne produise des phénomènes de similitudes dont ils sont inséparables.

En effet, qu'est-ce que l'on peut faire avec un code ? A mon avis on fait deux choses avec un code, on peut faire des récits ou on peut faire des illustrations. Avec un code on peut encore faire trois choses : on peut faire des sous-systèmes, on peut faire des codes, on peut faire des sous codes mais ça ne nous fait pas avancer. Qu'est que l'on ferait avec le code ? Alors on peut faire des récits et on peut faire des illustrations.

Bon, cas simple, comment faire une illustration avec un code binaire ? [85 :00] typiquement un exercice digital, alors pas un code pictural encore une fois un ordinateur peut vous donner un portrait. Vous n'avez qu'à coder les données du modèle en fonction d'un code purement binaire fait de zéro plus ou de un zéro, système binaire. Votre ordinateur peut être programmé de manière à vous fournir le portrait.

Donc le code en tant que tel, et le code binaire le plus simple peut vous fournir très largement, exemple les ordinateurs actuels des illustrations. Il suffit du codage des données, du codage des data. Or le codage des data implique quoi ? Binarisation, il implique fondamentalement la binarisation ; si vous binarisez une figure, vous pouvez très bien la produire par ordinateur, [86 :00] facile.

Voilà, je dirais que dans ce cas, il y a une ressemblance produite par l'intermédiaire d'un code et d'un codage. Plus ordinairement un code, surtout dans le cas du langage, donne non pas des illustrations mais des récits. Cela veut dire quoi ça ? Dans mon premier exemple, l'ordinateur qui vous fabrique un portrait, dès le moment où il a été programmé pour, vous avez un rapport direct entre le programme codé et le produit.

Dans le langage, qu'est-ce qui distingue le langage d'un fonctionnement à l'ordinateur ? C'est que dans le langage, vous avez nécessairement un troisième terme, comme disent les linguistes, vous avez le signifiant, vous avez l'état de choses. Bon, mais dans une illustration, vous avez du signifiant qui produit un état de chose, du signifiant codé. [87 :00]

Dans le langage, cela ne se passe pas comme cela ce qui définit le langage c'est précisément une instance tiers, à savoir le signifié, le signifié. Le signifié, ce n'est pas la même chose que les états de choses désignées, bon or si vous prenez le fameux principe : "les symboles linguistiques sont conventionnels", cela veut dire quoi ? Ça a été dit par toutes sortes de linguistes qu'est-ce que cela veut dire au juste ? Ça veut dire qu'il n'y a pas de rapport de similitude entre quoi et quoi ? Entre le mot signifiant entre l'unité signifiante et l'état de chose désignée. Il n'y a pas de rapport de similitude entre le mot bœuf et le bœuf, et l'état de chose bœuf ; [88 :00] il y a un rapport purement conventionnel, à savoir que par convention, c'est ce monème qui désignera la chose avec des cornes, etc.

En revanche, le mot unité signifiante a un signifié ; qu'est-ce que c'est le signifié ? C'est la manière dont l'état de chose apparaît en correspondance avec le mot. Supposé une langue comme il y en a, où il y ait deux mots pour désigner bœuf mort et bœuf vivant. A chacun de ces mots correspond un signifié différent, bœuf mort bœuf vivant, vous me suivez ? Lorsque l'on dit que le langage est un système [89 :00] conventionnel, on veut dire que le rapport entre un mot et l'état de chose qui le désigne, l'état de chose extérieur qui le désigne, est arbitraire. En revanche, s'il est vrai que toujours dans le langage le rapport du mot avec le désigné est arbitraire, en revanche, le rapport du mot du signifiant avec le signifié n'est pas arbitraire.

Pourquoi il n'est pas arbitraire ? Parce que comme on dit c'est l'envers et la face de la même réalité, de la même réalité phonologique ou sonore. C'est l'envers et la face de la réalité sonore, le signifié et le signifiant. En d'autres termes, il y a nécessairement des rapports de similitude entre le signifié et le signifiant. Tout simple. Nécessairement c'est ça que les linguistes appellent "l'isomorphisme". [90 :00] Si bien que les linguistes ont été amenés à corriger le principe de Saussure, les symboles linguistiques sont conventionnels, et l'on corrige dans quel sens, en ajoutant, oui, en tant qu'on les détermine par rapport et tant qu'on les confronte aux états de choses désignés.

Mais, en revanche, il y a parfait isomorphisme c'est-à-dire similitude de relation entre le signifié et le signifiant, c'est-à-dire le signifié et le signifiant ont nécessairement des relations de mêmes formes. C'est le principe de l'isomorphisme que tous les linguistes, sur lequel tous les linguistes insistent. Je dirais donc -- j'arrête là parce que tout ça est d'un ennui très, très profond -- je voudrais une chose très simple, c'est que... de deux manières, un code digital [91 :00] implique la similitude, il implique des similitudes illustratives, il implique des similitudes narratives, c'est-à-dire il implique des similitudes de qualité, et il implique des similitudes de relation.

Contre épreuve : est-ce que l'analogie peut se définir par la similitude ? Évidemment non, pourquoi ? elle ne peut pas pour une raison très simple, déjà ça ne suffirait pas à la distinguer du code. Encore une fois si le code implique et comprend nécessairement des phénomènes de similitude, il n'est pas question d'opposer simplement, et de renvoyer la similitude à l'analogie. Mais il me faut [92 :00] en plus une raison intérieure à l'analogie. Or tout comme je disais tout à

l'heure avec un code "qu'est-ce que l'on peut faire ?", eh bien, avec l'analogie, avec un langage analogique, on ne sait pas bien encore ce que c'est, puisque l'on cherche sa définition, avec un langage analogique si obscur que ce soit pour le moment. Qu'est que l'on peut faire, on peut faire deux choses, je crois : on peut reproduire et on peut produire ; qu'est-ce que cela veut dire ? Je dirais qu'il a reproduction lorsque qu'il y a transport d'une ressemblance ou d'une similitude de relation. Lorsque vous transportez une similitude de relation, vous produisez une ressemblance, l'analogie est alors principe de production d'une ressemblance.

Je dirais que est de ce type la figuration ; [93 :00] c'est la première forme d'analogie, j'appellerais première forme d'analogie ou analogie commune, « analogia communis » parce qu'il faut mettre un peu de science dans tout cela. « L'analogia communis », c'est le transport de la ressemblance, le transport des rapports de ressemblance, parce que si il se transporte c'est évidemment des rapports, c'est les rapports qui sont transportables. Lorsque vous avez transport de rapport de similitude, vous avez l'analogie commune. C'est à dire vous faites "ressemblant", vous produisez une image ressemblante. Alors là je retombe dans la peinture, la peinture n'est jamais comme ça.

En revanche, je me demande si, quelles que soit ses prétentions et ses ambitions, la photo n'est pas forcément comme cela et toujours comme cela. [94 :00] Parce que à la limite la photo, qu'est-ce que c'est la photo ? En quoi c'est autre chose que de la peinture ? Eh bien, la photo, elle procède en tout cas d'une manière qui est en gros -- je dis des choses vraiment rudimentaires -- il s'agit de capter et de transporter des rapports de lumière. J'entends bien là-dessus toutes les créations sont permises. A savoir, vous pouvez faire que dans le transport, vous disposez de marge suffisante pour obtenir des variations les plus profondes, les plus poussées dans la ressemblance, des variations extrêmes de similitude. Je dirais, vous pouvez obtenir des effets de ressemblance de plus en plus relâchés. Ca n'empêche pas que qu'il n'y a plus photo si il n'y a pas transport de rapport de lumière. Si bien que [95 :00] je ne vois pas comment la photo pourrait surmonter l'aspect que l'on peut dire figuratif. Ce que j'appelle figuratif, ce n'est pas du tout dans la mesure où ça ressemble à quelque chose, c'est dans la mesure où l'image est produite par un transport de rapport similaire, par une similitude de rapport, cette similitude pouvant être à la limite aussi relâchée que vous voulez.

Bon, on dirait la photo "vit" et a sa condition de possibilité dans l'analogie commune, voyez "transport de similitude" mais l'analogie elle ne s'en tient pas à ça. Je dirai on peut faire autre chose avec de l'analogie, cette fois ci on peut produire et non pas reproduire, on peut produire la ressemblance. Qu'est-ce que ça veut dire une ressemblance [96 :00] produite et pas reproduite ? Remarquez que le code aussi pourrait produire de la ressemblance, y pouvait nous faire un portrait mais à ce moment la ressemblance était produite par le détour d'un code et un binarisation des données.

Tandis que je pense à autre chose, une analogie qui serait capable de produire une ressemblance indépendamment de tout transport, tout rapport de similitude, donc indépendamment de toutes similitudes, là ça commence à être intéressant pour nous je suppose, parce que si on arrive à définir une telle analogie, une analogie qui produit une ressemblance indépendamment de tout transport de similitude, on tiendra une définition possible de la peinture. En effet, la peinture produit la ressemblance ou la figure.

Là je réintroduis le mot “ressemblance”, mais par quoi ? vous allez voir pourquoi je le réintroduis il ne peut plus me gêner si j’ajoute, “la peinture [97 :00] produit la ressemblance par des moyens non ressemblant”, elle produit de la ressemblance par des moyens tout à fait autres que le transport de similitudes, que le transport des relations similaires. Vous êtes devant un tableau, alors pensez à un Van Gogh à Gauguin, vous avez une figure devant vous, vous n’avez pas besoin de voir le modèle pour être convaincu que c’est ... que vous êtes devant une icône. Seulement cette icône est produite par des moyens non semblables. Vous reproduisez des ressemblances par des moyens non semblables. Ce serait ça l’analogie. Qu’est-ce que c’est ces moyens non semblables ?

Or comprenez je suis déjà très en avance pourquoi ? Parce que j’ai défini le code par l’articulation, avec beaucoup de réserves, ou par la “sphère commune” ; [98 :00] j’ai dit il y a un “sphère commune” entre le code digital et l’articulation. Articulez et vous avez un code. Ce qui nous a engagé dans une au moins déterminée, je m’engage à définir dès lors l’analogie, et dès lors le diagramme comme étant le principe analogique. Il faut... Je n’ai plus le choix, comprenez -- c’est les bons moments quand on n’a plus le choix du point de vue des concepts -- je n’ai plus le choix, il faudra bien que, ou bien qu’on renonce -- ce serait parfait, aussi tout est parfait -- ou bien qu’on renonce, ou bien qu’on arrive à définir l’analogie et le diagramme dont l’analogie dépend, par quelque chose d’aussi simple que l’articulation, et ce “quelque chose” qui sera au diagramme ce que l’articulation est au code, je sais d’avance que il n’impliquera aucune ressemblance, aucun transfert de similitude, [99 :00] aucun transport de similitude et qu’il n’impliquera aucun code.

Donc quel est l’acte du diagramme qui s’oppose à l’articulation, qui se distingue de l’articulation et qui ne peut se définir ni par un transport de similitude, ni par code, ni par un codage ? Au moins les conditions de notre problème sont bien déterminées. Alors il faut avancer, il faut avancer et donc on a vu... je viens juste là pour le moment de dire, de même que le code n’exclut pas la similitude mais implique le similitude, de même inversement l’analogie ne peut pas se définir vraiment par la similitude. Seule l’analogie vulgaire se définit, commune, se définit par similitude. L’analogie esthétique ne se définit pas par la similitude [100 :00] puisqu’elle produit la ressemblance mais la produit par des moyens tout différents.

Bon alors, si ce n’est pas la similitude qui permet de définir l’analogie -- on nous en sommes -- qu’est ce qui permet de le définir ? Cherchons ; on fait un second pas, voyez, on a fait une première épreuve, est ce que l’analogie peut se définir par la similitude. Deuxième hypothèse, l’analogie ou le langage analogique pourrait se définir par ou comme un langage des relations. C’est l’hypothèse de [Gregory] Bateson, B-A-T-E-S-O-N, qui est un auteur aussi bien, bien intéressant. [*Voir à ce propos Francis Bacon. Logique de la sensation, p. 76 note 6*]

Le langage analogique serait un langage de relation, [101 :00] par opposition à quoi ? Au langage conventionnel, au langage de codes, qui serait quoi lui ? Il serait, dit Bateson qui s’entient à des choses très simples pour essayer de nous faire comprendre quelque chose de bien curieux. Et ben qui serait un langage des états de choses. Notre langage codé, notre langage digital serait un langage propre à la désignation, à la détermination ou à la traduction des états de choses, tandis que le langage analogique servirait et exprimerait les relations.

Qu'est-ce qui veut dire, Bateson ? Il précise ce qu'il faut entendre par relation. C'est curieux cette histoire -- je tire cela, et j'aurais besoin parce que cela va nous ramener à la peinture par ce détour tellement bizarre -- il y a un texte célèbre de Bateson [102 :00] sur le langage des dauphins, voyez les poissons.

Bateson, en effet, a eu dans sa vie extrêmement riche, toutes sortes d'activités ; il vit encore, hein ? Il fut le mari de Margaret Mead ; voyez, Margaret Mead, c'est une ethnologue. Alors il a commencé par de l'ethnologie, mais il se trouve qu'il était bien meilleur que Margaret Mead ; il a fait des études d'ethnologie très, très curieuses, très profondes, très importantes. Et puis c'est vraiment une carrière à l'américaine, c'est formidable, il a pfiou [*Deleuze fait un souffle*], il s'est dit non, non. Comme si Bateson c'est un beau cas de héros américain, [*Rires*] ils n'arrêtent de pas de s'en aller, de s'en aller. Une espèce de hippie, c'est le hippie de la philosophie. [103 :00] Alors il a divorcé d'avec Margaret Mead, et puis il a divorcé d'avec avec les sauvages. Puis il est tombé sur les schizophrènes, il ne pouvait pas faire ... et il a fait une grande théorie de la schizophrénie qui est une des plus belles, bon, théorie bien connue maintenant en France sous le nom de théorie de la "double impasse". Tout ça avec une logique, il est très au courant de la logique de [Bertrand] Russell, tout ça avec une application de la théorie des types à la schizophrénie, enfin très bon, très bien. Et puis il s'est désintéressé quand même, il ... bon.

Alors il s'est flanqué dans le langage des dauphins, cela c'était encore mieux, schizophrène cela lui paraissait trop humain, trop monotone ; les dauphins, il s'est dit, c'est bien, alors il travaille avec les dauphins. Évidemment, [104 :00] il a beaucoup de crédits de l'armée américaine, qui s'intéresse beaucoup aux dauphins mais les résultats de Bateson sont très comiques car ils sont proprement inutilisables par les marins, alors ça c'est la merveille, c'est du bon travail ça, et en effet, vous allez voir pourquoi j'invoque cette carrière.

Là il commence à nous dire bon, des choses très rudimentaires parce que c'est vraiment le style américain, ça part de - ils ne connaissent pas notre développement à l'occidentale, à l'européenne - eux, ils partent de choses extrêmement simples, d'où va sortir, nous on déduit, eux ils nouent des trucs simple ils en font une sorte de nœud de vipère là et sortent un paradoxe. Et leurs paradoxes sont toujours tellement beaux, et puis ils font une logique pour dénouer le paradoxe, ce qui n'est pas du tout notre fonctionnement mental.

Je parle des Américains quand... quand ils [105 :00] réussissent. Alors c'est pour ça qu'ils inventent tellement de concepts, ils inventent beaucoup plus de concepts que nous parce que nous on a l'invention des concepts très déductive eux ils font leurs espèce de nœud de trucs en rassemblant des choses très diverses, alors Bateson il met un schizophrène, un sauvage et un dauphin puis bon vous voyez il va en sortir quelque chose. C'est je crois, c'est de la très grande philosophie, et puis ça implique autant de rigueur que nous, parce que le fin mot, ce sera faire la "logique du paradoxe" ; c'est pour ça qu'il sont fondamentalement logiciens avec ça, ils sont à la fois ouvert à tous ... c'est de la logique en plein air, tandis que chez nous, c'est notre déduction en milieu fermé ; nous, c'est un peu ce que je viens de dire, nous on fait de la philosophie sur chevalet ; finalement, l'histoire de la philosophie, c'est notre chevalet. Tout ça, vous comprenez, alors que ce n'est pas ça, c'est les Américains, ce n'est pas ça, [106 :00] mais enfin c'est rare quand ils y sont du niveau de Bateson.

Bien, peu importe, alors Bateson dit : “alors vous comprenez le langage conventionnel c’est l’hémisphère gauche du cerveau qui commande la partie droite du corps” ; vous vous rappelez, le langage analogique, c’est l’hémisphère [droite]. [Par erreur, Deleuze dit "gauche" ici] Qu’est-ce qu’on met d’habitude sous le langage analogique par opposition [au langage digital] ? Ben, d’abord, retrouvons un de nos points de référence, le langage conventionnel ou digital, il est fondamentalement articulé, il est articulé ; le langage analogique c’est donc l’hémisphère droit contre l’hémisphère gauche du cerveau. Il n’est pas articulé, c’est quoi ? Alors il n’est pas articulé -- comprenez là on tourne autour de notre truc -- si on trouvait ce qu’il est, puisqu’il n’est pas articulé, si on trouvait ce qu’il est, on aurait peut-être déjà notre définition de la peinture. [107 :00] Bon, il n’est pas articulé, bon, il n’est non articulé, il est fait de quoi alors ? Il est fait de choses non linguistiques ,même non sonores ; il est fait de mouvement de kinésie comme on dit, il est fait d’expression des émotions, il est fait de données sonores inarticulées, les souffles, les cris.

Évidemment, comprenez, si on parlait de la musique, on trouverait un même problème parce que le chant, c’est quoi ? C’est de l’articulé ou de l’inarticulé, c’est de l’analogique ou du digital, on ne sait pas ça alors on ne se met pas la musique sur le dos. Mais donc, ce langage analogique, vous voyez, c’est en quelque sorte un langage bestial, mais on l’a, on l’a -- et Bateson essaie seulement -- il est fait de données très hétérogènes, [108 :00] par exemple, des poils qui se hérissent, un rictus de la bouche, un aboiement. Tout ça, c’est du langage analogique. Comprenez, on est déjà relativement loin, un cri, ça ne ressemble à rien, ce n’est pas la similitude qui va définir le langage analogique, des poils qui se hérissent ça ressemble à quoi ? Ce n’est pas un langage de similitude, un cri ne ressemble pas à l’horreur qui fait naître ce cri, pas du tout, alors ce n’est pas simple.

Donc lui il dit, qu’est ce qui va définir le langage analogique ? Il dit c’est un langage des relations. Qu’est-ce qu’il veut dire “par relations” ? Il ne veut pas dire n’importe quelles relations, parce si il disait n’importe quelles relations, il a l’air -- il y a des textes où il dit n’importe quel relations -- à ce moment-là, on retombe dans la similitude, à savoir le langage analogique, ce serait celui qui fonctionnerait par transport de relations. Par exemple, dans un diagramme, vous avez [109 :00] à représenter une quantité, qui est grande et une quantité qui est relativement petite, et vous faites deux niveaux, un niveau plus petit que l’autre ... c’est de la similitude, c’est un langage de relations en effet. Mais ce n’est pas ça qui veut dire parce que l’on a éliminé l’hypothèse similitude.

Il veut dire, c’est un langage qui est sensé exprimer les relations entre l’émetteur et le récepteur, entre celui qui l’émet et celui à qui il est destiné. En d’autres termes il précise, ce langage, le langage analogique est un langage de relations, sous-entendu de relations entre l’émetteur et le destinataire ; en d’autres termes, il exprime les relations avant tout de dépendance sous toutes leurs formes possibles. [110 :00] Alors bon, le langage analogique exprimerait les relations, vous voyez c’est très différent de la similitude, il exprimerait des relations de dépendance entre un émetteur et un récepteur -- une seconde parce que si tu m’arrêtes, je suis perdu... -- bon, il ferait ça le langage analogique. Bon.

Et là, Bateson éprouve le besoin, à chaque fois qu’il a un petit acquis il éprouve le besoin de plaisanter, mais ce sont toujours de très bonnes plaisanteries, il appelle ça la fonction *mu*.

Pourquoi qu'il appelle ça la fonction *mu*, parce que *mu*, c'est la lettre grecque qui correspond à notre M, et y dit, vous voyez, l'exemple qui dit -- auquel il revient tous le temps -- c'est le chat. Le chat miaule le matin, miaou, la fonction *mu*, c'est la fonction "miaou", c'est bien ; il y a tout le coté... [111 :00] Ils ne sont jamais sortis de Lewis Carroll, les Anglais et les Américains. [Rires] La fonction *mu*, ou la fonction Miaou, c'est quoi ? Eh ben, Bateson dit : lorsque le chat miaule le matin quand vous vous levez, il vous dit par ce miaulement qui est du langage analogique, il ne dit pas "du lait, du lait", il dit "dépendance, dépendance, je dépends de toi", avec toutes les variantes ; il y a des miaou de colères où là c'est, "je dépends de toi et j'en ai marre", bon tous ce que vous voulez, c'est un langage très riche. Mais il exprime toujours la relation entre l'émetteur et le destinataire avec tous les renversements que vous voulez, C'est la fonction MU.

Et Bateson dit : "c'est un langage où il y a beaucoup de déductions", [112 :00] car voyez la structure de ce langage, il exprime directement les fonctions MU, c'est-à-dire les fonctions de dépendance, les relations de dépendance et on doit en déduire l'état de choses. C'est-à-dire je dois en déduire : "tiens mon petit chat veut du lait", et si c'est une bête qui parle à une autre bête en langage analogique, il y a également lieu d'en déduire quelque chose. Il a rappelé, par exemple, dans le fameux rituel des loups ou des chiens où celui qui reconnaît son infériorité, tend son cou, et à ce moment-là, fait acte de dépendance vis-à-vis du chef, ou vis-à-vis de la bête plus puissante, vous avez une relation de dépendance dont on déduit un état de chose, ce serait l'équivalent dans notre langage de "je ne le ferais plus". Mais les états de choses [113 :00] sont fondamentalement déduits des relations, des relations de dépendance. C'est comme ça que Bateson définit le langage analogique.

Comprenez alors ça va être en effet très curieux cette histoire parce que au contraire dans notre langage, notre langage codé, notre langage digital qu'est-ce que c'est ? Bateson nous a dit : "c'est un langage qui porte sur les états de choses d'abord, c'est un langage essentiellement fait pour désigner des états de choses", mais cela n'empêche pas qu'en douce, il y a toute l'analogie derrière, et ça a nous fait faire un grand bond, et ça j'aimerais que vous le rappeliez, que vous le rappeliez pour plus tard. Je crois que de toute manière, les codes baignent dans un véritable bain analogique, une véritable glue analogique... [Interruption de l'enregistrement] [1 :53 :59]

### Partie 3

[114 :00] ... bon... D'autre part, on ne prend pas l'avion pour rien, il y a toutes ces motivations analogiques. Quels rapports de dépendance sont inscrit là-dedans, quels rapports de dépendance renversés ? Mais chez nous dans notre langage codé, conventionnel, dans notre langage, je dirais, ou plutôt Bateson dirait que le langage désigne des états de choses par convention et on en induit des fonctions analogiques. Tandis que dans le langage analogique, c'est presque l'inverse ; le langage exprime directement des relations analogiques de dépendance, et on en déduit les états de choses.

Seulement voilà, et je veux juste dire ceci et c'est pour ça que j'invoquais les dauphins. [115 :00] Les dauphins ont un langage et personne n'y comprend rien. Bateson dit que si personne n'y comprend rien, c'est que il y a bien de chance qu'il n'y ait pas grand-chose à comprendre dans leur langage sinon un truc très bizarre. Supposez l'opération vraiment folle suivante, on se



demanderait qui est capable de la faire. J'ai pour le moment mes deux langages : langage analogique des relations ; langage codé des états de choses

Supposez que j'ai une idée un peu folle : coder des relations analogiques en tant que telles. Coder des fonctions *mu*. C'est du langage qui reste analogique [116 :00] mais qui passe par un code. C'est très bizarre un langage comme ça, un code greffé sur des flux analogiques. A première vue, c'est impossible, ça s'oppose. Pourtant c'est un peu ce que faisait l'ordinateur tout à l'heure. L'ordinateur avec un code binaire, il codait quelque chose à reproduire, un dessin à reproduire et il vous produisait le dessin. Là, supposez des relations de dépendance, des fonctions *mu*, etc., qui vont être comme telles codées. Codé, on a vu ce que ça pouvait vouloir dire, codé. Ça peut vouloir dire d'être pris dans un système de choix binaires. Mais enfin pourquoi est-ce qu'un langage analogique se ferait coder ? Quelle nécessité il y aurait de coder [117 :00] un langage analogique ? C'est-à-dire, greffer du code sur de l'analogie. Un seul cas, dit Bateson, celui des grands mammifères qui ont abandonné la terre et qui sont allés dans l'eau. Pourquoi ? Car les grands mammifères ont un fort langage analogique. Les mammifères sont ceux qui ont poussé le plus loin le langage analogique sur la terre. Quand ils vont dans l'eau, ils sont fichus. Pourquoi ? Parce que ils n'ont pas comme les poissons la possibilité d'un langage analogique qui leur serait propre, qui serait propre au milieu marin et ils n'ont plus les moyens d'exercer le langage analogique [118 :00] de la terre.

En effet, le langage analogique de la terre implique une très bonne distinction de la tête et du corps, implique des poils, implique des mouvements expressifs, toutes choses que les exigences de l'eau non seulement limitent, mais bien plus, même s'ils l'avaient, le message ne serait pas reçu, puisque les conditions de visibilité sous l'eau sont telles que le langage analogique terrestre ne marche pas. Bien plus, tout le corps se met en etc., empêchant les expressions analogiques. Alors il dit : on croit que les dauphins ont un langage mystérieux, pas du tout ; on croit que les dauphins ont un langage conventionnel, [119 :00] et il prévient les militaires américains qu'ils vont aller vers de graves déceptions. Mais a-t-il raison ? Ça, je n'en sais rien. Il dit non, ce n'est pas ça.

Simplement, le paradoxe des dauphins, c'est que les conditions maritimes auxquelles ils ont dû s'adapter, fait qu'ils ont dû coder l'analogique en tant que tel. Ils n'ont pas fait un langage digital, ils n'ont pas fait un langage de codes, ils ont dû coder le langage analogique. Alors, ça fait très bizarre, ça. Il dit : il est sûr lui personnellement que si on arrive à décrypter un peu le langage des dauphins, on n'y trouvera pas un langage linguistique. Que l'on trouvera, dans ce langage, qu'un contenu proprement analogique exprimant simplement les rapports de dépendance et n'exprimant rien sur des états de choses. C'est son affaire de dire ça ! Mais pourquoi, moi, je me suis mis à raconter cette thèse de Bateson sur le langage des dauphins ? Voyez, ce qu'il nous met, [120 :00] ce en présence de quoi il nous met, c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup : la possibilité de greffer un code binaire sur du pur langage analogique.

Donc cela nous permet de surmonter un peu la dualité d'où on était parti. Et qu'est-ce que je veux dire, vous l'avez deviné ce que je veux dire. Ce que je veux dire, c'est imaginer un peu maintenant la formule à laquelle j'arriverai, elle perd de son côté trop facile. J'ai comme une espèce de sentiment qu'un peintre abstrait, c'est exactement comme un dauphin, c'est des dauphins, c'est des peintres dauphins. Ils sont abstraits à cause de ça, leur véritable opération,

c'est : inventer un code pour toute une matière et un contenu proprement analogique. [121 :00] Alors ils greffent un code sur la matière picturale et ce code est entièrement pictural, par là ils réussissent quelque chose de génial. En d'autres termes ce ne sont pas des abstraits ; ce sont vraiment des mammifères marins. C'est l'équivalent, c'est exactement le même problème que celui des dauphins, il me semble. Mais enfin peu importe.

Il suffit d'avancer un peu, là on est comme coincé parce que : d'accord sur tout ce qu'il dit ; même relations, bon... Le langage analogique, on ne le définit plus par : la similitude mais on le définit par : les relations de dépendance. Est-ce que ça nous va ? Est-ce que ça nous ouvre quelque chose ? Peut-être mais pas tel quel ? Pour moi, il faudrait encore une transformation. Mais quelle transformation ? [122 :00] Comment s'expriment les relations de dépendance ? Qu'est-ce que c'est que l'expression des relations de dépendance ? On en est là, c'est-à-dire : je réclame une troisième détermination du langage analogique. Encore une autre. Parce que relation de dépendance, c'est à la rigueur le contenu de ce langage. Mais quand le langage analogique a une forme qui lui est propre, qu'est-ce que c'est que cette forme ? Supposons que ce soit la peinture. Qu'est-ce que c'est ? Il faut une forme. Comment s'expriment les relations de dépendance ? Ce serait ça, alors, la définition du langage analogique. Nous le tenons, on le tient. Suspense. ... Qu'est-ce que tu voulais dire, Anne ?

Anne Querrien : Cela me fait penser au passage de *Mille Plateaux*, où vous parlez des mots d'ordre et des transformations des corps par les incorporels. [123 :00]

Deleuze : Oui, d'accord, moi aussi sauf que ça, c'est encore plus compliqué. Comme déjà on est dans du compliqué, alors ça ne va pas s'arranger.

Anne Querrien : Et puis ça me fait penser à autre chose, au langage opératif des maçons des cathédrales, etc., parce que précisément, par exemple, il y a une étude qui a été faite par un type qui s'appelle [André] Scobeltzine, où il expliquait la sculpture roman et gothique et montrait qu'il y avait tout un code sur les chapiteaux qui exprimait justement directement les relations de dépendance dans les positions, dans la manière de... [A ce propos, Deleuze et Guattari se sont déjà référés, dans *Mille plateaux*, p. 451, paru l'année précédant ce séminaire, au travail d'Anne Querrien, Devenir fonctionnaire ou le travail de l'état (Paris : CERFI, sans date)]

Deleuze : Ah ça c'est intéressant ! Ah, oui ?

Anne Querrien : Ça s'appelle *L'art féodal et son enjeu social* [Paris : Gallimard, 1973] de [André] Scobeltzine, c'est un architecte, dans la collection bibliothèque des sciences humaines chez Gallimard, et alors il montre que ce n'est [124 :00] qu'une expression des relation de dépendance dans la sculpture et que l'on peut interpréter tout l'art gothique de cette manière.

Deleuze : Formidable ça ! Vous entendez ce qu'elle dit ou pas ? Tu ne veux pas te relever et redire très vite parce que ça peut intéresser ?

Anne Querrien : Il y a un architecte qui s'appelle Scobeltzine qui a écrit un bouquin qui s'appelle *L'art féodal et son enjeu social*, et qui dit que toute la sculpture et l'architecture des cathédrales, c'est l'expression des relations de dépendance sociale à travers un code à la fois architectural sur

les voûtes ou enfin sur la manière de les monter et le code sculptural dans les chapiteaux essentiellement. Il explique très en détail les chapiteaux et les formes, toutes cette ligne gothique.

Deleuze : Ah bon, il faut lire ce livre, faut que je le lise.

Anne Querrien : Oui, oui, ça vaut le coup !

Deleuze : Oui, oui, oui [125 :00] tu me feras une petite note avec le nom, parce que je ne l'ai pas pris tout à l'heure.

Anne Querrien : Je dois avoir des notes chez moi.

Deleuze : Tu me les passes, ça m'évitera de le lire. [*Rires*] Ça, c'est très important, ça. Vous voyez, il y a plein de choses comme ça auquel je ne pense pas. Vous pouvez... Bon alors, qu'est-ce que c'est ?

A la limite, je dirais : même à égalité, à savoir, c'est de la voix. Prenons l'exemple sonore, le langage analogique dépasse la voix d'accord, déborde la voix, mais il y a aussi dans la voix du langage analogique. Or, précisément les linguistes, d'une certaine manière, et pour donner tout de suite la réponse, les linguistes, ils ne nous ont pas caché quelque chose de très curieux. Ce qu'ils ne nous ont pas caché, c'est que le langage, dit langage de convention selon eux, était [126 :00] fait de ce qu'ils appellent des traits distinctifs. Bien plus que ce qu'ils appellent des traits distinctifs internes et que les traits distinctifs internes, c'est quoi, c'est précisément les rapports binaires entre phonèmes. Un rapport phonologique.

Voyez un rapport binaire entre phonèmes serait un trait distinctif interne du langage. Mais ils ont toujours dit qu'il y avait d'autres traits linguistiques. Qu'est-ce que c'est que ces traits linguistiques ? C'est les tons, les intonations, les accents, ou pour être plus précis, c'est la hauteur de la voix, [127 :00] l'intensité de la voix et la durée. Hauteur, intensité et durée qui vont déterminer trois espèces d'accents. Qu'est-ce que c'est que ça ? Est-ce que je peux dire : ce qui se distingue de l'articulation... Simplement qu'est-ce qu'ils font les linguistes ? C'est ça qui me trouble et en effet ces traits non internes. Ou même à la limite, ces traits non distinctifs. Ils les reconnaissent. Par exemple, Roman Jakobson définit comme ça ce qu'il appelle la poétique dans son rapport avec la linguistique.

Mais ce qui me paraît très curieux, c'est que malgré tout, ils reconnaissent la spécificité de cette région, mais ils essayent complètement de la coder. Ils essayent complètement de la coder, c'est-à-dire : ils y appliquent leurs [128 :00] règles binaires. C'est très net chez Jakobson. Moi, je pars au contraire, dans cette recherche de : "ce que c'est que le langage analogique et quel serait son concept", je pars au contraire de la nécessité de ne pas appliquer des règles de code, c'est à dire de ne pas binariser ce domaine des traits dit « prosodiques », ou dit « poétiques ». Or qu'est-ce que c'est alors ? Je dirais aussi bien, c'est la voix non articulée, la voix non articulée a une hauteur, une intensité, une durée et elle a des accents. Les accents et les articulations, là encore grand problème quant à la musique, mais heureusement on ne s'occupe pas de la musique. Également, quel est le rôle du code dans la musique ? Quel est le rôle du non articulé. Qu'est-ce

qui s'oppose au code musicale dans la musique elle-même ? Ce serait un problème. [129 :00]  
 Tout le monde le sait ce qui s'oppose finalement aux codes dans la musique. Mais peu importe on va le voir tout à l'heure.

Bien, alors c'est quoi ça, c'est la matière de quoi tous ce domaine de l'analogique ? Eh bien, il y a un terme commode mais qui ne va pas nous arranger parce que pour trouver un concept de ce terme, ça va être difficile : c'est la modulation. C'est la modulation de quelle manière ? Je ne dis pas qu'il y a une opposition simple, quoi qu'à certains égards il y ait une opposition simple entre l'articulation et la modulation. Je veux dire que la modulation, c'est les valeurs d'une voix non articulée. Je peux partir de là. [Pause] [130 :00] Ceci dit, il y a tout, et cela ça nous arrange, il y a tous les mélanges que vous voulez entre moduler et articuler. Entre modulation et articulation. Mais maintenant que l'on a une hypothèse, comprenez l'importance, là je m'étends pour que vous voyiez de quoi il est question dans tout cela.

Je dis, le langage analogique se définirait par la modulation, je dirais chaque fois qu'il y a modulation, il y a langage analogique, et dès lors il y a diagramme. Voilà. En d'autres termes le diagramme, c'est un modulateur. Voyez que cela répond bien à mes exigences : le diagramme et le langage analogique sont définis indépendamment de toutes références à la similitude. A moins [131 :00] évidemment à vous de surveiller, il ne faudra pas que l'on réintroduise les données de similitude dans la modulation. Le langage analogique, c'est de la modulation.

Le langage digital ou de code, c'est de l'articulation. Toutes sortes de combinaisons sont possibles, si bien que vous pouvez articuler du flux de modulation. Vous pouvez articuler du modulateur. A ce moment-là, vous greffez un code, et cela peut être très important ; peut-être qu'il faut passer par un code pour donner à l'analogie tout son développement. Ça se complique, en quoi cette hypothèse peut nous aider sur la peinture ?

Appliquons bêtement puisque la peinture c'est bien un langage analogique et peut être le plus haut des langages [132 :00] analogiques connus jusqu'à aujourd'hui. Pourquoi ? Parce que peindre, c'est moduler. C'est moduler, peindre, mais c'est moduler quoi ? Attention moduler, on module quelque chose en fonction d'autre chose. Précisons, qu'est ce qui va intervenir dans ce concept de moduler. Dans un cas très simple on module quelque chose en fonction, qu'on appellera porteur, ou medium, onde porteuse ou medium. On module un medium en fonction de quoi ? En fonction d'un signal. [133 :00] Et là, vous êtes aussi savant que moi là-dessus, c'est la télé, c'est tout ce que vous voulez et on vit là-dedans. On vit dans des entreprises de modulation.

On module un porteur ou un medium en fonction d'un signal. D'un signal à transporter. La modulation n'est pas un transport de similitude. Qu'est-ce qu'elle est ? on ne le sait toujours pas. On ne le sait pas encore. Dans le cas de la peinture, est-ce que je peux appliquer cette première définition très large de telle manière que ce ne soit pas une application, de telle manière que ce soit évident que c'est une définition de la peinture ? Quel est le signal ? Le signal, je dirais, alors là gardons les catégories les plus éculées. Plus elles seront éculées, mieux ce sera. [134 :00]

Le signal, c'est le modèle. Cas plus complexe, le signal serait plutôt ce que l'on a appelé avec Cézanne, le motif et qui n'est pas la même chose que le modèle. Mais peu importe. Ou bien le modèle ou bien en un sens plus particulier, c'est le motif. Ou bien, je dirais -- ça ne s'opposera

pas tout ça -- c'est la surface de la toile, elle est le signal aussi, le modèle est signal mais la surface de la toile est signal aussi. Elle aussi, c'est le signal. Tout dépend, s'en doute, du point de vue où je me place, il y a toutes sortes de rapports.

Qu'est-ce que je module sur la toile ? Peindre, c'est moduler. Je ne vois [135 :00] que deux choses qui font appel à la modulation. Ou bien je module la lumière, ou bien je module la couleur, ou bien je module les deux. En effet, la lumière et la couleur sont véritablement, les ondes porteuses de la peinture. Si bien qu'encore une fois et j'avais insisté la dessus la dernière fois, je ne suis pas du tout sûr que l'on puisse définir la peinture même par la ligne et la couleur. Alors, je dirais, peindre, c'est moduler la lumière ou la couleur, la lumière et la couleur, en fonction de la surface plane et, ce qui ne s'oppose pas, [136 :00] en fonction du motif ou du modèle, qui joue le rôle de signal.

Mais voyez à l'issue de la modulation, qu'est-ce qu'il y a ? La figure sur ma toile. Que ce soit la ligne de Pollock -- sans figure en fait --, que ce soit la figure abstraite de Kandinsky, ou que ce soit la figure figurale de Cézanne ou Van Gogh, à l'issue de la modulation, j'ai ça. Ce que je peux appeler la ressemblance avec un grand « R », seulement, je l'ai produit avec des moyens non ressemblant, d'où le thème du peintre [137 :00] : “j'arriverais à une ressemblance plus profonde que celle de l'appareil photographique”. “J'arriverais à une ressemblance plus profonde que toutes ressemblances”. Puisque je l'ai produite par des moyens tous différents et ces moyens tous différents, c'est la modulation de la lumière et de la couleur. Donc dans toutes les définitions infinies de la peinture depuis : « C'est un ensemble de couleurs assemblées sur une surface plate, ou bien c'est creusé la surface, ou bien c'est ceci, c'est cela, on a enfin le mérite dans joindre une de plus, ce qui, évidemment, n'est pas grand-chose mais on a au moins un problème précis.

En quoi la lumière et la couleur sont-elles objets de modulations ? Qu'est-ce que c'est qu'une modulation sur surface plane de la lumière et de la couleur ? Qu'est-ce que c'est que ça ? Si j'arrive à dire, qu'est-ce que moduler la lumière, qu'est-ce que moduler la couleur. [138 :00] Voilà.

Donc là, on est en pleine exigence de définir un concept de modulation, qui à la fois se distingue strictement du concept d'articulation et d'autre part, en même temps ne fasse aucun appel à la similitude et au rapport de similitude.

Et je pourrais dire, le diagramme, il est matrice de modulation. Le diagramme, il est modulateur, exactement comme, le code est matrice d'articulation. Et avec aucune impossibilité de se lancer dans l'entreprise bizarre, si ça fait gagner quelque chose au diagramme, si ça fait gagner quelque chose au langage analogique, si ça fait gagner quelque chose à la modulation, passer par une phase de code. Il se peut très bien que la modulation gagne beaucoup en passant par une phase de code. [139 :00] En d'autres termes, il se peut très bien que la peinture abstraite fasse faire à la peinture un progrès -- mais alors à toute la peinture -- un progrès fondamental. Du double point de vue, de la modulation de la couleur, c'est-à-dire du point de vue paradoxal, pas du point de vue de l'invention d'un code, mais du point de vue du progrès d'un langage analogique. Du point de vue de la modulation de la couleur et de la modulation de la lumière. Qu'est-ce que ça voudrait dire moduler la couleur, moduler la lumière ? -- Quelle heure il est ? --

Un étudiant : Moins vingt, moins le quart.

Deleuze : Vous êtes fatigués, non !

Auditoire : Non.

Deleuze : Alors, je précise juste, pour en finir, on repart là à nouveau à zéro. Moduler, moduler, moduler ! Moduler, pas articuler, moduler, pas articuler. Or, qu'est ce qui nous dit pour la formation [140 :00] d'un concept -- là, j'essaye de tirer à droite à gauche pour ce que je peux -- je voudrais invoquer deux sortes de données, des données littéraires et des données technologiques.

Données littéraires, c'est tout simple, il y a un grand texte. Un très grand texte qui a déjà été commenté de mille points de vue, mais là je voudrais le commenter de ce point de vue. C'est le texte de Rousseau sur l'origine des langues, le texte de Rousseau sur l'origine des langues, il a quelque chose à nous dire sur ce problème. Pourquoi ? Parce que dans ce texte très extraordinaire, Rousseau a une idée fondamentale, qui est que le langage ne peut pas avoir pour origine l'articulation. L'articulation ne peut être que comme une seconde étape du langage. Ou du moins j'exagère : tout langage est articulé pour Rousseau.

Mais l'articulation ne [141 :00] peut être qu'une seconde étape de la voix. Avant le langage articulé, il y a la voix et qu'est-ce que c'est que la voix ? c'est la voix mélodique, dit Rousseau. Et la voix mélodique, comment elle est définie par Rousseau ? Elle est définie, par Rousseau, d'une manière très stricte. C'est la voix qui comporte des accents. Pas seulement la voix qui comporte des accents, parce que des accents, on pourrait dire que toute langue en a, mais en fait pour Rousseau les langues n'ont plus d'accents. Elles en ont plus ou moins mais le secret de l'accent c'est des langues disparues.

Les Grecs avaient encore une langue à accent, l'anglais peut être encore maintenant un peu, c'est bizarre mais ce n'est pas Rousseau qui le dit, mais enfin. [142 :00] Pourquoi il veut dire que nos langues n'ont plus d'accents ? Elles ont bien des accents, oui, mais elles n'ont plus "l'accent", dit-il, quand il n'y a des accents, il n'y a plus l'accent. Il veut dire que les différences d'accents, de son point de vue, doivent correspondre à des différences de tons. Or chez nous, les accents ne correspondent pas à des différences de tons. Les différences d'accents ne correspondent pas à des différences de tonalités. Alors, bon, en fait, nos accents sont tellement dégradés et voyez ce qu'il veut dire. Pourquoi est-ce que les accents sont tellement dégradés dans nos langues ? Pourquoi est-ce que notre langue a cessé d'être mélodique, alors que le vrai langage est mélodique ? Eh bien, elles ont cessé d'être mélodique en même temps qu'elles devenaient des langues articulées.

Et pourquoi elles sont devenues des langues articulées ? L'idée de Rousseau, elle est belle mais elle est [143 :00] très bizarre. Il dit elles sont devenues des langues articulées, là où elles ne sont pas nées les langues, parce que à son avis elles sont nées dans le midi, les langues. C'est là qu'il y a les conditions d'une naissance du langage. Les langues sont d'abord méridionales. Mais ça n'empêche pas qu'elles gagnent le Nord. Ce qui articule c'est les durs hommes du nord. Pourquoi les durs hommes du nord articulent ? Parce que c'est les hommes de l'industrie. Bien plus, il dit formellement -- vous parcourrez, j'espère, c'est un essai très court sur l'origine des

langues -- il va jusqu'à dire formellement plusieurs fois : "l'articulation est par nature conventionnelle". L'articulation, c'est de la convention. On s'accorde, [144 :00] on s'accorde. Mais qu'est-ce que ça voudrait dire en termes modernes, les articulations ? Elles sont déterminées par des choix. Faire des choix, c'est le domaine des choix binaires, absolument.

Donc l'articulation, c'est du conventionnel. L'homme du Nord, avec ses besoins d'industrie, il est forcé d'articuler parce qu'il ne sait plus dire "aimez moi", dit Rousseau, il ne sait plus dire "aimez moi, il ne sait plus dire "aidez-moi" et pour lui la preuve d'amour c'est l'aider. C'est l'aider dans un travail. Alors la langue du travail, la langue de l'industrie, c'est une langue fortement articulée. Bon, c'est une langue fortement articulée. Qu'est ce qui, alors il y a quand même des données inarticulées, dit Rousseau et c'est quand même très, très beau ce texte. Il y a toujours des sons inarticulés chez les hommes du Nord. Ils articulent, [145 :00] ils articulent, c'est vraiment un langage articulatoire. Mais ils gardent des sons inarticulés seulement ça devient des cris effrayants. Qu'est-ce qu'il a dans la tête ? Vous voyez, il y a un doublet : Lorsque l'articulation devient maîtresse du langage, le son inarticulé devient alors un paroxysme, une espèce de paroxysme. Ça devient un son effrayant. Qu'est-ce qu'il a dans la tête ? La triste situation de l'opéra de Rameau. Et en musique, qu'est-ce qu'il y a d'équivalent, quel est le code musical, l'articulation. L'articulation, c'est ce dont Rameau disait, c'est "la matrice de toutes musiques". Mais qu'est-ce que c'était pour Rameau [146 :00] la matrice de toutes musiques, c'était "l'harmonie."

C'était l'harmonie, avec ses coupes verticales opérées sur les lignes mélodiques et ses déterminations des accords. Et là, Rousseau reprend -- la composition est très savante, de son essai -- reprend tout ce thème, en disant, l'harmonie en musique c'est exactement ce qu'est l'articulation dans le langage. C'est la part du conventionnel. Seule la mélodie est naturelle. L'harmonie, c'est la convention, vous faites une musique de pure convention. Et alors cette musique de convention a tellement rompu avec la mélodie que ce qu'il y a d'inarticulé de non harmonique, va passer dans quoi ? Des cris affreux.

Et c'est tout le rapport de la voix et de la musique qui, [147 :00] à ce moment-là pour Rousseau, est fondamentalement dénaturé. La voix retombe en cris affreux en même temps que le flot mélodique passe sous la dépendance de l'accord harmonique de pure convention. Si bien que dans sa lutte contre Rameau, qu'est-ce que Rousseau lui oppose ? Il lui oppose une musique purement mélodique avec très peu d'harmonie, où la voix est inarticulée mais renonce à tous cris effrayants, [qui] est la voix plaisante de la mélodie pure. D'où la triple voix, le point et le contre point, etc., mais sans aucune soumission à l'exigence d'harmonie. La mélodie contre l'harmonie va définir quoi ? Il va définir précisément la modulation de la voix qui va définir [148 :00] positivement la voix non articulée. Tandis que du point de vue de l'harmonie, la voix non articulée ne peut plus être définie que négativement sous forme des cris affreux.

Alors qu'est-ce que dirait aujourd'hui un Rousseau actuel, par rapport, par exemple à l'opéra italien, l'opéra wagnérien ? C'est évident qu'il est très injuste parce que évident, mais enfin j'essaie de restituer son schéma. Vous voyez son idée : Il y a comme deux étapes fondamentales du langage. Une première étape, c'est son idée, le langage ne pouvait pas mettre de l'intérêt, l'idée elle est très curieuse, le langage il ne pouvait absolument pas naître de l'intérêt ou du

besoin. Là, il s'oppose à tout le 18ème siècle, pour ça. -- Une seconde, pardon... Oui, quoi ?  
[149 :00]

Anne Querrien : Il y a un autre texte extraordinaire sur l'origine des langues, c'est celui de [Jean-Pierre] Brisset, *La Grammaire logique et la Science de Dieu* qui a été réédité par Foucault où il dit l'homme descend des grenouilles, sort de l'eau et découvre son sexe, c'est-à-dire le binarisme fondamental et, à partir de cette [affaire] de sexe, ça se met à parler petit à petit. Le code se crée sur le cri des grenouilles.

Deleuze : Ouais, mais là, ça ne m'arrange pas, contrairement à l'exemple de tout à l'heure ; c'est de la pure similitude sonore. C'est un jeu de similitudes

Anne Querrien : Après il recrée tout, petit à petit, si tu veux... [*Propos inaudibles ; Deleuze dit "oui" plusieurs fois en écoutant*]

Deleuze : Ouais, mais là contrairement à ton texte précédent, là il faut forcer pour amener [Jean-Pierre] Brisset. J'ai l'impression que Brisset, c'est un tout autre, c'est un autre problème.  
[150 :00] On va revenir à l'intérêt pourquoi il dit que l'intérêt et le besoin et même l'industrie à la limite, le geste suffirait. Un pur langage gestuel suffirait. Cela, ça m'intéresse beaucoup. Pourquoi? Parce que le langage gestuel, c'est quoi? C'est un langage de similitude. Il n'y a qu'à mimer les trucs. Si je fais [*Deleuze fait un geste*], tout le monde comprend que je veux dire tirer sur la corde. [*Rires*] Langage gestuel, un militaire, là, il te sort son épée et puis il la tend vers une direction, le cavalier le plus crétin sent qu'il faut aller par là. [*Rires*]. Un langage des gestes suffit, oui...

Une étudiante : Il y a un texte de Marcel Jousse, *Anthropologie du geste*, où il expose ce problème, qui fait remonter le langage aux gestes [151 :00] justement, en disant que la parole a été créée, si l'on veut, parce que l'homme n'était paresseux et qu'il ne voulait pas utiliser tout son corps, pour pouvoir exprimer...

Deleuze : Un texte de qui ?

L'étudiante : De Marcel Jousse. C'est un anthropologue.

Deleuze : Un anthropologue... Il ne faut pas se référer à Marcel Jousse parce que c'est une thèse courante au 18ème. Thèse tout à fait classique, le langage qui à son origine dans le travail et dans les gestes du travail. Et c'est ça que Rousseau dit.

L'étudiante : Il va un petit peu plus loin que ça, quand même...

Deleuze : Quoi ?

L'étudiante : Il va plus loin que ça parce que...

Deleuze : J'espère. [*Rires*] Parce que... ?



L'étudiante : Parce que il analyse la fonction des mimèmes, c'est-à-dire la capacité de l'homme à reproduire les interactions extérieures.

Deleuze : Ouais, bien... ça, ça pourrait être intéressant, voir s'il y a une dimension analogique dans ce qu'il appelle [152 :00] les interactions. Mais enfin, c'est un autre sujet.

L'étudiante : Il y a aussi...

Deleuze : Ouais ?

L'étudiante : Il y a aussi l'analyse du langage et en particulier les fonctions rythmo-mélodiques.

Deleuze : Ouais, sûrement ça, oui, [*Rires*] il y a tout ça. [*Rires*]. Alors vous comprenez pourquoi, en effet, son idée est très simple à Rousseau. C'est que le langage ne peut avoir qu'une origine, c'est la passion. C'est la passion. Alors, en effet, ça va nous mettre dans un espèce d'élément, qui est presque déjà esthétique. Parce que c'est tout ce que certains critiques d'art appellent le moment pathique, pathos par opposition au logos. On pourrait dire le logos, c'est le code, mais il y a un élément qui est l'élément pathique de la passion. Alors la passion, on se rend compte que c'est par là [153 :00] que le langage a une origine méridionale. On se rencontre autour de la fontaine, les jeunes gens et les jeunes filles, dit Rousseau. Alors, ils se mettent à danser, etc. C'est l'origine de la modulation. Vous voyez cette espèce de schéma de Rousseau, alors. Exclusion du langage du geste, parce que le langage du geste, c'est de l'analogie commune, il opère par similitudes.

Deuxième étape, modulation de la voix. Ca, oui, c'est la seconde analogie, c'est la grande analogie esthétique. Elle ne se définit plus par la similitude mais par la modulation. La voix mélodique. Troisièmement, le langage déborde vers le nord, les peuples du Nord s'en emparent et en fonction du développement de l'industrie introduisent dans le langage et soumettent tout le langage mélodique aux lois de l'articulation, en même temps que la musique [154 :00] sera soumise aux lois de l'harmonie. C'est bien comme thème. Alors ce que j'en retiens, c'est et j'en suis là presque : cette modulation, Rousseau pour son compte va la définir par "la mélodie". Bon, qu'est-ce que ça va être cette voix mélodique ? ... Ouf ! Bon, à la prochaine fois.

Une étudiante : Ouais. [*Fin de l'enregistrement*] [2 :34 : 28]

**Gilles Deleuze**

## **La Peinture et la Question des Concepts**

**Séance 05, le 12 mai 1981**

**Transcriptions: Partie 1, Cécile Lathuilliere; partie 2 Guillaume Damry; partie 3, Jean-Arneau Filtress ; l'horodatage et transcription corrigée et augmentée, Charles J. Stivale**

*[Nota bene : Nous avons rétabli aux Deleuze Seminars l'ordre de cette séance, disponible au site La Voix de Deleuze à Paris 8, en nous référant à l'enregistrement de la BNF. Nous avons donc renversé l'ordre établi à Paris 8, étant donné que l'ordre qui s'y trouve désigne la deuxième partie de la séance comme la première (aussi en plaçant la deuxième partie en tête de la transcription) et la première partie de la séance comme seconde. Nous avons aussi corrigé l'ordre dans la traduction.]*

### **Partie 1**

... parce que notre problème, c'était d'arriver à une définition du langage analogique. Et encore une fois, les conditions du problème, elles ont été déterminées parce que nous voyons relativement bien, relativement facilement, ce qui s'oppose au langage analogique, à savoir : le langage digital ou langage de codes.

En effet, on a fini par définir le langage de codes, ou le langage digital, par le concept d'articulation. Quand je dis concept d'articulation, je vous rappelle que pour nous, en effet, à la fin de la dernière fois, eh ben, [1 :00] c'est bien un concept en sens que il ne se ramène pas à ses concomitants physiques ou physiologiques. Il ne se ramène pas aux mouvements dits d'articulations qui accompagnent le langage digital ou qui sont passés à l'état d'actes de parole. Le concept logique d'articulation, nous avons essayé de le fixer de la manière la plus simple, en disant voilà : l'articulation consiste en ceci : position d'unités significatives, déterminables en tant que ces unités sont déterminables par des successions de choix binaires. Or un ensemble fini d'unités significatives déterminables par succession de choix binaires, il nous a semblé que ça correspondait bien [2 :00] aux caractères du "code".

Mais alors, donc, le langage analogique, lui... le langage analogique par distinction avec ce langage digital ou de code, comment est-ce qu'on pourrait le définir ? Je vous rappelle première hypothèse : le langage analogique est le langage de la similitude et est défini par la similitude. Ah bon, il est défini par la similitude... bon, il ne faut pas dire, non, c'est insuffisant, d'accord. Mais ça nous permettrait au moins... la similitude nous permet effectivement de définir un premier type d'analogie. C'est ce que l'on avait appelé l'analogie commune, ou à la limite, l'analogie photographique. [3 :00] Là, l'analogie se définit bien par le transport de similitude, soit similitude des relations, soit similitude de qualités. Bon. Tout ce que l'on pourrait dire... bien plus... qu'est-ce qui... Il ne faut pas trop vite renoncer à cette direction, on verra, parce qu'elle nous importera beaucoup pour toute la suite.

Je dis : si je définis le langage d'analogie, le langage analogique, par la similitude, or en quelques sens que ce soit... la similitude... quel est le modèle, à ce moment-là, du langage d'analogie ? Quel va être le modèle de cette analogie commune ? Je dirais, c'est le pôle, c'est bien un pôle de l'analogie. Le modèle, ce serait le moule. Moufler [4 :00] quelque chose. Lui imposer une similitude. Bon.

Or, est-ce que les opérations de moulage appartiennent essentiellement au langage analogique ? Peut-être. Mais qu'est-ce qui nous faisait dire que, même si là est bien définie une dimension du langage analogique, ça ne couvre pas l'ensemble du langage analogique. Ce que... il nous semblait que, bien sûr, il y a toujours une espèce de similitude qui joue dans le langage analogique. Mais, ça n'est pas une raison, ou ça n'est pas une preuve que le langage analogique puisse être défini par la similitude. Le langage analogique peut être défini par la similitude, dans quels cas ? Uniquement dans le cas où la similitude est productrice, [5 :00] productrice d'une image. Or c'est bien le cas dans l'opération du moulage, soit.

Mais, il nous semblait qu'il y avait beaucoup de cas où, au contraire, l'analogie ne passait par une ressemblance ou une similitude productrice, mais, au contraire, la similitude ou la ressemblance était produite, produite à l'issue de l'opération d'analogie. Dès lors, dans le cas où la ressemblance, et c'était précisément le cas de la peinture, dans le cas où la ressemblance est produite à l'issue de l'opération, à l'issue du processus, le processus analogique ne peut pas être défini parce qu'il produit. D'où nécessité, même si on garde ce premier pôle, similitude = moulage, comme un premier pôle du langage analogique, [6 :00] nécessité de dépasser, en fonction des autres formes d'analogies, de dépasser ce qui était relativiste. D'où nécessité, même si on garde ce premier pôle : similitude / moulage, comme un premier pôle du langage analogique, nécessité de dépasser, en fonction des autres formes d'analogies, de dépasser ce critère de la similitude.

D'où, on avait considéré très vite un second critère. La possibilité de définir l'analogie par et comme le langage analogique comme un langage de relations, des relations d'un type particulier, c'est-à-dire, des relations de dépendance entre "celui qui parle" ou "celui qui émet", entre un émetteur et un récepteur, entre un locuteur [7 :00] et un destinataire, entre locuteur et destinataire. On avait vu que, alors, que c'était une autre définition. A quel modèle ça renverrait ? On va chercher tout à l'heure. Et on avait vu que là aussi -- même si il y avait une forme d'analogie qui correspondait à cela -- ça n'épuisait pas le pôle de l'analogie.

Et enfin, on était arrivé à une troisième couche analogique. En effet, il nous semblait que ces relations de dépendance, inscrites dans l'analogie, eh bien, il fallait bien qu'elles renvoient à une forme d'expression particulière. Et la forme d'expression de ces relations de dépendance, c'était quoi ? Eh bien, on proposait cette troisième détermination de l'analogie, [8 :00] et là, Rousseau nous était venu fort en aide, à savoir, quelque chose de l'ordre de la modulation. A charge pour nous, évidemment, d'essayer de faire de la modulation un concept, logiquement aussi rigoureux que le concept de codes ou le concept d'articulation.

En quoi, là, ça touche au cœur de notre problème ? C'est que la modulation, c'est le régime de l'analogie esthétique. À savoir, ce serait la loi des cas où la ressemblance, la similitude n'est pas productrice, mais produite par d'autres moyens. [9 :00] Ces autres moyens, ces moyens non

ressemblants qui produisent de la ressemblance, ces moyens qui ne ressemblent pas au modèle et qui produisent la ressemblance, ce serait précisément la modulation. Produire la ressemblance ce serait moduler. Bon. C'est bien ça parce que on a comme nos trois formes d'analogie : l'analogie par similitude ; l'analogie par relation, par relation interne ; l'analogie par modulation.

Bien, il faut... je ne sais pas... alors revenons. Notre souci, il est double : à la fois maintenir un concept cohérent, pour tous ces cas, [10 :00] un concept d'analogie cohérent pour tous ces cas, et aussi distinguer, distinguer fondamentalement ces trois. Pourquoi est-ce que j'ai envie, alors... ces trois cas, j'ai envie de multiplier les noms ? On les abandonnera s'ils ne nous servent à rien.

Je dirais de la première forme d'analogie, par similitude et transport de similitude, par ressemblance productrice, que c'est donc une analogie commune ou physique. Et en même temps, ces mots, ils sont insuffisants, mais ça sert de point de repère tout, tout provisoire... tout transitoire. Je dirais la seconde forme d'analogie, les relations de dépendance interne... je dirais, on essaiera de voir pourquoi, appelons ça une analogie organique. Et puis, l'analogie par modulation, [11 :00] la ressemblance produite par de tous autres moyens, appelons ça analogie esthétique, provisoirement. [Voir à ce propos Francis Bacon. Logique de la sensation, p. 75]

Multiplions encore les termes : la première forme d'analogie, elle aurait son modèle dans le moulage, l'opération de moulage. L'opération de moulage, c'est, en effet, une ressemblance, une similitude imposée du dehors. Si j'essaie de la définir, c'est une opération de surface. Par exemple, j'impose un moule. C'est une opération d'information, information de surface. [12 :00] Je pose un moule sur de la glaise. J'attends, j'attends quoi ? J'attends que la glaise, sous l'empreinte du moule, ait atteint une position d'équilibre. Et puis, je démoule... il y a transport de similitude. Bon. C'est tout à fait l'épreuve de l'analogie commune, de l'analogie vulgaire. Par moulage. Bon. Tiens. C'est une opération de surface. J'insiste là-dessus parce que je prépare des notions dont on aura constamment besoin ensuite. C'est une opération, oui, de bordure, de surface. On pourrait dire aussi bien [13 :00] que ce type d'analogie, c'est l'analogie superficielle ou pelliculaire.

Si je cherche une réalité physique qui répondrait à cela, est-ce que... -- vous voyez, je fais exprès, parce que j'en ai besoin, d'aller un peu dans tous les sens ; j'essaie de faire une espèce de concrétion autour de... -- je dirais... ben, c'est le stade cristal en moi. Le stade cristal. Le cristal, comme on dit, il y a une individuation pelliculaire. Il croit par les bords. La substance interne, ce n'est pas ça qui compte. Le cristal est fondamentalement... ce serait la formation superficielle qui croit par les bords. -- Alors, en effet, si je passe au domaine de l'organique, qu'est-ce que c'est ? [14 :00] Qu'est-ce qui distingue l'individualité organique et l'individualité cristalline ? Qu'est-ce qui distingue la légalité ? C'est peut-être qu'on en aura très besoin dans nos catégories esthétiques, plus tard.

Qu'est-ce qui distingue la légalité organique de la légalité cristalline ? Je dis -- quitte à tout mélanger... c'est pour que vous compreniez qu'on ne quitte pas notre problème essentiel -- qu'est-ce qui fait que certains critiques ont tenté de définir l'art égyptien par la "légalité cristalline", par opposition à l'art grec qu'ils définissaient par "la légalité organique" ? Donc au moment où on a l'air très loin de nos préoccupations, peut-être que, au contraire, on est en train de former des concepts qui vont nous [15 :00] préparer à cela. Mais en quoi le transport

organique est-il différent d'un moulage ? Le transport organique c'est quoi, le transport organique ? Ben, en effet, on le voit assez différent d'une cristallisation. Qu'est-ce que c'est la reproduction organique ?

Je le rappelle, j'en avais parlé à propos de tout à fait autre chose : Buffon, le grand Buffon forme un concept qui me paraît, alors, vraiment pour son époque, d'une audace extrême parce que c'est vraiment un concept philosophique. [Voir le séminaire 11 sur Spinoza, le 17 février 1981, où Deleuze considère Buffon sur les moules] Lorsque dans *L'histoire naturelle des animaux*, Buffon dit quelque chose comme ceci -- où l'on sait alors, alors là, ça fait vraiment partie des injustices du monde parce qu'on s'est beaucoup [16 :00] moqué, au XVIIIème même ; il y a eu beaucoup de moqueries sur cette notion de Buffon. Et en effet, cette notion, elle est tellement belle que, comme toutes les belles notions, elle peut attirer la critique et l'ironie -- Buffon, il dit : vous comprenez, la reproduction... il pense... c'est quelque chose de très curieux, c'est tellement curieux qu'il faudrait former même, pour comprendre le genre de problème que c'est, il faudrait former un concept contradictoire. Et le concept contradictoire tout à fait merveilleux que Buffon forme, c'est celui qu'il baptise de « moule intérieur ». Le vivant se reproduit, non pas par moulage externe... si inexact que ce soit, je pourrai dire, en gros, par cristallisation... [Pause] il se reproduit par moulage intérieur. [Voir Francis Bacon. Logique de la sensation, pp. 85-86 note 18, où Deleuze se réfère à Buffon et à ce concept] [17 :00]

En quoi c'est une notion bizarre, l'idée de moule interne ? C'est effectivement un moule qui ne s'en tiendrait pas à la surface. Un moule qui moulerait le dedans, ce qui paraît absolument contradictoire. Qu'est-ce que ça veut dire mouler le "dedans" ? Un moule ne peut atteindre à une intériorité quelconque que en faisant, surface. Buffon va jusqu'à dire : c'est tellement contradictoire "moule intérieur" que c'est comme si je disais "surface massive". Merveille. Il y a donc au-delà du moule, au-delà du moule extrinsèque... Est-ce qu'on peut concevoir la notion et l'opération d'un moule intrinsèque, [18 :00] d'un moule intérieur ? Tiens... Buffon précise : "Ce serait à la fois une mesure, mais une mesure qui subsumerait, qui contiendrait une diversité de rapports entre les parties. Une mesure qui comprendrait en tant que telle plusieurs temps, ou une variation des rapports, des rapports intérieurs."

Voyez, je retrouve là toute ma notion, toute ma seconde analogie. Comment on pourrait appeler cela, une mesure dont les temps sont variables, une mesure à différents temps ? Alors, risquons un mot. [19 :00] Est-ce que ce n'est pas cela que l'on pourrait appeler "un module" ? Un module. Bon. On ne fait que grouper des mots. Je dis, il y a le moule et puis il y a aussi le module. Ce n'est pas la même chose. Est-ce que le module, ce ne serait pas quelque chose comme le moule intérieur ? Hein ? [Pause] Eh oui, il y aurait la modulation. Là, j'aurai une série conceptuelle. L'analogie grouperait les trois cas : le moule, le module, la modulation. C'est bien parce que notre concept [20 :00] de modulation, il commence à naître un petit peu. Ce serait une espèce de série croissante : Moule, module, modulation.

Aux deux extrêmes, quelle différence il y a entre un moule et une modulation ? Quelle différence il y a entre mouler et moduler ? [Gilbert] Simondon, dans son livre sur l'individuation, donne une différence très claire : il dit : "c'est comme deux extrêmes d'une chaîne". [Voir L'Individu et sa genèse physico-biologique (Paris : Presses universitaires de France, 1964)] Mouler, c'est moduler une fois pour toutes, [21 :00] d'une manière définitive, c'est-à-dire, la prise d'équilibre,

on impose une forme à une matière... la prise d'équilibre prend un certain temps dans le moulage, jusqu'à ce que la matière arrive à un état d'équilibre imposé par le moule. Et une fois cet état d'équilibre fait, atteint, on démoule. Donc, on a modulé une fois pour toutes. Mais inversement, à l'autre bout de la chaîne, si mouler, c'est moduler une fois pour toutes, moduler, c'est mouler, mais mouler quoi ? C'est un moule variable temporel et continu. C'est mouler [22 :00] de manière continue. [Voir la citation de Simondon dans Francis Bacon. Logique de la sensation, pp. 85-86 note 18]

Pourquoi ? Parce qu'une modulation, c'est comme si le moule ne cessait pas de changer. L'état d'équilibre est atteint immédiatement, ou presque immédiatement. Mais c'est le moule qui est variable. La page de Simondon, le livre s'appelle *L'Individu et sa genèse physico-biologique*, page 41, je lis : « La différence entre les deux cas, mouler et moduler, la différence entre les deux cas réside dans le fait que, pour l'argile » -- opération de moulage -- « pour l'argile, l'opération de prise de forme est finie dans le temps. » [23 :00] -- L'opération de prise de forme est finie dans le temps -- « Elle tend assez lentement, en quelques secondes, vers un état d'équilibre. Puis, la brique est démoulée. On utilise l'état d'équilibre en démoulant quand cet état est atteint » -- C'est ça -- « Dans un tube électronique, au contraire, on emploie » -- donc, là, c'est le cas de la modulation -- « dans un tube électronique, on emploie un support d'énergie, le nuage d'électrons dans un champ, d'une inertie très faible. Si bien que l'état d'équilibre est obtenu en un temps extrêmement court par rapport au précédent : quelques milliardièmes de secondes dans un tube de grande dimension. Dans ces conditions, le potentiel de la grille de commande [24 :00] est utilisé comme moule variable. La répartition du support d'énergie selon ce moule est si rapide qu'elle s'effectue sans retard appréciable. Le moule variable sert alors à faire varier dans le temps l'actualisation de l'énergie potentielle d'une source. On ne s'arrête pas lorsque l'équilibre est atteint » -- En effet, il est atteint immédiatement -- « On ne s'arrête pas lorsque l'équilibre est atteint, on continue en modifiant le moule, c'est-à-dire la tension de la grille. L'actualisation est presque instantanée. Il n'y a jamais arrêt pour démoulage. Il n'y a jamais arrêt pour démoulage parce que la circulation du support d'énergie équivaut à un démoulage permanent. Un modulateur est un moule temporel continu. » Merveilleux, c'est juste ce qu'il nous fallait comme... [Deleuze ne termine pas la phrase] [25 :00]

Voilà que je peux dire... je peux dire à la fois ... comprenez... je peux dire à la fois : on est en train de le tenir, notre concept d'analogie. En tant qu'il doit répondre à une double exigence, presque exigence contradictoire, mais ça ne fait rien, la double exigence... Première exigence : qu'on ne se contente pas de définir l'analogie par la similitude ou un transport de similitude. Puisqu'en effet, le pas le plus beau de l'analogie comme analogie royale ou esthétique, c'est lorsque la similitude est produite et pas productrice, mais d'autre part, en même temps, grouper tous les cas de l'analogie dans un même concept, y compris les analogies de simple similitude. [26 :00]

Or je tends à satisfaire à ces deux exigences en disant : d'une part, ce n'est pas la similitude qui définit l'analogie et le langage analogique, c'est la modulation. Rousseau avait complètement raison, le langage analogique c'est un langage de la modulation. Et d'autre part, je peux regrouper tous les cas d'analogies y compris l'analogie de simple similitude ou l'analogie vulgaire, en disant : mais attention, la modulation n'est que le terme extrême d'une série, d'une série de sous-concepts, d'une série d'opérations : l'une que je définirai comme le moulage,

l'autre que je définirai comme le moulage interne, [Pause] la troisième [27 :00] que je définirai comme la modulation, à proprement parler.

Simondon, lui, il achève cette page, là, très belle, que je viens de lire, page 41, en disant qu'il y a bien une série. Et voilà ce qu'il dit : « Le moule et le modulateur sont des cas extrêmes. Mais l'opération essentielle de prise de forme s'y accomplit de la même façon. Elle consiste en l'établissement d'un régime énergétique, durable ou non. Mouler c'est moduler de manière définitive ; moduler, c'est mouler de manière continue et perpétuellement variable. » Et entre les deux, il dit, il y a quelque chose. Et ce quelque chose il appelle ça "le modelage". On voit bien que le modelage, il est intermédiaire entre le moule et entre la [28 :00] modulation. Il opère déjà l'esquisse d'un moule temporel continu. "Modelage", ce serait, pour nous, peut-être, une détermination pas assez précise encore. On a vu qu'elle nous convenait mieux comme répondant aux trois figures de l'analogie : le moule externe, le moule intérieur, le moule intérieur de Buffon, et la modulation.

Et là, on a... -- [Pause ; Deleuze chuchote quelque chose à quelqu'un près de lui] Vous voyez... [Rires] Hein ? [29 :00] Attends, tu permets juste une seconde parce que je tire la conclusion de ça... -- Je sens... oui, j'ajoute, pour bien fixer un code aux termes, au premier cas, moulage, je ferai correspondre un type de légalité qu'on appelle provisoirement, donc, légalité cristalline ; au second moule intérieur, légalité organique ; et au troisième... là, nos mots varient pour le moment... j'ai envie d'appeler ça ou bien "légalité esthétique", ou bien, en prenant à la lettre la page de Simondon, peut-être "légalité énergétique".

Donc, vous voyez que je peux juste conclure ce premier point : "la modulation", je dirais, est [30 :00] bien un concept aussi cohérent, aussi consistant que le concept opposé de "articulation". Il permet à la fois de définir ce qu'il y a de particulier dans l'analogie esthétique ou dans l'opération esthétique, mais aussi ce qu'il y a de général dans l'analogie. Ce qu'il y a de particulier c'est la modulation en tant qu'elle se distingue de tout moulage. Et ce qu'il y a de général c'est la série qui va du moulage à la modulation ou de la modulation au moulage. [Pause] Bon. Ça, c'est un premier point... Oui ?

Georges Comtesse : Je voulais dire à propos du langage, du langage digital et du langage [31 :00] analogique, tel que, par exemple, on rencontre ça dans la théorie de l'information, la théorie de la communication, la pragmatique, [Paul] Watzlawick ou [Gregory] Bateson, par exemple. C'est que la différence qu'ils font, en particulier Bateson, en particulier dans son premier livre qui s'appelle *Naven*, [Il s'agit du premier écrit de Bateson, de 1936, *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View (Stanford: Stanford University Press, 1965)*] la différence qu'ils font entre le langage digital et le langage analogique, ça ne peut pas être cette différence tout à fait contenue ou mesurée par une simple "voie linguistique".

Par exemple, tu as... les discours que tu émetts supposent qu'il y a une voie linguistique qui, justement, à l'intérieur d'unités molaires [32 :00] du langage, d'unités significatives, opérerait le choix binaire au niveau des éléments dans, ou au niveau de l'articulation. Ça c'est une voie linguistique. Seulement, la voie linguistique, c'est une voie qui correspond à la langue.

Évidemment, si on définit les monèmes et les phonèmes, les unités significatives et les traits distinctifs, on en reste à la structure : “de la langue”. Et on est dans la voie linguistique.

Or précisément, la différence entre digital et analogique, ça ne se place pas du tout dans la théorie de l’information et de la communication, du comportement pragmatique ; ça ne se situe pas du tout au niveau de la voie linguistique, et donc de la langue, mais au niveau d’un sens du langage. C’est la différence entre la langue et le langage. Par exemple, [33 :00] quelqu’un comme Watzlawick, il dit ceci : le langage, la véritable différence entre le langage analogique et le langage digital, c’est que dans le langage digital, il y a bien une binarité mais elle ne porte pas sur des éléments de la langue. Pas simplement sur des éléments de la langue. La binarité suppose que dans le langage, et pour que la syntaxe du langage soit homogène à la sémantique, il faut, dans cette identité-là, il faut nécessairement admettre une différence exclusive entre deux éléments, entre le “et” et le “ou”. [34 :00] C’est très important.

C’est-à-dire que, si on admet que quand on parle, quelle que soit la performance de la voie linguistique, ce que l’on dit dans un langage, à partir [de] ou à travers la langue, suppose la différence exclusive entre le “et” et le “ou”, quels que soient les contenus de ce que l’on dit, alors à ce moment-là, on est dans le langage digital, c’est-à-dire, dans le sens univoque. Tandis que, disent-ils, le langage analogique, eh bien, le langage analogique, c’est lorsque la différence exclusive entre le “et” et le “ou” se brouille au profit d’une ressemblance spéculaire, d’une réversibilité entre “et” et “ou”.

Ils donnent, par exemple, un exemple très célèbre. Ils disent [35 :00] : un langage analogique, ça peut être, pas simplement un cri d’animal, mais au niveau des humains, ça peut être un sourire. Et, disent-ils, quand quelqu’un sourit, eh bien, on ne peut pas décider du tout si le sourire en question, ça procède, soit de la joie, soit de la tristesse, soit de l’amour, soit de la haine. C’est-à-dire qu’on ne peut pas faire en réalité la différence exclusive du “et” et du “ou”. De sorte que le langage analogique, loin d’être le langage du sens univoque qui est le langage où la syntaxe est homogène à la sémantique, c’est le langage du sens équivoque. C’est l’équivocité profonde du langage analogique, c’est-à-dire que la différence entre langage analogique et langage digital ne fait rien d’autre que brouiller, un tout petit peu mais pas beaucoup, la structure [36 :00] fondamentale de la voix mais qui n’est pas linguistique justement. La voix, c’est-à-dire, la différence de la différence et de l’identité, la différence de la différence entre le “et” et le “ou”, et de l’identité “et” égale “ou”, “et” sur “ou” -- “et” égale “ou”.

C’est-à-dire que la voix demeure dans toute la théorie pragmatique, c’est ce que n’explique absolument pas la théorie pragmatique, c’est comment... comment justement cette structure de la voix s’impose à eux et d’où provient justement une telle structure dont la différence entre langage digital et langage analogique ne fait que réaliser après coup un très léger brouillage et certainement une très grande supercherie au niveau même justement de la différence, du découpage même du langage.

Deleuze : Excellent, [37 :00] excellent. Mais... -- [*Il parle à quelqu’un qui veut parler*] oui, une seconde juste -- mais tout ça, c’est des confirmations originales que tu apportes. Ce n’est pas... c’est-à-dire, c’est pour moi, pour comprendre. Ce n’est pas une objection ?



Claire Parnet : Non pas du tout, hein, c'est...

Deleuze : Une seconde juste, pardon. Tu vas parler tout de suite. Parce que... moi, ce que je reprocherais, la seule chose que je reprocherais et ce qui manque... tout est bon pour moi dans ce que tu viens d'ajouter. La seule chose qui me gênerait, c'est que, en effet, en revanche, l'analogie, il y a un très grand progrès dans la définition du digital, quoique à mon avis, ça reste essentiellement binaire, c'est-à-dire la binarité étant alors entre "et" et "ou". Mais, ce qui me gêne, c'est que l'analogie y est définie trop de manière négative et pas encore définie de manière positive, comme on essaie de la faire avec l'histoire de modulation. Mais tout ce que tu dis, moi, ça me paraît très, très bon. Ce serait à ajouter tout ça. [38 :00] On ajoute... Ouais ?

Anne Querrien : J'ai lu les textes dont parle Comtesse, et je trouve qu'il faudrait dire les choses différemment pour le faire mieux convenir avec ce que tu fais. C'est-à-dire au lieu d'opposer "et" et "ou", il faut opposer deux usages de "et". Il y a le "et" exclusif, enfin qui veut dire "ou", qui serait le digital. Et puis, il y a le "et" au sens de la synthèse conjonctive, c'est-à-dire, c'est "et, et, et", etc. -- Enfin on n'a pas besoin de donner des cas, il peut y avoir plus -- Et l'analogique, c'est peut-être justement le domaine de la synthèse conjonctive, la synthèse disjonctive plutôt [*elle se corrige*]... [*mots inaudibles*] ...

Deleuze : Ha, oui, mais là ça va compliquer, oui, oui, oui...

Anne Querrien : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Oui, oui, oui, oui.

Anne Querrien : Et alors, l'autre remarque que j'aurais à faire, c'est sur le dernier, la dernière forme de légalité. Moi, je l'appellerais plutôt mécanique que énergétique [39 :00] parce que en fait je crois que "légalité", les trois moules, etc., va correspondre à trois statuts de l'énergie [*mots inaudibles*] ...

Deleuze : C'est complètement... oui, tu as raison, l'énergie, elle est partout.

Anne Querrien : ... la première loi de la thermodynamique ; la légalité organique, c'est la deuxième loi, et la modulation, c'est la troisième loi qu'on est en train ... [*mots inaudibles*]

Deleuze : Ouais, d'accord. Ce n'est pas mal.

Richard Pinhas : Je voudrais juste faire une intervention, parce que je ne l'ai pas développée, c'est que d'un simple point de vue scientifique ou fonctionnel [*mots inaudibles*], quel que soit le langage que l'on prenne -- et l'on apprend ça en première année d'informatique et jusqu'aux développements les plus récents -- le "et" n'existe pas. Donc, là ta question est résolue, il n'y a pas de "et". Zéro est Un, en même temps, le "et" est exclu de tout langage informatique possible, que ce soit les plus modernes ou les premiers. Il n'y a pas de "et". Le "ou" fonctionne à plein en digital. Et, à aucun moment, il ne saurait être acceptable d'employer le terme "et" au sens linguistique [40 :00] du terme, parce qu'on simplifie plutôt le terme au sens sémiotique qu'on a pu connaître ces dernières années. Ça n'existe pas. [*Deleuze note dans Francis Bacon. Logique*]

de la sensation, p. 76 note 5, "nous empruntons l'analyse précédente à Richard Pinhas, Synthèse analogique, synthèse digitale (texte à paraître)", dont une partie est reprise dans le livre de Pinhas, Les Larmes de Nietzsche (Paris : Flammarion, 2001)]

Deleuze : À moins, Richard, il me semble que cela revient strictement au même, à moins que, dans les conditions où se plaçait Comtesse, on convienne que la binarité, c'est "et" et "ou", plutôt que [mots indistincts]. [40 :23] [Selon Lapoujade, Deleuze dit "plutôt que 1 et 0" ici, mais les sons qu'il énonce ne correspondent aucunement à ces chiffres]

Pinhas : Ça ne fonctionne pas comme ça.

Deleuze : Si c'est bien un langage binaire...

Pinhas : Je vais te dire comment ça fonctionne. Ça ne fonctionne pas comme ça. Ça ne marche pas par "ou". Et c'est complètement... [propos inaudibles]

Deleuze : Oui, mais, le "ou" est pris entre deux termes. [Anne Querrien essaie de parler]

Pinhas : Non, non, non, mais... Toutes les machines les plus primaires, c'est-à-dire des plus simples microprocesseurs aux machines les plus complexes, et aux ordinateurs les plus compliqués utilisant les langages militaires les plus compliqués, ça fonctionne à base d'exclusions. Et il est impossible que ça fonctionne à base de [propos inaudibles]. Ces exclusions formant des modules d'intégration au niveau de l'unité supérieure, si on veut. On pourrait toujours [41 :00] reconstituer autre chose et dire que dans un langage informatique évolué, on va pouvoir entraîner des chaînes de caractères qui entraînent forcément des conjonctions, mais ce sera des blocs séparés. Mais à un niveau très, très simple, le mode de fonctionnement digital exclut le "et". Et là-dessus, je suis absolument formel. Si on utilise le "et" pour essayer de trouver des critères de différenciation entre l'analogique et le digital, ce qui veut dire...

Deleuze : Oui, je vois ce que tu veux dire... oui, oui, oui... oui, oui, oui... ça me paraît... oui, c'est... tout nous va, là. [Pendant ces interventions, on entend la voix de Claire Parnet, assise à côté du micro]

Une étudiante : Je voudrais rappeler un texte de Thom qui peut-être peut nous servir. Il y a un texte récent de René Thom dans lequel il explique qu'il y a deux sortes d'analogies. Il y a, dit-il, une première forme d'analogie qui est connue depuis Aristote, dont on peut donner un exemple, si vous voulez, c'est que « la vieillesse est à la jeunesse ce que la nuit est au jour ». Et il dit que, on pourrait la comprendre comme [42 :00] le fait de finir, et donc il dit qu'il y aurait donc une première sorte d'analogie qui ne produit rien de nouveau, et c'est important, elle se fonderait sur les [substantifs]. [A la suite de David Lapoujade dans Sur la peinture, nous corrigeons les propos de l'étudiante qui intervertit les deux notions de "verbe" et de "substantif" dans la distinction]

Deleuze : Sur le... ?

L'étudiante : Sur les [substantifs], ce serait finir, mais au fond, chargés de ça.

Deleuze : Oui... chargés de ça.

L'étudiante : Et puis, il y a une deuxième sorte d'analogie que l'on ne connaît pas ou mal, que Bergson a étudiée et qui se fonderait sur, au contraire, le [verbe], et qui serait, par exemple, la dépendance.

Deleuze : Oui, oui, oui.

L'étudiante : Nous pouvons dire que la première analogie est chargée, fondée sur le substantif, et qu'elle ne nous apprend rien de nouveau.

Deleuze : C'est le moule, ça, oui.

L'étudiante : Alors qu'au contraire, la seconde se fonderait sur un verbe, mais qu'un verbe étant ouvert, eh bien, on ne sait pas où l'on va.

Deleuze : Il nous en faut une troisième, nous, hein ? [43 :00] Tout va, tout va ...

L'étudiante : J'ai une objection sur ta première forme d'analogie.

Deleuze : Une objection ? Ah... [Rires]

Parnet : Interdit !

L'étudiante : Parce que quand tu parles de transport de similitude, soit de similitude de relation, soit de similitude de qualité, ce à quoi l'on pense de manière normale, c'est à l'analogie, je dirais, sémantique, qui serait un transport de qualité, que l'on opposerait à l'analogie qui serait de relation, et qui serait donc syntaxique. Et l'idée à laquelle on arrive, c'est qu'il y a une analogie qui serait structurale. Si elle est structurale...

Deleuze : C'est toi qui arrives à tout ça. Ce n'est pas moi, pas moi.

L'étudiante : C'est tout le monde.

Deleuze : Ah, bon, pour tout le monde... ah, bon... alors... [Rires]

L'étudiante : Si elle est structurale, elle est interne. Elle n'est pas externe. Par ailleurs, quand tu parles du cristal [44 :00] de manière analogique, tu dis bien que le cristal croît par les bords, mais ce qui le définit, ça n'est pas ça.

Deleuze : Oh, je n'ai pas dit ça.

L'étudiante : Ce qui le définit, c'est sa structure interne, donc il faut changer.

Deleuze : Non. Je ne crois pas.

Parnet : Ben non, ça marche quand même.

L'étudiante précédente : Ça ne marche pas.

Deleuze : Non, parce qu'à ce moment-là, il faut simplement dire... non, il faut simplement dire que le cristal considéré, en effet, dans sa définition, mord déjà sur le module. Que ce n'est pas un moulage, et en effet, lorsque les cristallographes parlent de l'opération du cristal, ils parlent de quoi ? Ils parlent "d'ensemencement". C'est typiquement, là, une opération, alors, de module. Ce n'est pas du tout... oui. Non, ça t'arrangerait sans qu'on ait à rectifier. Voyez, oui, plutôt que moule, "moule intérieur", qui est une notion, encore une fois, qui me paraît fantastique, merveilleuse, et modulation, on dira, [45 :00] nous maintenant, moule, module, modulation. C'est les trois formes d'analogies. Voyez.

Anne Querrien : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Pas seulement. C'est que l'énergie qui, à mon avis, définit le moule externe, mais ça, on verra tout ça... À propos de l'art, c'est que l'énergie y est strictement subordonnée à la forme. Tandis que dans les autres cas, l'énergie n'est pas subordonnée à la forme. C'est des étapes. Ça peut se distinguer au niveau de trois états énergétiques. Oui ?

Comtesse : Je suis en profond désaccord avec toi [*Il est bien probable, vu ce qui suit, qu'il adresse ce désaccord à Anne Querrien et non pas à Deleuze*] : il est impossible de dépasser le problème spécifique de la voix dans la théorie de la communication en la traduisant aussitôt par le langage de *L'Anti-Œdipe*, dans la mesure où, dans le texte même, sauf par une réduction violente, dans la mesure où [46 :00] dans le texte même de Watzlawick ou de Bateson, ce qu'ils excluent radicalement, il faut lire le texte, c'est la matière, l'énergie, l'inconscient, l'inconscient au profit justement d'une idée qui me paraît une parfaite idéologie, à savoir, de faire dépendre un symptôme d'une causalité circulaire d'interaction entre les personnes.

Anne Querrien : [*Propos inaudibles, en désaccord avec Comtesse*]

Deleuze : Eh bien, je vois que nous sommes tous d'accord ! [*Rires*] Donc... Mais la remarque de Richard, en effet, est très importante, et... [*Interruption de l'enregistrement*] [46 :45]

... C'est un calcul binaire, non, ce que tu dis ?

Pinhas : C'est lié aux exigences fonctionnelles. Celles qui marchent.

Deleuze : Oui, c'est ça, [*Pinhas tente de parler*] mais là c'est très bon, en effet, pour faire comprendre, à ce moment-là, ce que c'est que l'articulation.

Pinhas : Mais ce n'est pas un modèle théorique. Ce qu'il faut comprendre, c'est que [47 :00] le modèle théorique est issu des données pratiques [*propos inaudibles*] ... Même quand les ordinateurs ont commencé à fonctionner, on a retrouvé les modèles de Pascal, etc., mais on les a retrouvés ensuite, on a commencé à les théoriser par la suite. Les métalangages informatiques, y compris évolués de type COBOL, etc., qu'on utilise aujourd'hui, sont dérivés de ces lois. Je veux

dire, ils sont, dans un deuxième temps, arrivés à comprendre que, effectivement, les ordinateurs fonctionnent, enfin les ordinateurs au sens large, fonctionnaient sur une méthode d'exclusion. Ça ne veut pas dire que c'est bien ou que c'est mal.

Deleuze : Cette pensée, pour définir l'articulation, c'est essentiel. Oui. C'est fondamental. Oui.

Pinhas : D'où le nécessité d'une double articulation que l'on ne retrouve pas forcément dans l'analogique.

Deleuze : Eh ben, on ne trouve pas du tout d'articulation dans l'analogique.

Pinhas : Tu trouves systématiquement, dans tous les métalangages, c'est-à-dire dans tous les langages fonctionnels en informatique, qu'ils soient à usage médicaux, ou à usage militaire, ou n'importe quel usage, on rencontrera de l'articulation. [48 :00]

Deleuze : D'accord. Eh bien, c'est parfait. Alors, continuons, continuons à avancer. Et j'ajouterai, juste là pour en finir et parce qu'il faut quand même revenir à nos histoires de peinture, mais je crois que... que... on va être beaucoup mieux armés pour revenir à elles.

J'ajoute... qu'est-ce que c'est... au sens de la technologie, mais au sens le plus simple... à vous d'enrichir comme vous ne cessez de le faire... au niveau technologique, qu'est-ce que c'est, donc, cette opération de modulation comme limite, si vous voulez, de toutes les opérations de moulage ou de module ? Qu'est-ce que c'est ? Eh ben, deux domaines. Je considère très vite deux domaines en disant vraiment des choses enfantines, parce que je ne me risquerai pas plus. Premier domaine, pour tout complément [49 :00] et toute rectification, voir Richard Pinhas. On distingue deux sortes de synthétiseurs : les synthétiseurs justement dits analogiques, les synthétiseurs dits digitaux. Quelle différence il y a ? Je veux dire quelle est la différence de base, ou quelle semble être la différence de base entre ces deux sortes de synthétiseurs sonores ?

Voyez, je cherche juste là, c'est des applications technologiques pour voir si notre concept de modulation part bien. Et ben, les synthétiseurs analogiques sont dits "modulaires". Les synthétiseurs digitaux sont dits "intégrés". Qu'est-ce que ça signifie concrètement, modulaire et intégré ? [50 :00] Ça signifie que dans un synthétiseur analogique ou modulaire, il y a mise en connexion de sons, mettons -- j'emploie vraiment les mots les plus simples -- de sons disparates. Mais cette mise en connexion se fait sur un véritable "plan immanent". C'est-à-dire que la reproduction d'un son, par mise en connexion d'éléments, toute la production d'un nouveau son se fait par l'intermédiaire d'un plan sur lequel tout est sensible. En d'autres termes, le processus de constitution [51 :00] du produit n'est pas moins sensible que le produit lui-même. En d'autres termes, toutes les étapes du synthétiseur analogique sont actuelles et sensibles. C'est par-là que le plan est vraiment immanent puisque le processus de constitution du produit... le processus de production n'est pas moins sensible que le produit lui-même. On dira là, qu'il y a véritablement une modulation. C'est un synthétiseur modulaire.

Qu'est-ce qui définit, au contraire, le synthétiseur digital ou intégré ? C'est que cette fois, le principe de constitution, [52 :00] la constitution du produit, du produit sonore, passe par un plan qu'on dira intégré, mais il est intégré précisément parce qu'il est distinct. En effet, ce plan

distinct implique quoi ? Il implique homogénéisation et binarisation, binarisation de ce que l'on appelle les *data*, homogénéisation et binarisation des données, sur un plan distinct intégré. Si bien que, la production du produit implique une distinction de niveaux. Le principe de production ne... [*Interruption de l'enregistrement ; il y a chevauchement de ce paragraphe avec celui qui suit*] [52 :52]

## Partie 2

[*Chevauchement commence* : Qu'est-ce qui définit, au contraire, le synthétiseur digital, [53 :00] ou intégré ? C'est que cette fois, le principe de constitution, la constitution du produit, du produit sonore, passe par un plan qu'on dira intégré, mais il est intégré précisément parce qu'il est distinct. En effet, ce plan distinct implique quoi ? Il implique homogénéisation et binarisation, binarisation de ce qu'on appelle les *data*, homogénéisation et binarisation des données sur un plan distinct intégré. Si bien que la production du produit implique une distinction de niveau : le principe [54 :00] de production (*fin du chevauchement*) ne sera pas sensible pour un produit sensible, il passera par le plan intégré, et le code binaire constitutif de ce plan.

Or ça, ça va peut-être nous faire avancer un tout petit peu. C'est que les synthétiseurs digitaux ont une puissance de production, je crois, ils disent, que les synthétiseurs analogiques. Comme si quoi ? Comme si déjà à ce niveau quelque chose nous conviait à ne plus concevoir la différence analogique/digitale comme une opposition, d'une certaine manière il est possible et souhaitable de greffer [55 :00] du codage sur de l'analogique pour augmenter la puissance de l'analogique... [*Pause*] Tu vois quelque chose à ajouter ? Là j'en reste au minimum.

Pinhas : C'est juste une toute petite chose. C'est que les méthodes digitales n'autorisent que du temps comptable, différé, mathématique, etc., alors que les méthodes analogiques autorisent ce qui est une de leurs caractéristiques propres, une de leur caractéristiques propres, en plus que celles que tu as énoncées, c'est le temps réel.

Deleuze : En un sens, c'est pareil que dire, oui, ça découle... Ce n'est pas la même chose. Tu as raison, mais ça découle tout droit de l'idée d'un principe de production qui est non moins sensible que le produit. Dès lors, le temps est nécessairement du temps réel, tandis qu'en effet, dans le cas du plan intégré où le plan est distinct en droit, [56 :00] puisque tu as nécessairement du temps différé, puisque tu as un saut. Tu ne peux arriver au produit que par une opération de traduction, conversion.

Pinhas : Pour renforcer ce que tu dis, je ne sais pas si c'était un souhait, mais le fait de greffer un système de commande digitale sur une matière, mettons, primaire analogique, ce serait l'idéal comme dans les systèmes les plus performants à l'heure actuelle...

Deleuze : C'est ça, c'est ça.

Pinhas : C'est-à-dire les seuls systèmes qui existent et qui fonctionnent d'une manière performante en temps réel, sont des systèmes qu'on appelle en informatique des hybrides, sont des systèmes à source analogique et à modes de commandes digitaux.

Deleuze : Oui, on appellera ça une vraie greffe de code sur de l'analogique. Or qui fait la greffe de code en peinture ? Vous sentez tout de suite. C'est le peintre abstrait. C'est le peintre abstrait qui a fait cette chose prodigieuse et c'est pour ça que toute la puissance de la peinture passe par l'abstraction. [57 :00] Et ça veut dire passe... passe. Ça ne veut pas dire que la peinture est ou doit être abstraite, ça veut dire que l'opération du peintre abstrait consiste bien à faire un greffe de code sur le flux pictural analogique, et que ça donne à la peinture une puissance. Si bien qu'en un sens, tout peintre passe par l'abstraction, dans son tableau même c'est ça le diagramme. Mais donc on arrive à, on arriverait, vous voyez c'est quelque chose de nouveau qui se profile pour nous. A ne plus opposer spécialement diagramme et code, mais à considérer la possibilité de greffe de code sur les diagrammes.

C'est-à-dire faire l'opération -- pour ceux qui sont au courant de ça, je dis, je ne veux pas développer ça -- faire l'opération complètement inverse de celle de [C.S.] Peirce. Parce que Peirce lui, il envisage, au contraire, des fonctionnements analogiques, c'est-à-dire des fonctionnements de diagramme, au sein des codes. Alors ce serait bien de tourner ça et de faire... bon, peu importe... [58 :00] Bon !

Deuxième exemple technologique, alors encore plus simple : qu'est-ce qu'on appelle une modulation au niveau de la télé, niveau de tout ça ? Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce c'est le concept de modulation, même dans un dictionnaire là, tout simple ? Le concept de modulation nous dit quoi ? On nous dit la modulation, ben c'est quoi ? C'est une opération qui porte sur une onde. C'est l'état que prend une onde en fonction de quoi ? Onde que l'on appellera « onde porteuse ». Porteuse de quoi ? Eh bien, en fonction d'un signal à transmettre. L'onde porteuse [59 :00] va être modulée en fonction du signal à transmettre, vous voyez c'est simple. A la télé vous le voyez tous les jours, une onde porteuse est modulée en fonction d'un signal à transmettre. Hein ? Très bien.

Qu'est-ce que ça veut dire alors moduler ? ça veut dire que vous modifiez ou bien la fréquence, ou bien l'amplitude de l'onde, vous connaissez ces deux termes fameux, modulation d'amplitude, modulation de fréquence. Vous modifiez l'amplitude ou la fréquence de l'onde porteuse en fonction du signal. [60 :00] Bon. Le récepteur lui fait quoi ? il démodule. C'est-à-dire il restitue le signal. Je dis si peu, c'est vraiment rudimentaire ce que je dis, mais pourquoi ça m'intéresse ? Parce que, j'ai une espèce d'exemple très schématique de ce que j'appelle la ressemblance produite.

La démodulation c'est une production de ressemblance, vous restituez le signal à l'issue de quoi ? Pas par un transport de similitude, par une modulation c'est-à-dire, en employant des moyens tout différent. Ces moyens tout différent, c'est quoi ? C'est altération de l'amplitude ou de la fréquence de l'onde porteuse. Bien. Mais dans ce cas, comprenez, [61 :00] j'ai pris l'exemple le plus simple, d'un signal continu. Qu'est-ce qui se passe lorsque le signal est discontinu ou discret, c'est-à-dire comme on dit un signal qui consiste en une série d'impulsions discrètes. Lorsque le signal est fait d'une série d'impulsions discrètes, qu'est-ce qui se passe ? Deux cas. De toute manière dans ce cas-là, ou pas encore deux cas, de toute manière, vous allez traduire l'onde porteuse, ça, ça va être le phénomène nouveau, en une suite d'impulsions périodiques. Donc conversion de l'onde porteuse en une suite d'impulsions périodiques. [62 :00] Et à partir de là, deux cas :

Premier cas : cette suite d'impulsions périodiques, vous en modifiez soit l'amplitude, l'amplitude d'une impulsion, soit la durée. C'est-à-dire le temps de telle impulsion par rapport à telle autre, soit la position qui est vraiment le plus intéressant, c'est-à-dire vous voyez là vous ne modifiez plus la durée d'une impulsion, vous modifiez la position, c'est-à-dire vous la décalez dans le temps. Donc vous modifiez ou bien l'amplitude, ou bien la durée, ou bien la position. Ça, c'est le [63 :00] cas, et c'est ça la modulation. Voyez à quel problème ça répond. C'est que, il s'agit et c'est très important pour nous, de montrer dans quel cas la modulation peut comprendre le discontinu comme tel. Vous pouvez faire une modulation du discontinu et une modulation du discret.

Deuxième cas, qui va nous importer encore plus, un procédé relativement moderne, qui a dû être inventé vers 19... [*Peut-être 1930, avec la mise au point du code binaire*] [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :03 :40]

... le code binaire. A savoir code binaire défini par 0-1 : 0 absence de l'impulsion, 1 présence de l'impulsion. Or c'est le système le meilleur. [64 :00] Le groupage des impulsions suivant le code binaire, vous donne quoi ? Ça vous donne exactement l'équivalent de ce qu'on vient de voir tout à l'heure à savoir une véritable greffe de code sur la matière ou le flux analogique. Donc tout va bien, trop bien.

J'essaie d'en tirer les conséquences avant que vous... interveniez, si... Je dis dès lors, voilà les résultats de cette longue parenthèse sur le concept de modulation. Au point où j'en suis le résultat c'est ceci, nos résultats c'est ceci, un concept de modulation qui va du moule à la modulation à proprement parler. [65 :00] En passant par le module commence à prendre forme pour nous. Deuxième résultat, d'un certain point de vue nous considérons la modulation et l'articulation, l'analogique et le digital comme deux déterminations parfaitement opposées. Mais d'un autre point de vue nous pouvons dire que tout langage digital et tout code, plongent au plus profond sur un flux analogique. En d'autres termes que tout code est en fait une greffe de code sur fond analogique ou sur flux analogique. [*Pause*]

Troisième résultat, [66 :00] l'analogie au sens le plus strict ou au sens esthétique [*Pause*] peut être définie précisément par la modulation. De quelle manière ? Précisément parce que il n'y a pas transport de similitude qualitative dans l'opération esthétique, ou opération de type moule, en apparence en tout cas, parce qu'il n'y a pas non plus simplement module, à savoir transport de relation interne, mais il y a modulation à proprement parler, c'est-à-dire [67 :00] production de similitude par des moyens non semblable, par des moyens non ressemblants. Production de ressemblance par de tout autre moyen, Production de ressemblance par des moyens non semblables. Et c'est ça la présence, ce qu'on appelait la présence de la figure.

Si bien que je reviens à ma définition de la peinture -- quitte à encore une fois en ajouter une autre -- à tant de définitions, mais au moins la nôtre on la construit dans le cadre de notre problème, donc on est sûr qu'elle nous convient, on n'est pas sûr qu'elle soit juste mais en tout cas elle n'est pas plus fausse qu'une autre. Et en tout cas, c'est celle dont on a besoin puisqu'on l'a fabriquée à l'issue de tout ce qui précède.



Donc je dirai peindre c'est moduler, mais c'est moduler quoi à quoi ? C'est moduler quoi en fonction de quoi ? Puisque moduler, c'est toujours moduler [68 :00] quelque chose en fonction de quelque chose. C'est moduler sur plan. Bon d'accord. C'est moduler sur plan. Qu'est-ce qu'on module sur plan c'est-à-dire sur une surface ? La toile. Qu'est-ce que c'est l'onde en peinture ? L'onde c'est tout simple. Je ne sais pas encore bien ce que c'est, parce que là je dirais et/ou, et/ou ? Bon, c'est quoi ? L'onde, l'onde porteuse c'est la lumière ou la couleur. C'est la lumière et la couleur.

Peindre, c'est moduler la lumière, c'est moduler la couleur. Eclate le mot de Cézanne « moduler ». Or c'est d'autant plus intéressant [69 :00] le mot moduler, tel que l'emploie Cézanne, que il y a des textes où il l'oppose très clairement à quelque chose qui était très connu dans la peinture avant : le modelé. Vous voyez ça nous relance dans la série, mouler, modeler, moduler. Moulage, module, modulation. Cézanne atteint un point de la peinture, est-ce que ça veut dire qu'il aurait été meilleur qu'un autre qui l'aurait précédé ? Non ce n'est pas comme ça que ça se pose. Mais voilà qu'il se réclame d'une modulation, dans son cas c'est quoi ? Il suffit de voir un Cézanne ; ce n'est pas une modulation de la lumière. C'est une modulation de la couleur. Et c'est précisément parce qu'il trouve et parce que Cézanne invente un nouveau régime de la couleur qu'il invoque le concept de modulation. Bon. Et les autres ? Bon. Qu'est-ce qu'ils faisaient ? Ils ne faisaient pas déjà [70 :00] de la modulation de la couleur. Peut-être que si tout ça, il faudra se le demander ou bien modulation de la lumière ? Mais moduler la lumière, est-ce que ça a les mêmes règles que moduler la couleur ? Pas sûr.

Dans les notes de [Pierre] Bonnard. De tous les grands peintres, Bonnard est un de ceux qui a le moins parlé. C'est dommage d'ailleurs, parce que toutes ces notes sont.... sont des petites merveilles. Dans les notes de Bonnard, on trouve ceci, on trouve la phrase suivante, je cite à peu près exactement : « Avec une seule goutte d'huile, Avec une seule goutte d'huile le Titien faisait un bras d'un bout à l'autre. Cézanne, au contraire, a voulu que tous les tons fussent des tons conscients ». [71 :00] Beau cette phrase, mais, bon ? Qu'est-ce qu'il voulait dire Bonnard ? [Repris des commentaires de Bonnard à Tériade, publié dans *Verve* 5 (1942) pp. 17-18 ; voir aussi Henri Maldiney, *Regard, parole, espace* (Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1994), p. 169 note 31]

Le peintre avec une goutte d'huile d'un seul ton va faire tout un bras. Cézanne, il ne fera pas comme ça, Sentez qu'on est déjà en plein dans le cas du continu et du discontinu. Cézanne a voulu que tous les tons fussent des tons conscients. C'est-à-dire il a procédé par juxtaposition de tons. Il a fait un bras en juxtaposant les tons. Suivant quoi ? Suivant une loi. Une loi de quoi ? Une loi de modulation. Et chez lui c'est donc une modulation, à la lettre, si j'employais les mots technologiques que je viens d'employer, c'est une modulation par impulsions discrètes. [72 :00]

L'autre, au contraire, c'est une modulation, c'est quoi ? Avec un seul ton il fait tout le bras, c'est évidemment non pas une modulation de tons qui suppose impulsions discrètes, c'est une modulation de type continuité, qui suppose quoi ? Qui suppose les valeurs et pas les tons.

Toutes les valeurs d'un même ton. Bon. Donc notre problème du continu et du discontinu au niveau de la modulation. Il parfaitement illustré par la remarque de Bonnard sur les deux manières de peindre un bras. Bon. Ça veut dire quoi ? Moi, je dis que, à ce niveau, s'il est vrai

que peindre, c'est moduler la lumière ou moduler la couleur ou les deux à la fois, il y aura des types de modulations extrêmement divers. On se trouvera devant un grand problème [73 :00] : ce serait ça peindre. De toute manière, ce serait moduler. D'accord, ce serait moduler, mais moduler alors au sens large : qui comprend aussi bien une sorte de moulage ou une sorte de module ? Ou bien moduler au sens étroit, qui se distingue de tout moulage et de tout module ?

On laisse tout ouvert les deux à la fois faudrait dire tantôt, tantôt. Et enfin dernière question, moduler c'est bien moduler quelque chose, là on a vu la lumière ou la couleur. Mais en fonction de quoi ? Qu'est-ce que c'est ici le signal ? C'est la modulation, c'est en fonction d'un signal, un signal à transmettre. Qu'est-ce que serait le signal ? En d'autres termes, quel est le signal de la peinture ? Ce n'est pas le modèle. Le modèle, c'est déjà un cas, c'est [74 :00] un cas où la modulation se ramène à... ou tend à, penche vers le côté moule. Alors si le signal à transmettre ce n'est pas la même chose que le modèle, le modèle c'est simplement un régime de modulation au sens large. Qu'est-ce que c'est le signal ? Le signal c'est l'espace. Un peintre n'a jamais peint que l'espace, et peut-être le temps aussi mais... il n'a jamais peint que l'espace-temps, un peintre, c'est ça le signal. Le signal à transmettre sur la toile, c'est l'espace.

Bon, quel espace ? Peut-être que les grands styles de peinture varient d'après et en même temps que les natures d'espace, que les natures d'espace-temps, un espace-temps à transmettre sur la toile. Bon, d'accord. Dès lors, je entends ma définition complète. Peindre, c'est moduler [75 :00] la lumière ou la couleur ou la lumière, et la couleur en fonction d'un signal espace.

Bon, il manque encore quelque chose ; qu'est-ce ça donne ? qu'est-ce ça donne ? Ça donne la figure, ça donne la ressemblance, ça donne cette ressemblance plus profonde que la ressemblance photographique, cette ressemblance à la chose plus profonde que la chose même. Ça donne [76 :00] cette ressemblance non similaire, c'est-à-dire cette ressemblance produite par des moyens différents. Qu'est-ce que c'est que les moyens différents ? C'est précisément l'opération de modulation. La modulation de la lumière ou de la couleur en fonction du signal espace va nous donner quoi ? La chose dans sa présence. D'où le thème de la peinture n'est pas même quand elle ressemble à quelque chose, elle n'est, évidemment pas figurative, puisqu'elle est la chose même dans sa présence sur la toile. Là, du coup, j'ai tous les éléments de ma définition.

Si bien que nous n'avons plus que deux problèmes à considérer, comme ce sera la fin de l'année, ce sera parfait. Deux problèmes, [77 :00] là deux séries de problèmes : quels sont les grands signaux espaces ? Quels sont les grands espaces signaux de la peinture ? Premier problème. Deuxième problème : comment s'opère la modulation en fonction de ces espaces signaux ? Je veux dire, il y a une évidence, c'est que, l'évidence immédiate, si vous voulez, l'espace signal égyptien, ce n'est pas la même chose que l'espace signal byzantin.

Alors s'il y a en effet une sociologie de la peinture possible, on voit ce qu'elle veut dire pour nous à savoir, c'est la détermination des espaces signaux de la peinture [78 :00] en rapport avec des groupes ou des civilisations ou des collectivités. On pourra parler en effet comme tout le monde d'un espace renaissance, d'un espace égyptien, d'un espace etc. ... Et à chaque fois il faudra faire correspondre et trouver les lois de ces correspondances entre : l'espace signal d'un

art, d'une période d'art, et les opérations de modulation au sens large. : que ce soit moulage, que ce soit module, ou que ce soit modulation à proprement parler. Vous comprenez ?

Oui, il y avait une remarque tout à l'heure, il n'y a plus de remarque ? Tant mieux. Tu as une remarque ?

Anne Querrien : Dans la recherche technologique à l'heure actuelle sur la télévision, on va produire des écrans [79 :00] à cristaux liquides. Sur ces écrans à cristaux liquides, l'image pourra enfin, la couleur va apparaître de manière discrète point par point, et il n'y aura plus les fibres comme dans la télé actuelle qui produisent des tout petits [*mots indistincts*] par composition rouge, vert, [*mots indistincts*] ... Il y aura une tout autre image, sans trous noirs.

Deleuze: Est-ce que ça n'impliquera pas là aussi des greffes de codes ?

Anne Querrien: Si, tout à fait, c'est-à-dire à ce moment-là l'écran devient sensible, se greffe sur un flux analogique. Le signal reste codé numériquement, mais l'écran correspond à ce que tu as défini par l'analogie.

Deleuze : Formidable ! Formidable !

Un autre étudiant : Est-ce que ce ne serait pas, comme en littérature, chez Philip K. Dick, qui décrit les publicités comme sorties [80 :00] d'une autre époque, qui seraient des messages greffés sur des espèces d'amibes, de cristaux, je dirais des espèces de martiens... et qui fonctionnent comme ça, en se déplaçant, qui entrent chez vous et qui répètent incessamment le même message ?

Deleuze : Quelle belle époque ! [*Rires*]

Pinhas : Juste un point de confirmation par rapport à ce que tu disais sur les découvertes qui est important. Tu as parlé de regroupement des informations discrètes, je veux dire codées, et c'est à tel point important que dans la théorie récente de la télématique, on a donné un nom à ce regroupement d'impulsions, ça s'appelle les « paquets ».

Deleuze : Les « packets » ?

Pinhas : Pas en français, en anglais. Les paquets, les paquets d'information, et c'est d'autant plus important que se sont créés des réseaux soit privés, soit nationaux, de transmission de ces paquets. [81 :00] Ce sont des transmissions de données, des transmissions d'impulsions discrètes, et que le réseau national français s'appelle TRANSPAC. National, les sociétés privées n'ont pas le droit de faire ça. Ce n'est pas un réseau inconnu, qui n'est pas encore grand public. Qui fait que de Paris à Lyon ou de Paris à Los Angeles, on peut envoyer un paquet d'informations. Transpac, c'est l'atténuation, la contraction de transmission de paquets ; tout simplement parce que les informations sont regroupées en paquets, bien sûr, c'est l'accumulation dont tu parlais, et c'est devenu une notion clé de la télématique.

Deleuze : Formidable ! Alors on peut voler un paquet ! [Rires] [Interruption de l'enregistrement]  
[1 :21 :46]

... [Pause] Donc comme il ne nous reste plus que deux choses à faire, nous commençons par la première, [82 :00] la nature des espace-signaux. [Pause, bruits des chaises et des étudiants qui reviennent] Et je voudrais commencer précisément tout de suite par un type d'espace. Pas du tout suivre, mais, bon, arbitrairement, arbitrairement pour essayer de... mais pensez à ceci c'est que notre point de repère, pour cette étude déjà des espaces c'est toujours le problème le plus important à savoir celui de la modulation. [83 :00] Dès lors, ces espaces-signaux je les choisirais en fonction de nos besoins quant à la catégorie de modulation.

Et je dis je voudrais revenir sur chose que j'avais abordée une autre année mais dans un autre but, à savoir qu'est-ce que c'est cet espace dans une certaine manière l'art dit occidental par, à savoir qu'est-ce que c'est d'abord que l'espace égyptien ? L'espace égyptien comme exemple d'un espace signal qui inspirera des formes de peinture et de sculptures. Et là je m'appuie toujours sur un auteur qui commence à être un peu connu en France mais pas encore assez, un auteur Viennois, un auteur autrichien, de la seconde moitié du 19<sup>e</sup> et du début du 20<sup>e</sup> qui est très important et qui s'appelle Alois Riegl. [84 :00] Parce que c'est lui qui sans doute a apporté beaucoup de choses à l'esthétique. Et qui notamment a centré certaines de ces analyses sur l'espace égyptien. Les œuvres principales de Riegl, je les cite pour que vous voyez un peu le : c'est un livre sur, qui s'intitule *Problèmes de style* [ou *Questions de style*, 1883], très beau, où il étudie notamment l'évolution de certains éléments décoratifs. Quand il passe de l'Égypte à la Grèce. Autre livre très, très beau : *Le portrait de groupe hollandais*, de Riegl. Enfin son livre qui est considéré comme l'essentiel, [85 :00] qui est *Arts et métiers à l'époque du Bas-Empire Romain* [1901], à l'époque du Bas-Empire, *Arts et Métiers*, ou mot à mot *Art industriel à l'époque du Bas-Empire [romain]*. Et enfin le seul livre à ma connaissance traduit en français : *Grammaire historique des arts plastiques* [1966].

Or la *Grammaire historique des arts plastiques* vous donne quand même une idée de la pensée de Riegl, bien je voudrais extraire de la *Grammaire historique des arts plastiques* et *Arts et métiers à l'époque romaine tardive*, à l'époque du Bas-Empire, un certain nombre de caractères, par quoi qui vont nous lancer pour le reste. Des caractères par quoi Riegl tente de nous dire ce que c'est que l'espace égyptien ; et vous allez voir [86 :00] que ça répond bien à l'idée d'un signal.

Bon, je distingue plusieurs caractères. Premier caractère -- tout ça, j'emprunte ça, je précise tout ça, j'emprunte ça à Riegl -- premier caractère, une des idées de base de Riegl, c'est que l'art, ça ne se définit jamais par ce qu'on peut faire mais par ce qu'on veut faire. Il y a un vouloir à la base de l'art. Et d'un certain point de vue, il maintient là une espèce d'exigence idéaliste. Le matériau, c'est l'idée que le matériau, il se plie toujours à une volonté et que... il n'est pas question de dire ou d'arriver à dire l'artiste il ne savait pas faire ça [87 :00] : il n'y a pas de savoir-faire, du moins pas le savoir-faire ; il est essentiellement subordonné à ce que Riegl, il appelle un vouloir-faire. Cette méthode, elle nous convient ; à la limite là, je ne pose pas les problèmes, elle pose énormément de problèmes.

Qu'est-ce que c'est que ce vouloir-faire ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est que cette volonté d'art ? Il emploie le thème d'une volonté d'art. Mais si on accepte ce point de départ mais qu'est-ce qu'ils veulent ? Qu'est-ce qu'il veut l'artiste égyptien ? La réponse est très courte, la réponse de Riegl c'est : l'artiste égyptien, il est comme l'homme égyptien, qu'est-ce qu'il veut ? Il veut extraire l'essence. Quand il nous dit, ça c'est déjà important pour nous, parce que voilà quelqu'un qui n'est pas philosophe, et qui nous dit l'artiste égyptien, il extrait l'essence, [88 :00] de quoi ? De l'apparence. Pourquoi il voudrait faire ça ? Parce que l'apparence c'est le changeant, c'est le phénomène variable, le phénomène c'est l'apparence, l'apparence est en tumulte, l'apparence est dangereuse, l'apparence c'est un flux, en extraire l'essence. L'essence éternelle. Simplement l'essence, l'essence éternelle, elle est essence individuelle. Il s'agit de sauver l'individu dans son essence. Donc le soustraire au monde de l'apparence.

En quoi ça doit nous intéresser ça ? Nous en tant que nous faisons de la philosophie. Parce que c'est bizarre ; il y a un décalage [89 :00] curieux. On nous dit d'habitude que ça c'est l'opération des Grecs ; je dirais que c'est une remarque de détail, mais elle va nous importer pour plus tard. On nous dit, en effet, par exemple, pensez au texte de Nietzsche quand il définit la métaphysique et Platon. On nous dit l'axe fondateur de la métaphysique grecque ça a été l'opposition de deux mondes : un monde des essences, qui s'abstrait des apparences, la position d'un monde des essences éternelles et calmes. Donc le salut hors des apparences, et Nietzsche définit l'entreprise de la métaphysique grecque par cette distinction de l'essence et de l'apparence et cette extraction de l'essence hors des apparences. [90 :00]

Et cet aspect de Nietzsche est repris par Heidegger, c'est curieux, je veux dire qu'est-ce qui est curieux qu'est-ce qui doit nous intéresser ? Qu'après tout Riegl lui qui s'occupe d'art, il se sert de ces termes, pas du tout pour définir l'art grec, mais pour définir l'art égyptien. Ce serait un coup des Egyptiens, ça fait penser au texte célèbre du *Timée* où Platon fait dire à l'égyptien : « Vous autres Grecs, ne serez jamais que des enfants par rapport à nous ». Vous autres grecs vous êtes que des enfants, ah tiens. Et si on s'était trompés en définissant le monde grec par la distinction des essences et des apparences, si c'était en fait, une définition meilleure du monde pas du tout grec mais du monde égyptien ? [91 :00] Et en effet, qu'est-ce que dit l'Égypte ? Qu'est-ce que dit l'Égypte ? Qu'est-ce que dit l'égyptien selon Riegl ? Eh bien, il dégage le double qui est appelé le Ka, le Ka K-A, et le double, c'est l'essence individuelle, soustraite à l'apparence, soustraite à la mort, etc., etc. C'est le double, quoi, le double soustrait. Affranchir l'essence individuelle du hasard, et du changement.

Or cette essence qu'est-ce qu'elle est ? Cette essence individuelle. Sa loi c'est la clôture. Elle est close, en effet protégée de l'accident, protégée du flux des phénomènes, protégée de la variation, elle est en clôture, c'est l'unité close. [92 :00] L'unité close de l'individu. La clôture, c'est quoi ? Ben, c'est le contour. L'essence individuelle sera définie par le contour qui la clos. Qu'est-ce que c'est ça ? C'est nous dit Riegl, l'abstraction géométrique. La clôture est la ligne géométrique abstraite qui va cerner l'essence individuelle et la soustraire au devenir. [Pause] Chaque figure, c'est-à-dire chaque contour d'essence individuelle sera isolé. Bon, [93 :00] ce serait ça, ce serait cette volonté d'extraire de la nature l'essence. Ce que Riegl, mais en la traduction, donne "corriger la nature", c'est un art qui prétend corriger la nature, jamais, comme dit Riegl, l'art ne se propose d'imiter la nature, seulement il peut se proposer plusieurs choses. Selon Riegl, il peut même se proposer trois choses, ou bien corriger la nature, ou bien la spiritualiser, ou bien la

recréer. L'art égyptien corrige la nature en extrayant du phénoménal, du devenir, l'essence isolée.

Deuxième caractère : si c'est ça la volonté d'art égyptien, extraire l'essence, par quel moyen ? Quel sera le moyen ? [94 :00] Le moyen, dit Riegl, c'est la transcription en surface. Ce que l'art égyptien va brandir, pour dégager l'essence individuelle, ça va être la surface plane... conjurer l'accidentel, le changeant, le devenir c'est quoi ? C'est conjurer les rapports dans l'espace en en faisant, en les transformant en rapports planimétriques, c'est-à-dire en rapport sur un plan. Ah bon. [95 :00] Donc la formule de l'art égyptien, ce sera le contour qui isole la forme sur un plan. Le contour qui isole la forme sur un plan – prenons ça à la lettre -- vous sentez qu'il s'agit bien de l'espace, qu'est-ce que cet espace planifié ? En effet, c'est de la profondeur, c'est des rapports dans l'espace que viennent les variations, que surgissent les variations, que surgit le devenir. Là les rapports libres dans l'espace sont conjurés au profit d'une planification de la surface. Il n'y a plus de rapports ; le rapport esthétique, c'est le rapport sur le plan. Donc le contour isole sur le plan la forme de l'essence individuelle ; [96 :00] le contour, c'est la ligne géométrique ; la figure, c'est l'essence individuelle, et le contour isole la figure individuelle sur le plan.

Bon, qu'est-ce que ça veut dire ? Comment traduire ça ? Tout est devenu, tous les rapports sont planifiés. Cela veut dire que pour l'artiste égyptien, la forme et le fond, doivent de toute urgence de toute exigence être sur le même plan. Que la forme et le fond soient également proches, également proches l'un à l'autre et également proches à nous-mêmes. Donc la formule de l'art égyptien s'enrichit là, [97 :00] également proches et proches à nous-mêmes. C'est sur le même plan qu'on saisira la forme et le fond.

Qu'est-ce que c'est ça ? Forme et fond seront proches l'un à l'autre et à nous, à nous spectateurs. Qu'est-ce que c'est dès lors ? Tiens... [*Pause ; Deleuze est interrompu par quelqu'un qui change une cassette assez bruyamment*] On le voit bien concrètement, ça veut dire quoi ? Concrètement, ça veut dire déjà bas-relief, l'art égyptien sera essentiellement [98 :00] le bas-relief ou des choses équivalentes au bas-relief, le bas-relief, ça s'oppose à quoi ? Le bas-relief, ça s'oppose au haut relief.

Le haut relief comme s'il y avait trois stades : le bas-relief, le haut relief et puis et puis quoi ? Le bas-relief, c'est lorsque le relief se distingue au minimum du fond ; à la limite la forme et le fond sont sur le même plan. Vous saisissez la forme et le fond sur le même plan. Le haut relief donc, pas d'ombre ou très, très peu d'ombre, pas de modelé. [99 :00] Pas d'empiètement des figures... ça répond à la volonté d'art égyptienne, pas d'empiètement des figures. Prenons cet exemple, pas d'empiètement des figures, presque une loi de l'art égyptien. En effet, si les figures sont les essences individuelles isolées dans un contour, l'empiètement des figures serait une faute fondamentale, et pourtant, et en effet, si la forme et le fond sont sur le même plan, il n'y a pas d'empiètement des figures. Les figures empiètent dans la mesure où les plans sont distingués ; l'empiètement des figures implique déjà un... [*Interruption de l'enregistrement ; il y a du texte de ce paragraphe dans celui qui suit*] [1 :39 :41]

### Partie 3

[100 :00, *pause de 15 secondes*] [*Chevauchement* : ... et pourtant, et en effet, si la forme et le fond sont sur le même plan, il n'y a pas d'empiètement des figures. Les figures empiètent dans la mesure où les plans sont distingués. L'empiètement des figures implique déjà un (*fin du chevauchement*)] art qui serait capable de distinguer les plans. Est-ce que c'est parce que les Egyptiens savent pas faire empiéter les figures ? Ils ne savent pas ? Est-ce que c'est un manque de savoir-faire ? Pas du tout. Au point que parfois, parfois, il est vrai en de rares exemples, les figures empiètent. Dans quels cas, les figures empiètent dans un bas-relief égyptien ? C'est très curieux, entre autres, dans les scènes de combat... dans les scènes de combat et particulièrement pour la file des prisonniers, comme si l'empiètement des figures [101 :00] nous renvoyait à un monde de la variation et du devenir qui ne vaut finalement que pour ceux qui ont perdu leur essence.

Donc ils savent le faire à la rigueur, mais c'est contraire à leur volonté d'art. Le bas-relief implique négation de l'ombre, négation du modelé, négation de l'empiètement, négation de la profondeur. La forme et le fond sont saisis sur le même plan.

Et ces négations ne sont pas des absences de savoir-faire, ce sont des positivités du vouloir-faire. Qu'est-ce qu'il prouverait ? Riegl est toujours très brillant, il est toujours très, très brillant, Riegl. Mais, il analyse par exemple le pli, l'évolution du pli, [102 :00] le pli du vêtement. Et il dit : « Regardez les plis dans les bas-reliefs égyptiens... » -- Ah oui, j'ai oublié la suite -- Voyez le bas-relief, en effet vous voyez... Le haut relief, c'est lorsque le relief se distingue beaucoup plus, il y a là distinction d'un avant plan et du fond. Si bien que vous pouvez déjà esquisser un mouvement presque tournant. Et enfin, et enfin, il y a une nouvelle conquête, mais est-ce une nouvelle conquête ou un changement de vouloir artistique ? [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :42 :39]

... le tour d'une statue. Bon. Les Egyptiens se reconnaissent dans le bas-relief. Vous allez me dire, il y a pourtant des statues égyptiennes dont on peut faire le tour. Oui, oui, oui, il y a ça. Mais on va voir, on ne peut pas dire tout à la fois. On va voir dans quelles conditions. Tout comme il y a des figures qui empiètent, oui, mais est-ce intéressant que ce soit [103 :00] avant tout les fils de prisonniers ? Quand les figures empiètent comme si justement elles étaient renvoyées au monde du phénomène. Bon.

Je dis le pli. Il suffit de comparer le pli égyptien et le pli grec. Et Riegl a de très belles pages là-dessus. Il dit : « Vous voyez le pli, il tombe vraiment comme, il est complètement figé. » Mais figé, ce n'est pas une critique. Le pli égyptien, le pli du vêtement égyptien, il est complètement figé et sa loi, c'est de ne pas faire épaisseur. Bien plus, Riegl donne les reproductions et analyse les doublures, c'est-à-dire le bout d'une robe qui retousse, qui fait double épaisseur. Comment tout ça est fondamentalement aplati sur le même plan. [104 :00] Le pli tombe figé. Mais, il n'y a pas cannelure assez profonde pour qu'il y ait ombre. Vous voyez, c'est un pli aplati, comme un pli sur lequel serait passé un coup de fer.

Et Riegl devient lyrique en disant : « En effet, comparez avec le pli grec. » Ah, le pli grec. C'est bien autre chose le pli grec. La danseuse s'élance et le pli s'organise comment ? Ah, quelle nouvelle harmonie du pli ! Quelle nouvelle harmonie, voilà qu'au niveau de la poitrine, le pli fait comme ceci, ça s'incurvait suivant une espèce de quoi ? De loi de proportion. On dirait quoi ?

Disons tout de suite, suivant un module, [105 :00] un module qui subsume des rapports internes, variables. Au niveau de la poitrine, c'est ce mouvement et au niveau des jambes. Voyez, la souplesse du pli grec. Oh, ça, ça veut dire que les Grecs savaient faire ce que les Egyptiens ne savaient pas faire : aucun sens. Ça ne veut pas dire que cela soit faux, c'est que ça n'a aucun sens. Qu'est-ce qu'on peut dire simplement, ils n'interprètent sûrement pas le vêtement de la même manière ? Qu'est-ce qu'on pourrait dire ? Du vêtement ? Là je sors de Riegl, mais c'est complètement son idée... je n'en sors pas en fait. Qu'est-ce qu'on pourrait dire du vêtement, des deux types de vêtements opposés ? Eh ben, on dirait, par exemple, ceci, c'est quoi, le vêtement grec, [*il veut dire peut-être égyptien ; voir la fin du paragraphe précédent*] ce vêtement dont un bord est rabattu sur l'autre, là, ce pli [106 :00] aplati, ce pli comme passé au fer ? Il faudrait dire : « c'est un vêtement cristallin ». Le vêtement sur corps grec [égyptien] est comme un cristal. C'est un vêtement cristallin.

Qu'est-ce qu'il faudrait dire du pli ou du vêtement grec ? C'est un vêtement organique. On a changé de légalité. Le pli égyptien obéit à une légalité cristalline. Le pli grec obéit à une légalité organique. Bon, mais après, après il y aura bien d'autres plis. Je veux dire si l'on faisait l'histoire du pli alors, on peut faire ça -- non, on peut faire n'importe quoi, dans les plis -- vous verrez, par exemple, [107 :00] mais il faudrait aller assez loin ; il faudrait d'abord passer par tout le Moyen Age là, le pli dans la peinture chrétienne, il a un grand rôle. Mais enfin allons, il y a un certain moment quand, oui, il faudrait dire que le vêtement change encore de nature, n'est plus organique.

Par exemple, au XVIIème siècle, on reverra ça, je ne vais pas le développer maintenant mais on pourrait dire si ça nous disait quelque chose, on cherche juste des choses qui vont résonner plus tard, le vêtement cesse d'être un vêtement organique pour devenir une espèce de vêtement optique. Le pli devient une réalité purement optique. C'est comme le pli au hasard dans la peinture du XVIIème siècle, c'est comme le pli-trait qui n'est plus du tout un pli-ligne. Chez les Grecs, c'est encore une ligne harmonique.

Bon, mais ça ne fait rien, [108 :00] il y aurait toute une histoire et toute sortes de qualifications du vêtement dans la peinture, ou du pli, mais qu'est-ce que ça veut dire ça : est-ce par hasard que Riegl lui, il nous dit précisément : toute la légalité égyptienne, c'est la légalité cristalline géométrique. Et en effet l'importance du contour : c'est le contour qui isole, quel est le rôle du contour ?

Alors au point où on en est, puisqu'en vertu de notre second caractère, voyez notre second... notre premier caractère, c'était l'essence individuelle clôturée... notre second caractère c'est dès lors, forme et fond sont nécessairement sur le même plan. La forme est à appréhender sur le même plan que le fond.

Dès lors, le contour, c'est quoi ? Très intéressant ça. Le contour, dans la mesure où forme et fond sont saisis sur le même plan, [109 :00] le contour est comme indépendant de la forme. Le contour est autonome. C'est le contour géométrique, il est indépendant de la forme organique. C'est le contour géométrique. En d'autres termes, il vaut pour lui-même, pourquoi ? Parce qu'il est la limite commune de la forme et du fond sur le même plan. Il est la limite commune de la forme et du fond sur le même plan, donc il est autonome, il ne dépend pas directement de la



forme, il ne dépend pas du fond. Il sépare et rapporte les deux indissolublement. Il réunit la forme et le fond, et il sépare la forme et le fond. Il réunit en séparant, il sépare en réunissant. Où réunit-il et où sépare-t-il ? Sur un seul et même plan. Autonomie du contour. Le [110 :00] contour est alors cristallin géométrique. [Pause]

Si bien que le bas-relief ou la peinture égyptienne aura trois éléments distincts : le fond, le fond calme puisque vide, expulsé de toute sa matière phénoménale ; [Pause] la forme individuelle, essence stable éternelle, et le contour géométrique qui aussi bien sépare l'une et l'autre ou réunit l'une ou l'autre sur le même plan. C'est le monde cristallin [111 :00] géométrique.

En quoi sommes-nous tous des Egyptiens ? Nous sommes tous des Egyptiens parce que d'une certaine manière les Egyptiens ont fixé les trois éléments de la peinture. Ils ont fixé trois éléments fondamentaux de la peinture que l'on peut appeler : le fond, la figure et le contour. Mais vous me direz : « c'est enfantin tout cela ! » ; mais pas tellement, pas tellement, pas tellement. Qu'est ce qui va nous permettre de retrouver l'Égypte au travers nos tableaux ? Bien des choses, peut-être. Peut-être cet effort qui n'est pas moins grand que l'effort inverse. L'effort inverse, on ne sait même pas d'où il vient. Je cherche à noter ce qui est égyptien, cet effort qui travaille toute la peinture qui est de [112 :00] réduire au minimum la différence des plans. [Pause] On date de... une date assez récente l'utilisation en peinture ou l'invention en peinture de quelque chose de ravissant qu'on appelle la profondeur maigre. La profondeur maigre ou... [Interruption de l'enregistrement] [1 :52 :30]

Un étudiant : ... [Propos inaudibles]

Deleuze : Oui, c'est très bien... oui, oui, oui...

L'étudiant : [Propos inaudibles]

Deleuze : Eh oui, c'est un peuple maritime... oui, oui...

L'étudiant : [Propos inaudibles] [113 :00]

Deleuze : Oui ?

L'étudiant : [Propos inaudibles]

Deleuze : Très bien, très bien... Parfait... [Pause] Quoi ?

Anne Querrien : [Propos inaudibles]

Claire Parnet [à Deleuze] : Spinoza ?

Deleuze : Voilà oui, on fait une espèce de géographie... Alors vous comprenez, oui, je dis dans un tableau moderne, je reviens à un exemple parce qu'il me paraît particulièrement frappant là, d'un peintre dont j'avais déjà parlé l'avant-dernière fois : Francis Bacon. Qu'est ce qui est très frappant, immédiatement dans ces tableaux, lui. Ce n'est pas de l'art égyptien d'accord, mais en

quoi on peut dire, ben oui, Bacon, c'est un Égyptien, il n'est pas seulement ça. C'est un Egyptien.

Prenez un tableau, [114 :00] il y a une espèce de..., la plupart vraiment, la grande majorité des tableaux de Bacon, vous regardez, vous voyez alors trois éléments distincts, beaucoup plus distinct à mon avis que chez tout autre peintre actuel. Mais quand vous essayez de nommer ces éléments, vous dites, ah ben oui, chez Bacon, ce n'est pas difficile, pour reconnaître un Bacon, vous voyez tout de suite, ou la tendance Bacon, c'est un peinture où tout le fond est faite d'aplats. Ce sont des aplats. Il y a, tout de suite dans un tableau de Bacon, vous voyez les aplats. Et des sections d'aplats, là, l'aplat est plus ou moins varié, parfois c'est un aplat complètement uniforme qui fait figure de fond... [Interruption de l'enregistrement] [1 :54 :45]

... C'est fine, introduite dans l'aplat [un saut de l'enregistrement] Il n'est plus simplement monotone, ou mono... [un saut de l'enregistrement] ... un aplat monochrome. Et puis, vous avez une Figure. Une Figure. [115 :00] Et cette Figure, ma foi, elle est toujours très athlétique, contorsionnée. Évidemment, elle n'est pas égyptienne, mais elle est aussi nette qu'une essence égyptienne.

Et puis, vous avez un troisième élément. Voilà, je prends un exemple, c'est celui de la couverture de ce livre, vous voyez ici, vous avez donc la région des aplats, là par exemple l'aplat violet, l'aplat gris et tout ça, jaune, je ne sais pas quoi, et puis vous avez le troisième élément qui est ce rond très bizarre, très beau rond, là sur la porte. Généralement, Bacon est beaucoup plus classique, à savoir le rond, il le fait autour des pieds de la Figure. Tiens, ça devrait nous dire quelque chose, toujours dans cette histoire-là, la longue continuation d'éléments égyptiens. S'il y a quelque chose qui a eu quand même beaucoup d'importance, [116 :00] même du point de vue du régime de la couleur, [c'est l'auréole]. [Ajout suggéré par Lapoujade, Sur la peinture] Ce n'était pas par piété après tout, que les artistes chrétiens, que les peintres chrétiens ont tant travaillé l'auréole. L'auréole, c'est quoi ça ? Il y a une auréole picturale qui est différente de l'auréole religieuse, même si c'est la même. Pourquoi ils aiment tellement, on voit qu'ils ont un grand plaisir à faire leurs auréoles.

Les Byzantins, ils ont à faire avec l'auréole, c'est quelque chose une auréole. Mais ça peut-être tout ce que vous voulez l'auréole. Ça peut être un éclatement de couleur fantastique, ça peut être un foyer de lumière fantastique, là, l'auréole, ça a à faire avec la modulation. Bon, mais avant tout, c'est quoi ? Une auréole, c'est un certain état d'une chose qui commence avec l'Égypte, à savoir : le contour indépendant de la forme. C'est le reste d'un contour [117 :00] indépendant de la forme qui vient s'y loger. La forme de la tête se loge dans le contour auréole. L'auréole distingue la forme, et le fond mais peut-être sur le même plan, ou bien parfois, il y a différence de plans, à ce moment-là, c'est que ça a changé mais l'élément du contour indépendant qui rapporte la forme au fond, et le fond à la forme continuera à travers l'auréole.

Et là, Bacon, tout se passe comme si dans nos périodes d'athéisme, voilà que l'auréole venait ceindre le pied. Ce qui une moquerie insupportable à toute âme pieuse, une auréole autour des pieds au lieu qu'elle soit autour de la tête mais qui continue le même principe du contour indépendant. Or, chez Bacon, en quoi c'est moderne ? C'est assez moderne car toute la peinture moderne est passée par là, en quel sens ? Que si vous regardez tout ça, cette figure, [118 :00] eh

bien, vous voyez que là typiquement ce serait un cas peut-être, on verra ça plus tard, de ce qu'on appelle une profondeur maigre, une profondeur maigre obtenue par tout autre chose que la perspective. Mais là, peu importe, ce qui compte, c'est quoi ? C'est réellement la séparation des trois éléments.

Je crois, à ma connaissance, il n'y a pas de peintre actuel, qui maintienne aussi loin que Bacon la séparation des trois éléments picturaux : la figure, le contour, le fond. Par sa transformation de tout fond en aplat, son isolement de la figure et le contour comme rapportant l'aplat à la figure et la figure à l'aplat, sur un plan supposé identique ou presque identique. Bon, si c'est de la peinture moderne, c'est quoi ? C'est parce qu'on voit très bien que ce qui l'intéresse finalement, ce sera à travers ces trois éléments, [119 :00] les régimes de la couleur. Je dirais que ce qui compte là-dedans c'est une espèce, un certain type de modulation de la couleur. A savoir, qu'il va y avoir une modulation au niveau de l'aplat, une modulation très différente au niveau de la figure, et enfin le rôle de l'auréole, le rôle du contour qui va permettre une espèce d'échange entre les couleurs.

Or, pour les Egyptiens, il ne s'agissait évidemment pas de ça. Mais si vous voulez, on pourrait dire qu'un peintre comme Bacon réactualise les trois éléments du bas-relief, si bien que là-dessus, ça on se le dit en voyant un tableau de Bacon, là-dessus quand on lit les entretiens de Bacon, on tombe sur un passage assez curieux où Bacon dit, c'est curieux : « J'aimerais de la sculpture, tiens j'aimerais faire de la sculpture. » Bon, on se dit c'est intéressant ça. Mais il dit : « Chaque fois que j'ai voulu faire de la sculpture, à peine je commençais, je m'apercevais que les idées que j'avais en [120 :00] sculpture, c'était précisément ce que j'avais réussi en peinture si bien que j'arrêtais de faire de la sculpture et de vouloir en faire. » [Sur ces propos, Deleuze cite L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester (Genève : Skira, 1976), II p. 34, 83] C'est curieux. Il nous dit textuellement j'ai envie de faire de la sculpture mais la sculpture telle que je la conçois, c'est en fait ma peinture qu'il a déjà réalisée si bien que je ne peux pas en faire. C'est quoi ?

Revenons aux Egyptiens. Un bas-relief, c'est vraiment la transition peinture/sculpture. Le bas-relief coloré, c'est de la sculpture ? c'est de la peinture ? Ce n'est pas de la peinture sur toile, d'accord mais c'est de la peinture murale. C'est vraiment la frange de la sculpture/peinture. Et en effet il y a des problèmes communs à la peinture et à la sculpture. Or, cette communauté est assurée précisément par le bas-relief ou une, une forme de communauté de la peinture/sculpture est assurée par le bas-relief.

Or quand Bacon continue, il dit : « Voilà la sculpture dont je rêve. » Il dit : « Il y aurait trois éléments. » Là, je ne triche pas avec le texte, [121 :00] il dit ça textuellement. « Il y aurait trois éléments » et ces trois éléments, il les appelle « armature », « premier élément ce serait 'armature' » il dit, « et puis il y aurait la Figure » il dit. Alors il dit bien plus : « Je pourrais faire bouger la figure sur l'armature. » Ah, c'est intéressant, il ferait coulisser la figure sur l'armature. Il ferait coulisser ça très bien... Vous voyez, mais cela implique précisément la continuation, c'est vraiment sur le même plan, ça coulisserait. Ce serait quoi ? Ce qu'il est en train de décrire comme son vœu en sculpture, en fait, c'est tout est de toute évidence un bas-relief mobile où les Figures seraient coulissables sur le mur. Et il dit : « Et voilà, et mes Figures auraient l'air de sortir d'une plaque ». [122 :00]

Et il y a, en effet, un tableau de Bacon qui réalise ça, ces trois éléments, c'est formidable : c'est un trottoir qui forme aplat, une espèce de chien, une espèce de bouledogue infecte, très trapu là, qui sort d'une flaque, flaque d'eau ou de pipi, je ne sais pas ce que c'est, peu importe, mais vraiment la Figure sort de la flaque sur l'aplat du trottoir. Bon, c'est les trois éléments : la Figure, le fond/aplat et le contour : la flaque. Le contour devenu indépendant et la Figure sort de la flaque sur le même plan que l'aplat, et la flaque rapporte la figure à l'aplat, l'aplat à la figure. [*Il s'agit de la peinture Man With Dog (1953)*]

Alors, il n'est pas Egyptien [123 :00] en quoi ? C'est très intéressant qu'il nous dise : Mais, je ne peux pas le faire en sculpture parce que c'est ça que j'ai réussi en peinture. Non, la sculpture ne m'apporterait rien de plus. Et pourtant, c'est en sculpture qu'il a envie de le faire, mais c'est en peinture qu'il le réussit. Ça veut dire : il ne peut plus être Egyptien, ah parce que personne ne peut plus être Egyptien. Alors, il faut bien faire avec ce qu'on a. Le bas-relief, on aurait beau faire... bien sûr, il y a des peintres qui sont revenus aux bas-reliefs, tout ça. -- Est-ce que ça répond alors [*quelqu'un tousse*] la volonté d'art actuelle ? Je ne sais pas moi. Mais, on voit bien ce qu'il veut dire. En quel sens Bacon est Egyptien ? Parce que, à mon avis, c'est vraiment le peintre moderne qui maintient le plus l'indépendance et comment le dire, l'équi-planéité sur le même plan des éléments picturaux d'Egypte : le fond/aplat, la figure, la figure/essence, [124 :00] et le contour indépendant.

Dès lors, voyez pourquoi, alors je reviens à Riegl, voyez pourquoi dans le monde égyptien authentique, ça se réalise pleinement sur le bas-relief : le bas-relief qui, en effet, réduit les ombres, les modelés, la profondeur, quoi encore ? Je ne sais plus quoi... l'empiètement des figures, vraiment au minimum ou même l'annule complètement, les figures séparées les unes des autres, etc. ... et tout ça rapporté dans des conditions telles que la forme et le fond sont bien sur le même plan. C'est cela qu'on appellera la légalité cristalline géométrique. Bon, vous me suivez, hein ? Alors, j'ajoute juste. Bon, ça, ça vaut pour le [125 :00] bas-relief. Vous m'accordez que ça vaut pour le bas-relief.

Là-dessus, objection : mais il y a des statues autour desquelles on tourne, alors c'est quoi ça ? Statue, et puis bien plus, il y a quoi ? Ça veut dire quoi ? Tout sur le même plan. Leur maison, leur maison, quoi, c'était, alors à la limite, ils veulent conjurer le volume. Eh bien, oui. Ils n'ont pas cessé de conjurer le volume parce que le volume, c'est dans l'espace, la matrice du devenir, la matrice du changeant. C'est l'ombre, c'est le relief, c'est le haut-relief, c'est le modelé, etc., etc. C'est le contraire du monde mis à plat. Pas facile de mettre le monde à plat, c'est la réussite égyptienne. Ils ont réussi ça. Mais enfin donc, comment échapper au volume dans, hors du bas-relief ? La réponse de Riegl, elle est très belle, elle est très... Il dit [126 :00] : « Bien, ça a toujours été ça la pyramide, la pyramide, c'est ça. » Et là, les pages de Riegl sont très belles. La pyramide, c'est une espèce de forme géniale, géniale pour exorciser quoi ? Le cube ... [*Interruption de l'enregistrement*] [2 :06 :23]

... Tout ce qui est dedans, tout ce qui appartient au cube, à savoir, l'ombre, et peut-être aussi bien la lumière, le modelé, le dedans, etc., tout le contraire d'un monde plan, à savoir : le cube, c'est comme la première expression des rapports spatiaux, des rapports dans l'espace.

Or, il faut conjurer les rapports dans l'espace pour les traduire sur un seul et même plan, [127 :00] c'est l'opération de la pyramide qui conjure le cube. Et en effet qu'est-ce que c'est, en quoi que la pyramide elle conjure le cube ? Bien pensez à ceci, c'est que les pyramides comme monuments religieux, elles abritent quoi ? Elles abritent la petite chambre funéraire, la petite chambre funéraire du Pharaon. Mais quand vous êtes devant une pyramide, que finalement toute cette armature fantastique soit faite pour un cube, non seulement, vous ne le savez pas mais vous ne pouvez pas le savoir, et bien plus, ça n'a pas de sens de dire ça. La pyramide, c'est l'opération par laquelle le cube funéraire, c'est-à-dire le cube de la mort est caché, soustrait. Il est remplacé, il est corrigé, là le concept riegléen de correction vaut pleinement, [128 :00] il est corrigé par la pyramide.

Et en effet, qu'est-ce que c'est que la pyramide ? Au lieu d'un cube, elle vous présente la face unitaire de trois triangles isocèles, la face unitaire de trois triangles isocèles bien déterminée. Alors, bien sûr, avec ce mouvement, cette espèce de pente qui va simplement être l'hommage du plan à l'espace, il faut bien... mais qui va être une manière de transcrire les rapports spatiaux en rapports planimétriques. Et toute la pyramide va avoir ce sens : traduire les rapports volumineux en rapport de surface. C'est beau, hein ? Belle, c'est une belle idée.

Si bien que votre petite musique, au contraire, vous, vous pouvez déjà prolonger. Qu'est-ce que va être l'architecture grecque par rapport à ça ? L'architecture grecque, ça va être l'explosion, la libération [129 :00] du cube. Alors ça ouvre déjà, sentez, ça nous ouvre plein de choses, je voudrais que, comme vous l'avez très bien fait jusqu'à maintenant, ça se prolonge en vous. Je prends une phrase célèbre de Cézanne : « Traiter la nature par la sphère, traiter la nature par la sphère, le cylindre... » Et quoi, qu'est-ce qu'il dit ? -- Zut, j'ai oublié le troisième -- Et le cône ! C'est ça. « Traiter la nature par le cône, le cylindre et la sphère. Le tout mis en perspective. » dit-il. [Pour cette citation, voir Francis Bacon. Logique de la sensation, p. 74 note 3, où il s'agit de Conversations avec Cézanne, éd. M. Doran (Paris : Macula, 1978), pp. 177-179]

Beaucoup de commentateurs ont remarqué cette chose mystérieuse, c'est que justement dans l'énumération, Cézanne excluait le cube. C'est très intéressant ça, pourquoi il exclut le cube. Parce qu'à la suite de l'art grecque, la réponse est très facile à donner. Parce qu'à la suite de l'art grecque, [130 :00] le cube a été la forme fondamentale des rapports dans l'espace. Pensez, par exemple, même à quelqu'un comme Michel-Ange. Le cube, ce sont les coordonnées spatiale de la figure. Et ça, c'est vrai à partir des Grecs. Le caractère, le temple grec est fondamentalement cubique. Bon, alors, si Cézanne vient plus tard, exclut le cube, c'est bien parce que son affaire, elle est encore ailleurs. Ni celle des Egyptiens, ni celle des Grecs, ni celle de la Renaissance, etc. Bon, donc il faut attacher de l'importance à tout ça.

Mais la maison égyptienne, qu'est-ce qu'elle est ? Ce n'est pas des pyramides leur maison, non mais c'est quoi ? C'est des troncs de pyramides, c'est à dire c'est une maison faite de trapèzes inclinés. Et l'élément [131 :00] décoratif, c'est quoi ? C'est la fameuse palmette concave. La palmette concave, c'est vraiment le minimum de pente, ça correspond exactement à la pente, à la pente admise. Le plan serait un plan incliné, en effet. Le plan pyramidal était un plan incliné et qui appelle ou qui a comme corrélat décoratif la palmette ou la demi-palme.

Et à nouveau Riegl, dans des pages qui sont très admirables, lorsqu'il essaiera de montrer comment la palmette subit une série de transformation avec le monde grec pour donner quoi ? Pour donner tout autre chose, qui est la feuille d'acanthé, la fameuse feuille d'acanthé du temple grec. Alors que là d'un point de vue reproduction de la nature, comprenez que c'est très important, c'est quoi l'acanthé ? C'est une mauvaise herbe. Comment est-ce qu'on va foutre dans les temples de la mauvaise herbe ? [132 :00] S'il s'agissait de reproduire quelque chose évidemment les Grecs n'auraient pas choisi la, une mauvaise herbe pour faire hommage aux dieux.

Mais ce que Riegl montre à merveille, c'est que, indépendamment de tous soucis de figuration, la feuille d'acanthé est comme une projection dans l'espace tridimensionnelle de la palmette. Ça c'est très, très beau, ça c'est dans *Problèmes de style* où il montre ça. -- Bon, peu importe, je remarque juste là, je conclus ce point sur.... -- Vous voyez, l'importance de... ce n'est pas seulement par le bas-relief, c'est également par la pyramide, et même par la maison égyptienne que se poursuit cet effort qui définit la volonté d'art égyptien selon Riegl : à savoir que la forme et le fond se donnent et se laissent [133 :00] appréhender sur un même seul et même plan. Voilà que l'espace qui fait signe aux Egyptiens, c'est cet espace où la forme et le plan sont sur le même plan. [Pause]

Voilà, d'où dernier point, dernier point, qu'est-ce que ? Eh bien, comment, comment est-ce qu'il apparaît, cet espace-signé ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qu'il sollicite en nous ? Qu'est-ce qui lui correspond en nous à cet espace-signé ? Nous le verrons la prochaine fois. Voilà. [Bruits des étudiants ; fin de la séance] [2 :13 :51]

Gilles Deleuze

## La Peinture et la Question des Concepts

Séance 6, 19 mai 1981

Transcriptions: [Voix de Deleuze](#), Partie 1, Nicolas Lehnebach (durée 46 :36); Partie 2, Fatemeh Malekah (durée 46:32); Partie 3, Binak Kalludra (durée 37 :12) ; l'horodatage et transcription révisée et augmentée, Charles J. Stivale

### Partie 1

... D'autre part, voilà, je suis dans une situation compliquée, parce que je viens dans l'entrain de faire des schémas très élémentaires de couleurs ; en fait, ça devance ce que j'ai à dire, mais je me dis que la prochaine fois, je n'aurai pas le courage de refaire mes schémas, vous me suivez ?

Alors si vous le voulez bien, vous vous rappelez qu'on en était à l'analyse de l'espace égyptien, mais là, je vais faire une parenthèse, je vais faire une parenthèse sur ces schémas de couleurs dont j'aurai besoin la prochaine fois, ce sera fait. Alors je vais vous expliquer ça parce que ce sera acquis ; comme ça, je n'aurai pas à refaire mes dessins. J'ai été bête, j'ai commencé à faire mes dessins, et puis je me suis dit, ben non ! Et maintenant, voilà qu'il faut que ça serve, vous voyez ? A moins que je ne refasse ça la prochaine fois. [Pause] [1 :00] Non, je vais vous les faire maintenant. C'est ça que vous voulez, hein ? Maintenant, tout de suite. Alors je vais passer par là pour resurgir par-là [Rires], formidable quand vous arrivez ! [Bruit, pause] Alors je ne pars pas vraiment, mais c'est vrai que... [Deleuze ne termine pas la phrase ; il y a une brève séquence de bruits divers de mouvement, rires] [Interruption de l'enregistrement] [1 :39]

... [Pause ; on entend la voix de Deleuze loin du micro, inaudible, vraisemblablement près du tableau] [2 :00] Vous prenez ça comme base... et comme vous le reconnaissez, c'est sur deux figures, l'une est un triangle équilatéral, là. [Il frappe le tableau, rires] L'autre est un cercle, là... l'un est dit « triangle des couleurs » de Goethe, l'autre se dit cercle chromatique... [mots indistincts] J'essaie progressivement d'utiliser les propositions de Goethe, comme ça, ça sera sûr, vous aurez appris quelque chose. Pardon pour ceux qui connaissent déjà tout ça. [Tandis que Deleuze présente assez longuement ici cet examen de la couleur chez Goethe, il se réfère très peu à Goethe en considérant la couleur dans Francis Bacon. Logique de la sensation (La Roche-sur-Yon : Éditions de la différence, 1981), pp. 84-85, 84 note 13, et 89] [3 :00]

Première proposition, Goethe part d'un thème qui est très important -- je veux dire si on comprend ça peut-être qu'on comprend tout et tout le développement de [mots indistincts] -- il insiste beaucoup et les problèmes liés à la couleur, il insiste sur la nature sombre de la couleur. La couleur est sombre, mais qu'est-ce que ça veut dire, la couleur est sombre ? Ça ne veut pas dire qu'il y a un privilège des couleurs sombres, ça serait un contresens [mots indistincts], il y a des couleurs sombres, mais quand il parle de la nature sombre des couleurs, il veut dire bien évidemment tout à fait autre chose. "La couleur" peut être dite avoir une nature sombre [4 :00]

car elle est obscurcissement de la lumière. Sans doute est-elle aussi éclaircissement du noir. Elle est obscurcissement du blanc aussi bien que éclaircissement du noir, et qu'est-ce que c'est l'obscurcissement du blanc ? Le blanc obscurci, c'est le jaune, [Pause] et le noir éclairci, c'est le bleu. [Pause]

Nous voilà déjà avec nos deux couleurs [5 :00] dites primitives ou primaires, le jaune et le bleu. Vous voyez que dans le triangle de couleurs, triangle équilatéral qui va lui-même se diviser en triangles équilatéraux, jaune et bleu sont là. Donc si je me dis et si j'en fais un triangle de couleurs en le remplissant de triangles équilatéraux, si je mets en ordre, j'aurais mes deux triangles équilatéraux [Deleuze écrit au tableau] aux deux bouts de la base... jaune et bleu. [Pause]

En vertu du caractère [6 :00] sombre de la couleur, lumière obscurcie, la couleur est inséparable du mouvement. Vous sentez toutes ces choses ; c'est vraiment très, très rudimentaire, mais c'est tellement signé Goethe, ce n'est pas étonnant que ce livre soit encore le traité de base des couleurs. La couleur est inséparable d'un mouvement, encore faut-il le dégager. Voyez ce qu'il a fait, c'est déjà très prodigieux : il est bien parti du blanc et du noir, mais ça va être court à partir du blanc et du noir. On va assister à une espèce de changement de direction : si vous étagez un rayon lumineux en profondeur, et si vous étagez blanc et noir en profondeur, tout le champ des couleurs va en quelque sorte s'étaler, prendre son indépendance. C'est la manière, je crois, que le thème profond de Goethe, c'est la manière dont la couleur s'étale et prend son [7 :00] indépendance par rapport à la lumière, par rapport au blanc et noir.

Or c'est à ce niveau sombre, lumière obscurcie qui implique noir et éclairé, que toutes les couleurs vont s'étendre. Donc, d'abord sous forme de jaune et de bleu, mais je le dis, c'est du mouvement, c'est déjà dynamique. Le jaune comme lumière obscurcie, le bleu comme noir éclairci, il y a déjà toute une dynamique. Comment est-ce qu'on va nommer cette dynamique qui naît ? Alors cette fois-ci, naître -- non pas au niveau du blanc et du noir puisqu'on a déjà deux couleurs, mais au niveau du jaune et [8 :00] du bleu -- naît en effet la dynamique de la couleur.

La dynamique de la couleur, Goethe va lui donner plusieurs noms : intensification, saturation, obscurcissement. Pourquoi obscurcissement ? En vertu de la nature sombre de la couleur. [Pause] L'intensification du jaune ou son obscurcissement tend vers le rouge. Là, l'expérience est simple, vous passez plusieurs couches de jaune sur jaune. [9 :00] Vous avez dans cette superposition du ton sur ton, vous avez et vous dégagé la tendance dynamique du jaune au rouge. Donc vous obscurcissez le jaune. [Pause]

Au contraire -- là il me semble que dans le texte de Goethe, il y a une astuce très importante -- au contraire, quand vous atténuez le bleu, vous avez de même une tendance au rouge. [10 :00] Qu'est-ce que ça veut dire atténuer le bleu ? Le bleu est un éclaircissement du noir. Quand vous dites, j'atténue le bleu, vous dites j'atténue l'éclaircissement. En d'autres termes, le bleu qui tend vers le noir dégage une tendance au rouge. Voyez en quel sens -- je veux dire, ce qui est très important -- c'est en quel sens il ne considère pas assombrissement et éclaircissement comme deux contraires. Il y a une nature sombre de la couleur. Cette nature sombre de la couleur se révèle aussi bien lorsque vous assombrissez le jaune que lorsque vous éclaircissez le bleu, car lorsque vous éclaircissez le bleu, vous éclaircissez un éclaircissement. [11 :00]



Donc tendance jaune au rouge par intensification, tendance du bleu au rouge par intensification. Le rouge pur que l'on appellera le pourpre, ce sera quoi ? Ce sera -- et là, faites bien attention à la terminologie de Goethe -- ce sera "la fusion", le point de fusion du jaune et du bleu, point de fusion du jaune et du bleu au point de leur intensification maximale. Ce qui lui fait dire que le pourpre ou le rouge, le rouge pur, c'est [12 :00] la satisfaction idéale, la fusion des couleurs des deux couleurs, jaune et bleu, au point de satisfaction idéale.

Voilà donc toujours... quand j'ai construit mon triangle, j'aurais pu dire 1, 1 prime jaune bleu, à partir de la lumière ; 2, rouge comme point d'intensification maximale ; 3, je mélange le jaune et le bleu. Je mélange le jaune et le bleu et j'ai le vert. [13 :00] Voyez à quel point le rouge et le vert ne sont pas symétriques. Du vert, Goethe dira que c'est le point de satisfaction réelle. Le rouge, c'est le point de satisfaction idéale, ou le point de fusion ; le vert, c'est le point de satisfaction réelle, le mélange. Donc je peux construire mon petit triangle en haut rouge comme point d'intensification maximum, et je peux construire mon triangle intermédiaire entre le jaune et le bleu, le vert. [14 :00]

Le vert le relance. C'est une espèce de... le triangle, il est génétique, c'est ça que je dirais en premier lieu. Il y a une genèse des couleurs dans le triangle de Goethe. Le vert m'a donné une idée. Le vert s'est imposé comme mélange, mélange du jaune et du bleu. Il me reste à mélanger le jaune et le rouge, ce qui me donne l'orangé en haut, au triangle en haut. Il me reste à mélanger le rouge et le bleu, ce qui me donne le violet. [15 :00] Et voilà mes six couleurs primitives qui ont été engendrées, j'insiste là-dessus parce que souvent quand on lit Goethe, on se les donne en fonction de l'image du triangle des couleurs. Ce n'est pas seulement qu'il y a des couleurs : mélanges dites couleurs binaires et des couleurs primitives -- trois primitives : jaune, bleu, rouge ; et trois couleurs binaires : orange, violet, vert -- ce n'est pas ça. J'ai le sentiment que dans le texte de Goethe, la genèse est vraiment [*mot indistinct*], et que le triangle des couleurs exprime cette genèse.

Dans l'ordre, vous avez : naissance du jaune, naissance du bleu, naissance commune du rouge par intensification des deux, naissance du vert par mélange, extension du mélange par la [*mot indistinct*]. [*Pause*] [16 :00] Imaginez que j'ai eu des craies de couleurs -- ce serait ravissant -- alors, qu'est-ce qui me reste ? Il me reste les combinaisons ; ça, c'est compliqué. C'est pour ça qu'on aura besoin du cercle chromatique tout à l'heure, la combinaison : jaune - vert, ici ; la combinaison : vert - bleu ; la combinaison : orange - violet. Et ainsi le triangle des couleurs est rempli. [*Pause*]

C'est simple mais c'est beau [*mots indistincts*] parce qu'encore une fois, semble [qu'il ne faut pas le lire] comme un triangle tout fait ; c'est un triangle génétique. Et bien plus vous ne pouvez pas le construire [17 :00] de proche en proche, il me semble que l'ordre de construction s'impose 1, 1', 2, 3, 4, 4', 5, 5', 5''. Ça c'est le triangle des couleurs [*Pause, mots indistincts*] On pourrait ajouter ceci : l'extériorité de la couleur lumière ombre, blanc noir, vous voyez la force, là, la couleur a jailli de son extérieur. Ça, c'est la naissance de l'indépendance des couleurs, [18 :00] c'est une genèse. Ça serait donc... et je dirais, et cela [*mots indistincts*] ... Le triangle est génétique. [*Pause*] Bon, d'accord ? Pas de problème ? Le cercle chromatique, lui, il est structural [*mots indistincts*] [*Pause*]

Je pars du jaune ; j'ai raison de partir du jaune ; [19 :00] je le mets la haut sur mon cercle, [Pause] et à partir de là, j'établis une première opposition diamétrale. Qu'est-ce qui s'oppose diamétralement au jaune ? Le jaune est une des trois couleurs primitives ou primaires, jaune bleu rouge. Ce qui s'oppose au jaune, c'est le mélange des deux autres primitives. Une opposition diamétrale une fois données, mes trois couleurs primitives, jaunes bleu et rouge, on appellera opposition diamétrale, l'opposition d'une de [20 :00] ces primitives et du mélange des deux autres. Cette opposition diamétrale est bien connue sous le nom de : rapport entre complémentaires.

Qu'est-ce que deux couleurs complémentaires ? Deux couleurs complémentaires sont telles que l'une est une couleur primitive et l'autre est faite du mélange des deux autres. Donc le jaune est en opposition diamétrale avec le mélange de bleu et de rouge, c'est-à-dire le violet. Du coup, si j'ai commencé à tracer mon cercle ; voyez qu'il [21 :00] n'est plus du tout génétique, le cercle. Il commence, à partir du problème des oppositions diamétrales, il commence par tracer une structure. C'est pour ça que je crois que dans l'ordre, il est évident que le cercle chromatique reste une chose morte si l'on n'a pas mis d'abord le triangle des couleurs. [Bruit] [Vous] sentez que j'ai une très grande préférence pour le triangle des couleurs, une grande préférence pour ... le triangle des couleurs. [Rires]

Enfin, quand il s'agit du cercle... Quoi ? [Quelqu'un lui fait une remarque inaudible] Vous avez donc notre première opposition diamétrale, le jaune et le violet, le violet comme mélange du bleu et du rouge nous force à placer sur notre cercle -- ce que vous savez déjà, il y a [22 :00] six sections, les trois couleurs primaires et les trois couleurs binaires -- donc [mot inaudible] le bleu et le rouge, six sections des trois couleurs primaires, le violet est un mélange du bleu et du rouge. [mots inaudibles] [Pause] Deux autres couleurs, dès lors par déduction, et là, ce n'est plus du tout une genèse, c'est une déduction de structure, c'est une déduction structurale, d'où vous placerez vos deux autres points périphériques : bleu - jaune, l'intermédiaire est vert ; jaune - rouge, intermédiaire orange. Et vous avez, vous pouvez lire dès lors [23 :00] votre opposition diamétrale : de même que jaune est en opposition diamétrale avec violet selon la loi des complémentaires, rouge est en opposition diamétrale avec vert, puisque rouge est une couleur primitive en opposition diamétrale avec le mélange des deux autres, le mélange des deux autres c'est le mélange jaune-bleu, et le mélange jaune-bleu, c'est le vert. Donc opposition diamétrale du rouge et du vert, opposition diamétrale du bleu et de l'orange, de l'orangé, puisque l'orangé, c'est le mélange jaune-rouge en opposition diamétrale avec la troisième couleur primitive... Ouais ? J'ai presque fini. [Pause] [24 :00]

Un premier type de rapport entre les couleurs vous est fourni sur le cercle chromatique par les oppositions diamétrales. C'est le thème du complémentaire. [Pause] Les petits pointillés de Goethe indiquent qu'il y a d'autres relations. Les autres relations, c'est lorsque les rapports entre les couleurs passent par les cordes et non plus par les diamètres. [Pause] Les oppositions diamétrales, dans la terminologie de Goethe qui aura beaucoup d'influence, ce sont [25 :00] les combinaisons harmonieuses, combinaisons harmonieuses du jaune et du violet, de l'orangé et du bleu, du rouge et du vert. C'est les rapports de complémentaires.

On abandonne les diamètres, et on considère les cordes, deux sortes de cordes. Vous mettez en rapport deux couleurs en sautant l'intermédiaire. Il faut appeler ça les grandes cordes. C'est ce

que Goethe appellera les "combinaisons caractéristiques". [Pause] C'est ce que j'écris en pointillé, la liste des combinaisons caractéristiques, ce sera [26 :00] : vert - orangé, orangé - violet. Vous voyez, vous avez sauté le jaune. Vous avez tendu une corde dans le cercle chromatique de telle manière que vous mettez en rapport le vert et l'orangé en sautant le jaune. C'est la grande corde.

Vous continuez, deuxième combinaison caractéristique : orangé - violet, en sautant le rouge ; troisième combinaison – [Pause] qu'est-ce que j'ai fait ? [Rires] Ah oui... -- troisième combinaison : violet et vert [Pause] en sautant le bleu. Dans l'autre sens, [27 :00] combinaison bleu - rouge en sautant le violet ; rouge - jaune en sautant l'orangé ; bleu - jaune en sautant le vert. Et vous avez votre tissu de combinaisons dites "caractéristiques".

Et enfin -- ce que je n'ai pas marqué là pour ne pas compliquer [*mots inaudibles*], mais Goethe le marquera -- ce qu'il appelle lui-même, et ce n'est pas par hasard et quelle importance cela aura, ce qu'il appelle les combinaisons sans caractère. [Pause] Ce sont les petites cordes, [Pause] où vous ne sautez [28 :00] pas une couleur, vous sautez simplement l'intermédiaire entre deux couleurs. Et les combinaisons sans caractère, ce sera : jaune - orangé, orangé - rouge, rouge - violet, violet - bleu, bleu - vert, vert - jaune. Vous avez votre ensemble, vous avez votre ensemble structural. Ce qui m'intéresse, c'est que c'est à votre choix. Je veux dire, triangle dit génétiquement ce que le cercle chromatique dit structurellement. A mon sentiment, j'ai mon sentiment, le cercle est mort. Vous aurez beau le faire tourner... Pourquoi c'est important ? Là, je dis, vous sentez que ce n'est pas simplement de la théorie, c'est la base [29 :00] de toute théorie. Ce n'est pas du tout sûr que ça suffise, on verra que ça ne suffit pas. En un sens, est-ce qu'il a fallu attendre Goethe pour [ça] ? On verra à quel point c'est compliqué, cette histoire, pourquoi ça c'est fait à ce moment-là..., pourquoi ça s'est fait à ce moment-là.

Je dis, dans mes questions, Delacroix, il se faisait sur sa palette un vrai chronomètre, un chronomètre chromatique, un chrono... [Pause], un chrono chromatique, un chronomètre, c'est-à-dire une pendule ; vous pouvez dire qu'il voulait assigner des heures au cercle chromatique. Il est déjà [30 :00] symbolique. Étant structural forcément, il est symbolique. ... [*mots inaudibles* ; *Deleuze parle avec quelqu'un près du tableau*] Mais enfin, vous pouvez dire l'inverse...

Une étudiante : [*Propos inaudibles*]

Alors qu'est-ce qu'il faisait Delacroix avec tout ça ? Il est très important de mettre de l'ordre ; ils sont tous très ordonnés, hein ? Parfois, ils se font photographier dans un atelier très désordonné, mais c'est autre chose. Il mettait ses couleurs diamétrales, ses couleurs diamétrales, et puis il entourait dans un gros tas, et puis il entourait des couleurs dérivées [31 :00] ou des mélanges, et puis ça faisait vraiment un chronomètre. [Pause] Ça, c'est une première anecdote... ça serait comme des exercices. Moi je serais peintre, je suis sûr que ça m'intéresserait, moi ça, [*Long à-côté inaudible*] [32 :00] –

Un peintre qui déteste une couleur, c'est un grand peintre. Comment en fonction de ces schémas, comment est-ce qu'un peintre dispose les couleurs sur la palette ? Voilà, premier problème pratique. Deuxième problème pratique : un peintre déteste une couleur, qu'est-ce que ça veut dire ? Exemple : Mondrian et le vert [*mots indistincts*] une abomination. Un peintre qui n'aime

pas le vert. C'est une des raisons principales de son départ pour New York, parce que New York est la seule ville au monde où il n'y a pas d'arbres ...

Claire Parnet : Qui quoi ?

Hidenobu Suzuki [*les deux près du micro*] : Je n'ai pas entendu. [33 :00]

Claire Parnet : Gilles, on n'entend pas ici, hein ?

Deleuze : C'est vrai ? Mais comment faire ? J'ai presque fini... Depuis le début, vous n'entendez pas ?

Claire Parnet : Je voudrais savoir pourquoi Mondrian est parti pour New York ? [*Rires, bruits, mots indistincts*]

Deleuze : Parce qu'il n'aimait pas le vert

Claire : Mais pourquoi ? New York, c'est la seule ville qui... ?

Deleuze : ... qui n'ait pas d'arbres !! [*Rires, bruits de discussions partout*] [*Longue pause ; Deleuze continue une discussion toujours loin du micro*] [34 :00]

... Il y a des couleurs qui manquent sur la palette. C'est aussi intéressant de se demander, d'interroger un peintre, de questionner un peintre en fonction des couleurs qui lui manquent qu'en fonction des couleurs qu'il utilise. Bon, donc, toute sortes d'exercices pratiques seraient possible lorsqu'une couleur reçoit le nom propre d'un peintre. Il me semble à partir de là, ce n'est pas du tout des lois ou des normes, ça, surtout l'élément génétique des couleurs. C'est à travers ça que s'opèrent les choix fondamentaux, bien plus, c'est tellement génétique qu'il a une épaisseur, ce triangle... [*Pause*] [35 :00]

Mais son épaisseur, c'est quoi ? Première épaisseur, il a des strates, il est complètement stratifié, il faut lire en perpendiculaire, si il avait une structure, le triangle génétique des couleurs, ce serait une structure perpendiculaire, [*mots inaudibles*] pourquoi ?

Première strate : il jaillit de la lumière et de l'ombre. [*Pause*] C'est le thème de la nature sombre de la couleur. Et cette nature sombre de la couleur, elle est attestée par quoi ? Vous la retrouverez au niveau du... où cet espèce de jaillissement à partir du blanc et du noir, si vous faites tourner votre cercle chromatique, [36 :00] vous avez le fameux gris du blanc et du noir. Et ça c'est la strate de fond ; la couleur est en train de jaillir de la lumière et de l'ombre.

Alors ce qu'il faut que vous sentiez, c'est que [*mots indistincts*], ce n'est pas le même espace. L'espace de la lumière et l'espace de la couleur, ce n'est pas le même. La couleur va être..., il n'y a pas de couleur donnée ; c'est ça qu'on veut dire par la couleur chromatique. Le principe de relativité des couleurs, c'est quoi ? Une couleur n'est déterminée que par rapport aux couleurs voisines. La couleur du contexte. La couleur, elle est créée [37 :00] dans ce sens ; cette première

strate, elle jaillit de l'ombre et de la lumière, elle jaillit du gris, le gris étant entendu comme le blanc et le noir. [*Pause*]

Deuxième strate. Elle prend son indépendance, elle commence à prendre son indépendance à partir de ce fond. La lumière et l'ombre, c'est le fond de la couleur. Le blanc et le noir, c'est le fond de la couleur, elle jaillit de ce fond. [38 :00] Elle jaillit de ce fond sous la forme du jaune, du bleu et de leur intensification commune : le rouge.

A ce moment-là, des rapports entre couleurs se forment, irréductibles aux rapports lumière-ombre. Les rapports lumière-ombre -- qui pourtant continuent d'affecter la couleur, sous la forme : le clair et le foncé -- les rapports lumière-ombre dans la couleur vont déterminer les rapports de clair et de foncé, et justement ils n'épuisent en aucun cas le rapport des couleurs. C'est ce qu'on appellera "les rapports de valeurs", les rapports de [39 :00] valeur. C'est dans la couleur même les rapports de clair et de foncé. La couleur n'existe qu'en développant des rapports qui soient autonomes, à savoir des rapports qui ne sont pas des rapports de valeurs mais des rapports de tons, rapport des couleurs entre elles à un même niveau de saturation. Exemple typique : le rapport des complémentaires. [*Pause*]

Il y a tellement de strates que je dirais alors... essayons de faire vraiment une histoire rapide du colorisme. [*Voir dans* Francis Bacon. *Logique de la sensation*, pp. 89-92, *et le chapitre XVI, « Note sur la couleur »*] Qu'est-ce qu'on appelle le colorisme ? [40 :00] Ce sont des termes commodes. Tiens, je retombe dans [Alois] Riegl. Riegl proposait une distinction entre polychromie et colorisme. [*Pause*] La polychromie, c'est tout détail, tout maniement de la couleur -- qui va être extraordinairement complexe et extraordinairement riche -- lorsque la couleur reste subordonnée à quelque chose. Qu'est-ce que ça veut dire, subordonnée à quelque chose ? Elle peut être subordonnée à la forme, la forme. Vous distribuez vos couleurs suivant des divisions organiques dûs à la forme. Vous faites de la polychromie. L'art égyptien, l'art grec sont des arts typiquement polychromes. [*Pause*] [41 :00]

Elle peut être aussi, la couleur peut rester aussi subordonnée à la lumière. En effet, avec la peinture, on s'est bien forcé de distinguer, ne serait-ce que vaguement, un courant luministe et un courant coloriste. Les luministes, c'est ceux qui obtiennent de la couleur par la lumière, et les coloristes, c'est ceux qui obtiennent la lumière par la couleur, par un traitement de la couleur. Rembrandt, par exemple, dont les œuvres sont des merveilles, passe à juste titre pour un des plus grands luministes. [*Pause*] [42 :00]

Bon, il n'y a pas seulement une subordination possible ; je dirais, pourtant, ce n'est plus de la polychromie déjà, vous voyez, c'est autre chose. Mais ce n'est pas non plus du colorisme, parce que la couleur ne vaut pas pour soi, elle ne peut pas développer soi-même... elle peut développer tous ses rapports de valeur, elle ne peut pas développer l'ensemble de ses rapports de tonalité.

Or c'est justement Goethe, à propos du cercle chromatique, qui insiste énormément sur le thème suivant : voyons, en fonction du cercle chromatique, chaque couleur -- c'est par-là qu'il y a un mouvement, un dynamisme de la couleur -- chaque couleur tend à évoquer la totalité du cercle chromatique, plus ou moins. Là, il y aurait des coefficients de vitesse ou de lenteur. [43 :00] Chaque couleur suscite la totalité du cercle chromatique, parfois d'abord par son opposition

diamétrale. Le rouge va susciter le vert, et là c'est dans votre œil qu'il va pousser, c'est comme ça [*mots inaudibles*], c'est dans votre œil, la complémentaire suscite sa complémentée. L'expression célèbre, qui est dans tous les traités de la couleur, vous fixez une couleur et puis, dès que la couleur disparaît, votre œil suscite la complémentaire. Par exemple, le rouge suscite le vert.

Alors, je dirais quoi ? Si j'essaie de faire des... [44 :00] vraiment une séquence d'histoire du colorisme, il me semble que le premier colorisme, c'est un moment où il est comme à la frontière du luminisme, lumière couleur et problème encore se mélangent. Ça ne veut pas dire que [*mots inaudibles*] l'un dépasse l'autre [*mots inaudibles*], et les couleurs jaillissent du fond. Et le fond – le fond, ça devient passionnant parce que le fond, c'est comme la superposition des deux gris. Les couleurs jaillissent d'un fond, d'un fond sombre. C'est la fameuse couleur sombre, qui connaît toutes sortes de développements dans l'histoire de la philosophie. Or cette couleur sombre, elle est là pour manifester [45 :00] la nature sombre de toute couleur, et les couleurs jaillissent et sont sombres, qui est quoi ? Qui finalement est du gris sur gris ; seulement, ce n'est pas le gris gris [*Pause*] puisque il y a un gris lumineux, un gris luministe blanc-noir, et un gris chromatique vert-rouge, deux complémentaires. [*Pause*]

Donc c'est bien à partir, dans un premier colorisme, c'est bien à partir de ce fond sombre qui exprime la superposition des deux gris que les couleurs jaillissent, elles sortent du fond. Là on n'a pas besoin... [*mots indistinct*], elles sortent du fond. [*Pause*] [46 :00] Et en effet, si vives qu'elles soient, elles témoignent de leur nature sombre. A partir de là, tout le progrès du colorisme, tout le mouvement, tout le dynamisme du colorisme, ça va être, s'affirmer pour lui-même de plus en plus, et ça va consister en quoi ? ... [*Interruption de l'enregistrement*] [46 :33]

## Partie 2

... Comment atteindre à cette vivacité qui exprime le rapport des couleurs et de la lumière ? Comment conquérir les tons vifs, puisque seuls [47 :00] les tons vifs expriment le rapport de la couleur avec la couleur. Ça va se faire par étapes.

Je prends même dans la peinture française un paradigme de séquences, trois étapes, trois moments de Delacroix. Qu'est-ce qu'on voit techniquement chez Delacroix ? Voyez, puisque là c'est les problèmes techniques. On voit quelque chose de très curieux, la couleur sombre du fond subsiste souvent et longtemps, hein. Elle est déjà pleinement couleur, mais c'est la couleur sombre, mais chez Delacroix, on saisit sur le vif. Comment arracher à cette couleur sombre, à ces couleurs sombres, comment lui arracher les tons les plus [48 :00] vifs ? Ça c'est le moment important. A chaque fois, c'est le colorisme qui naît, qui renaît. Ça pose problème.

Et Delacroix invente un procédé qui sera repéré comme tel déjà de son vivant, soit qu'on se moque de lui, soit, au contraire, les gens le suivent, ce sera le procédé dit des « hachures ». Il va hacher sa couleur sombre littéralement, il n'y a pas d'autre mot : hachures vertes, hachures rouges, et c'est au niveau des hachures que la couleur va conquérir ses rapports vifs, de tons vifs.

Un des plus grands moments de Delacroix, c'est « qu'on me donne un tas de boue, et je vous en ferai sortir une couleur exquise », « qu'on me donne un tas de boue [49 :00], et je vous en ferai sortir une couleur exquise ». Ce n'est pas comme ça, ce n'est pas une formule littéraire, ce n'est pas comme ça que Delacroix formule, c'est ce qu'il fait sur la toile. [*mots indistincts*] Je dirais, grâce à Delacroix, qu'est-ce qui est rendu possible ? Le déploiement des rapports, le déploiement des tons vifs et des rapports entre tons vifs, d'une certaine manière, n'ont plus besoin du fond sombre où la couleur sortait.

Tout se passe comme si Delacroix l'avait encore gardé -- enfin, je dialectise un peu trop, quoi, ça ne se passe pas comme ça -- tout se passe comme si Delacroix l'avait gardé, mais pour amener le moment où on n'en aurait plus besoin. [50 :00] Ce qui n'ôte pas, ce qui n'ôte rien aux chefs d'œuvre peints à partir de la couleur sombre. C'est qui ça ? Dégager et porter au plus haut les rapports entre tons vifs, sans passer par la couleur sombre, la couleur sombre, évidemment, se sera l'Impressionniste.

Et ça sera peut-être la première fois qu'apparaîtra le colorisme à l'état pur, la lumière, complètement, subordonnée à la couleur. C'est la seconde fois peut-être puisqu'il y a Turner, Turner avec les tons jaunes jaunes. Il y a un très, très beau, admirable tableau de Turner qui s'intitule « Hommage à Goethe », puisque « Hommage à Goethe » est comme la version picturale [51 :00] du cercle chromatique. Pour les Impressionnistes, c'est ça le problème. Moyennant quoi, la hachure de Delacroix qui valait comme hachure puisqu'elle venait hacher la couleur fond, la couleur sombre, que va-t-elle devenir ? L'élément célèbre des impressionnistes, la virgule impressionniste, juxtaposition des virgules, juxtaposition [*mots indistincts*] non plus une hachure qui vient hacher la couleur sombre mais des petites virgules pour elles-mêmes.

Eh bien, à travers tout l'impressionnisme, pour varier le style, au niveau la virgule, les virgules de Monet [52 :00] -- ce n'est pas... c'est pour ça qu'un expert reconnaît ; parfois on est gêné, nous, je ne sais pas, on est gêné pour reconnaître un Pissarro d'un Monet, un petit peu, un Renoir moindre d'un Degas. [*Pause*] Un expert ... [*mots indistincts*] Dans la virgule, ce n'est pas pour cela, qu'il y a un lien. Quand la virgule devient craquement et est signée Van Gogh... [*mots indistincts*], mais la virgule de Van Gogh [*mots indistincts*], comprenez que finalement, avec le colorisme et le déploiement des tons et la vivacité des tons pour eux-mêmes, c'est comme si l'unité [53 :00] élémentaire de la peinture s'est livrée d'une unité plus petite, une espèce d'atomisme. La hachure de Delacroix devient la virgule impressionniste ; la virgule impressionniste devient la petite touche de Cézanne -- enfin, « devient », ce n'est pas ... -- qui va se transformer [*les bruits des cassette dans les appareils bloquent ce que dit Deleuze*] ... apparent impact des points de Seurat, va se développer des rapports coloristes [*mots indistincts*]. [*Pause*] Et après... [*Pause*] [54 :00]

Bon, voilà ; alors, que j'explique bien, hein ? Pour le moment, on laisse mariner tout ça. Pour le moment, c'est comme une longue parenthèse que j'ai faite, c'est autant de fait. Ce qui nous reste à voir sur la couleur, mais je n'en étais pas là et j'ai avancé, et maintenant je vais revenir à autre chose, mais justement ça marche bien, j'aurais besoin de ça... [*Interruption de l'enregistrement*] [54 :30]

[Après une récréation, Deleuze est revenu à sa place près du micro] ... Vous voyez les couleurs et en couleur ne sont pas bonnes. Il est très joli, le triangle. [Pause, bruits des étudiants qui reviennent] [55 :00]

Bon, alors, vous voyez, ça, c'est une parenthèse qu'on peut placer avant, après ; tout ça, c'est toujours à emporter avec vous, hein ! Là-dessus, vous pouvez lire Goethe, hein ! C'est encore mieux, si vous le lisez, mais si vous ne le lisez pas ... ben voilà, c'est ... Bon, est-ce qu'il y a des remarques à faire, des compléments ?

Une étudiante : Le blanc et le noir, [mots inaudibles] j'ai lu le texte de Goethe ; c'est un problème très complexe, parce que d'une part, ce sont des couleurs ; il dit, le blanc, c'est la première, la première genèse du sombre, et que le noir, c'est l'extrait du sombre. Donc ce sont des couleurs, mais en même temps, il pose une question à Newton, sur la question du blanc qui naît du cercle chromatique. Goethe dit : pas du tout, que le blanc ne peut pas naître du cercle [56 :00] chromatique, c'est le gris.

Deleuze : Tout à fait.

L'étudiante : Et c'est cette ambiguïté qui...

Deleuze : Moi, je crois que l'ambiguïté, elle s'explique, tout simplement, c'est ce que j'ai essayé de dire en disant le triangle, il faut l'interpréter génétiquement. C'est à ce moment-là, en effet, la couleur, elle n'a pas un moment de naissance absolue, mais en même temps, le blanc et le noir sont le milieu d'extériorité de la couleur. C'est la forme d'extériorité de la couleur qui ne contient encore rien de l'intérieur de la couleur, et ça va être la naissance de l'intériorité. D'autant plus que ce qu'il reprochera à Newton, entre autres choses, et là, ça serait compliqué, il faudrait, si on s'occupait vraiment de la couleur, il faudrait opposer là, en effet, tout Goethe ait fait contre Newton. ... Oui ?

Anne Querrien : Newton, eh moi, j'ai l'impression que lui, il se servait des lois d'optique, enfin, la décomposition par le prisme et ....

Deleuze : Complètement, oui...

Anne Querrien : Et moi je voudrais dire, justement [57 :00] par rapport à ça, on trouve dans certains bouquins de vulgarisation sur la couleur, l'idée que les trois couleurs fondamentales de l'œil, et c'est ce qui était repris par la télévision d'ailleurs, c'est le rouge, le vert et le bleu, et la télévision même, j'ai cette équation-là, c'est une histoire de longueur d'ondes, donc, il y a à peu près 51% de rouge, 39% de vert et 10% de bleu, et donc d'après le triangle des couleurs, la télévision, se trouve complètement poussée du côté noir...

Deleuze : Elle est déportée, oui, oui, oui.

Anne Querrien : ... déporté vers le noir, et d'autre part, un grand article du *Monde dimanche*, un article passionnant sur qu'est-ce que c'est le codage de l'image couleur à la télévision pour assurer la compatibilité du signal couleur avec les récepteurs de noir et blanc. Et donc, on



soustrait, au contraire d'additionner, les couleurs, on se met à les soustraire et donc à les tirer encore plus vers le noir [58 :00] pour que les récepteurs noir et blanc puissent recevoir les émissions en couleur.

Deleuze : Oui, oui, oui. [*Deleuze ne semble pas enthousiaste, rires près de lui*]

Anne Querrien : Et alors, il faudrait faire un parallèle avec les techniques parce qu'il semble bien que l'histoire du clair-obscur apparaît au même moment que l'imprimerie en couleur, et la composition des couleurs par addition en imprimerie, Delacroix et la compagnie sont complètement parallèles aux recherches sur la photographie ponctuelle.

Deleuze : Ou alors la méthode ponctuelle de Seurat, oui, dans le pointillisme, il y aurait aussi des équivalents techniques avec un codage ponctuel.

Anne Querrien : Et la photographie en couleur [*mots indistincts*] ...

Deleuze : Oui, oui, oui, oui. [*Pause*] [59 :00] Bien, eh bien alors, continuons... oui, une autre remarque.

Un étudiant : Autre chose, c'est bien les neuf cercles chromatiques le...

Deleuze : Une correspondance numérique.

L'étudiant : Sauf le neuf, d'accord ? On a les 3 pour les trois couleurs, on a les six et on ne peut plus avoir le neuf, et on passe directement à... et si on continue à les séparer...

Deleuze : Voyons...

L'étudiant: Tandis que dans l'autre

Deleuze : On a trois, dans l'autre...

L'étudiant: Dans l'autre on a le neuf,

Deleuze : Dans le triangle, Ah ! ça, C'est intéressant, oui ...

L'étudiant: Oui, c'est important d'obtenir le neuf.

Deleuze : C'est important !

L'étudiant: ... d'obtenir le neuf, oui,

Deleuze : Vous, vous êtes un mystique abstrait ! [*Rires*]

L'étudiant : [*Inaudible*]

Deleuze : Oui, c'est peut-être important mais il faudrait..., là, je n'arrive pas à suivre parce que je suis complètement abruti. [60 :00] On obtient... est-ce qu'avec le cercle, on n'obtient pas... Alors trois, trois... -- Oh, je ne peux plus là – Réfléchissez ; c'est un exercice : comment on peut obtenir les neuf avec le cercle chromatique. [Pause] Oui, alors qu'il est en plein dans le triangle. Oh ! Vous allez peut-être dégager un grand mystère. Voyez ! Bon, [Pause] alors, oublions un moment, mais encore une fois, on aura bien besoin de tout ça bientôt. [Pause]

Vous vous rappelez où on en était ? On avait juste défini un premier espace-signal, l'espace égyptien. [61 :00] Or, cette espace-signal égyptien, à la fois, il n'est pas fait pour la peinture ou, en tout cas, certes pas exclusivement pour la peinture ; il s'exprime même formellement, infiniment plus directement, dans le bas-relief égyptien. Et ma première question, une question comme ça, c'est : est-ce qu'il ne va pas déterminer pour longtemps quelque chose d'essentiel pour la peinture ? Est-ce qu'il ne va pas déterminer pour longtemps quelque chose d'essentiel pour la peinture, à savoir l'idée de planéité ? Car, je vous en supplie, beaucoup de critiques ont défini précisément la peinture par deux choses, par exemple, [62 :00] un critique actuel, dont je vous ai déjà parlé, à savoir [Clement] Greenberg. Il dit la peinture, c'est deux choses : c'est la planéité et la détermination de la planéité ; c'est intéressant déjà parce que qu'est-ce ça veut dire la détermination de la planéité par distinction avec planéité ? C'est la planéité et la détermination de la planéité. Bon, peut-être, peut-être mais ce n'est pas tellement évident que la peinture soit la planéité.

Je veux dire, est-ce qu'il n'y a pas une épaisseur de la toile ? [C'est] pourquoi certains, et pas tous, il y a même des peintres qui se sont réclamé d'une épaisseur de la toile. Cette idée de la peinture, planéité et détermination de la planéité, est-ce qu'elle ne viendrait pas, d'une part, d'ailleurs que de la peinture et d'un très vieil horizon, l'horizon égyptien, la réussite égyptienne ? [63 :00] Pourquoi ? Car on l'a vu, si on essaie de définir l'espace-signal de l'Egypte, en suivant Riegl, on obtient à peu près la formule suivante : la forme et le fond sont saisis sur le même plan, planéité, c'est-à-dire équi-planéité de la forme et le fond. La forme et le fond sont saisis sur le même plan également proche l'un de l'autre et également proche à nous-même. Ce serait ça -- si j'essaie de résumer la présentation de l'Egypte selon Riegl -- ce serait ça : la forme et le fond sont saisis sur le même plan également proche l'un à l'autre et également proche à nous-même. C'est le bas-relief égyptien, et on a vu comment ça pouvait être [64 :00] également la pyramide, d'une manière plus compliquée, et c'est la peinture égyptienne.

Oui, il faut retenir ça, cette idée "planéité". Peut-être est-ce que c'est l'Egypte qui a réalisé la peinture comme planéité. Et puis, ensuite, le thème, il l'a poursuivi comme ça, mais qu'il n'avait pas du tout la même urgence. Ce n'est pas évident, encore une fois, qu'une toile se soit plat. La preuve après tout, il y a des, il y a des peintres qui peignent à l'envers, beaucoup de peintres aujourd'hui peignent à l'envers. Peindre à l'envers, ça veut dire quoi, sinon que la toile a une épaisseur ? [David Lapoujade, dans *Sur la peinture, suggère en note* : "Deleuze dit « à l'envers », mais le contexte laisse supposer qu'il voulait probablement dire « sur » l'envers, comme le laisse penser la mention du mouvement Supports / Surfaces ensuite" (p. 243).] Il y a des peintres qui mettent en question la notion de surface. Il y a un groupe, il y a un groupe qui est très important, le groupe Support-Surfaces, et puis même des groupes à côté. [65 :00] un groupe dont beaucoup d'Américains n'ont pas cessé de mettre en question. Mais enfin, on laisse ça.

La planéité, ce sera moins le destin nécessaire de la peinture que l'horizon égyptien de la peinture, que l'horizon extérieur égyptien de la peinture. Et en effet, c'est ça l'espace égyptien. Est-ce que c'est l'expression d'une volonté d'art, comme dit Riegl, ou est-ce que c'est lié à -- et alors là, tout est permis, on peut toujours rêver -- est-ce que c'est lié à certaines conditions de, à la fois, de civilisation et de nature, hein, le désert, le rapport du bas-relief avec le désert, le rapport de la pyramide avec le désert, le rapport de l'œil et du désert ? Est-ce que ce n'est pas un rapport qui précisément implique une espèce de planification de l'espace ?

Car, en effet, j'en arrive à ce que je n'avais pas dit la dernière [66 :00] fois, lorsque Riegl essaie de dire quel est le type de vision qui correspond à cette espace égyptien. Voyez, du côté de l'objet -- ici je dis des choses très sommaires -- du côté de l'objet, il y a bien une opération de planification ; les rapports dans l'espace sont transformés en rapport planimétrique, bon ; la forme et le fond sont sur le même plan, c'est la linéarité et, comme dit l'autre [*sans doute Greenberg*], [la détermination] de la linéarité, c'est-à-dire du fait que la forme et le fond sont saisis sur le même plan, quelle détermination de la linéarité va en sortir ?

On l'a vu la dernière fois si je regroupe, la détermination de la linéarité qui va en sortir, c'est les trois éléments de la peinture. [67 :00] Les trois éléments de la peinture, c'est précisément parce que la forme et le fond sont saisis sur le même plan, hantent le même plan, que la peinture va avoir trois éléments : le fond, la forme, et ce qui rapporte le fond à la forme et la forme au fond, c'est-à-dire le contour géométrique cristallin. C'est la légalité géométrique cristalline. Et je vous disais, quand nous voyons, quand il arrive que nous voyions sur une toile moderne, et que nous soyons dans une situation telle que nous soyons encore forcés, violentés, amenés à distinguer trois éléments, la forme, le fond et le contour, nous pouvons dire : « Un égyptien est passé par-là ! ». [*Rires*]

Je pense à un tableau, et peut-être certains entre vous l'ont dans la mémoire, [68 :00] dans la mémoire de l'œil, un très beau tableau, je trouve, très très beau ! Un tableau de [Paul] Gauguin : « La Belle Angèle », « La Belle Angèle », prodigieux tableau ! [<https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/la-belle-angele-286>] C'est un très beau cas, et à mon avis, c'est peut-être un des premiers cas, dans la peinture moderne, de ce qu'on appelle -- j'essayais de dire ce que c'était en gros -- de profondeur maigre, de profondeur réduite, il y a bien une profondeur mais très, très réduite ; la forme et le fond sont vraiment presque sur le même plan. La forme, c'est quoi ? C'est la tête d'une bretonne qui s'appelait Angèle et que Gauguin aimait bien, une vraie bretonne ! [*Rires*] Elle est peinte avec sa coiffe, elle est parfaite. Bon. Bien.

Le fond, c'est quoi ? C'est ce qu'on appelle, on ne peut pas mieux dire, un a-plat, [69 :00] c'est un aplat. Avec ce qu'avait trouvé, on ne sait pas très bien, qui est-ce qui a trouvé ; dans les lettres, c'est très confus. Est-ce que c'est Van Gogh ? Est-ce que c'est Gauguin ? Lequel ? Peu importe d'ailleurs. Ou est-ce que c'est encore un troisième de leur groupe ? Ils faisaient des aplats mais, quand même, pour animer un peu, ils mettaient des petits bouquets de fleurs comme sur le papier peint, quoi. Ils mettaient des petits bouquets de fleurs. Il y a une... Van Gogh, il aimait beaucoup un facteur à Arles. Et il a fait plusieurs portrait de ce facteur ; il y en a un, entre autres, très, très beau, où le fond est fait d'un aplat qui est comme un papier de chambre. Dans mon souvenir, il doit être vert. [<https://www.peintures-tableaux.com/Portrait-du-facteur-Joseph-Roulin-2-Vincent-van-Gogh.html>] Parce qu'il en a fait plusieurs. Il y a un bleu, avec un aplat

bleu. Il y en a un vert. Et je crois bien, celui qui est en vert, il y a des petits bouquets de fleur charmants, charmants, qui font un motif décoratif sur l'aplat. Bon, il y a, donc, l'aplat. Il y a la forme ; c'est quoi ? [70 :00] La forme, c'est la tête de bretonne. Or elle, elle n'est évidemment pas traitée en aplat.

Il y aura toujours un problème ; remarquez là qui traversera toute l'histoire de la peinture. C'est, quand on est coloriste, que faire avec la chair ? C'est même là que, bizarrement, la peinture et les phénoménologues se sont rencontrés tellement, parce que les uns et les autres sont tellement animés du thème de la chair, du corps incarné. [Maurice] Merleau-Ponty, il a rencontré la peinture à partir du problème de la chair. [Voir la citation de Merleau-Ponty par Deleuze (Francis Bacon. Logique de la sensation, p. 27 note 1), Phénoménologie de la perception (Paris : Gallimard, 1945), pp. 240-281]

Que faire avec la chair ? J'ai repéré une très belle citation de Goethe, justement pour tout mélanger -- ah ! où elle est cette citation ? -- Très belle citation de Goethe ; voilà : « Pour la chair la couleur doit être absolument libérée [71 :00] de son état élémentaire. » [Malheureusement, aucune citation exacte de Goethe n'est repérable à ce propos ; pourtant, la discussion des peintures de Gauguin et de Van Gogh citées ci-dessus précède directement une discussion de la chair, notamment chez Bacon, pp. 90-92] La chair, elle pose un drôle de problème à la peinture. Comment faire la chair, sans tomber dans la grisaille ? S'il y un cas, même dans le cas, même dans le cas de l'impressionniste, la chair va alors poser un problème redoublé. Comment traiter la chair ? Les choses, ce n'est rien, mais la chair, ce n'est pas le plus brillant, hein ! Comment faire que la chair cesse d'être bouleuse ? C'est difficile ça ! Il faut un traitement particulier de la couleur. Alors, c'est formidable dans « La Belle Adèle », non, Angèle, dans « La Belle Angèle » ; oui, là « La Belle Angèle », « La Belle Angèle », puisque vous avez deux traitements de la couleur correspondant à vos deux éléments picturaux.

Evidemment, chez les Egyptiens ce n'était pas ça, c'est par-là que c'est un grand tableau moderne. Vous avez un [72 :00] traitement de la chair. Et j'avance sur... j'anticipe puisque ... Finalement, une des grandes solutions du traitement de la chair, du traitement pictural de la chair, ce sera ce qu'on appelle les « tons rompus » ; c'est en rompant les tons. Qu'est-ce que c'est le ton rompu ? On verra plus tard, hein ! Peu importe, là, on situe un mot, une nouvelle catégorie dans la couleur ; c'est avec des tons rompus que Van Gogh et Gauguin, par exemple, traitent la chair. Or, Bon, bon. Vous avez donc, traitement de la couleur par tons rompus, la forme, la figure, traitement de la couleur aplat, traitement du fond, vous avez vos deux éléments.

Et Gauguin se sert d'une méthode que, précisément, un type, un peintre, hélas second – enfin, pas hélas ! -- peintre quand même secondaire, avait à l'époque de Gauguin essayé de remettre en ... [73 :00] à la mode et que ce peintre avait baptisé "le cloisonnement". Et vous verrez que, dans « La Belle Angèle », la figure est entourée d'une espèce de cercle jaune qui va être très important. Ce cercle jaune, d'abord il a un effet comique incontestable ; Gauguin avait beaucoup de sens pictural du rire, c'est un des peintres les plus gais, les plus... oui, comique de la peinture, quoi. Et « La Belle Angèle » devient de toute évidence, dans cet isolement, dans son cloisonnement, elle devient une tête sur une boîte de fromage, sur le rond d'une boîte, elle est découpée comme une bretonne pour camembert. Simplement c'est du Gauguin, au lieu d'être... bon. Et ce jaune, ce trait jaune, est formidable, parce que, vraiment, c'est lui qui fait

communiquer les [74 :00] tons rompus de la figure et le ton aplat du fond. Et là, il y a une espèce de... Et c'est lui en même temps qui va être un élément fondamental de la profondeur maigre, c'est-à-dire qui va établir la forme et le fond "presque" sur le même plan.

Alors, quand vous voyez un tableau comme ça -- ou bien je vous citais Bacon, en effet, c'est très différent de -- mais lorsque... quand vraiment, dans la grande, grande majorité des tableaux de Bacon, vous découvrez là, trois éléments vous sautent aux yeux. Ce n'est pas forcément comme ça partout. Les trois éléments, c'est : le fond traité en aplat, deuxième élément, la figure toujours traitée, d'ailleurs en tons rompus, et le contour autonome, c'est-à-dire qui va renvoyer la forme au fond et le fond à la forme, [75 :00] et qui, chez Bacon, n'est plus du tout un simple cloisonnement, mais prend comme son caractère volumineux, son caractère de surface ou même de volume, à savoir une espèce du tapis qui est dans un rapport de couleur, dans un rapport coloristique avec le fond de l'aplat, avec la couleur de l'aplat. Si vous voulez, chez Bacon, il y a bien trois couleurs qui est une espèce de tapis, ou de rond au milieu duquel, au moins dans lequel, se tient et se dresse la figure. Si bien que vous avez trois régimes de couleurs : un régime contour, assuré par le tapis ou le rond, un régime du fond assuré par l'aplat, un régime figure assuré par les tons rompus ; et ces trois régimes concourent, vous pouvez dire : hommage à l'Egypte. [76 :00]

Mais cette manière de revenir à l'Egypte, c'est évidemment revenir à l'Egypte avec des moyens tout à fait différents des moyens égyptiens puisque là, on redécouvrira les trois éléments égyptiens par des traitements de la couleur. Et vous voyez ce que voulait dire peut-être [Greenberg], lorsqu'il disait linéarité et détermination de la linéarité, en effet les Egyptiens assurent la linéarité, c'est-à-dire l'identité du plan pour la forme et le fond, et dès lors, déterminent cette linéarité avec trois éléments : la forme, le fond, et le contour autonome. Bon, si vous avez compris ça et que ce n'est pas réglé avec les Egyptiens et que ça va continuer à vivre, mais qu'un peintre moderne peut le retrouver, donc ressusciter l'Egypte par des moyens non égyptiens, [77 :00] vous avez compris, en gros, ce qui se passe chaque fois, ce qui se passe tout le temps dans l'art, quoi.

Si bien qu'il nous reste juste pour en finir avec cette histoire d'Egypte, il faudrait, enfin, il faudrait en parler beaucoup encore, mais peu importe, il nous reste juste une dernière chose à faire : du point de vue du sujet, qu'est ce qui se passe ? On a défini des éléments objectifs : l'identité du plan pour la forme et le fond, les trois éléments qui sont la détermination de la planéité -- le fond aplat, la forme, la figure bas-relief -- et le contour, le contour, encore une fois, géométrique cristallin, légalité géométrique cristalline qui apporte la forme au fond, et inversement.

Alors, qu'est-ce qui reste dans votre œil, votre œil égyptien ; inutile de dire que les Egyptiens ont perdu cet œil et que les Egyptiens actuels n'ont plus cet œil [78 :00] à moins qu'ils l'aient, je ne sais pas... après tout, bon, enfin... oui, [Pause] oui, oui, oui, oui l'œil... Voilà comment Riegl définit l'œil égyptien, mais vous voyez que l'œil égyptien, il ne peut être défini qu'en fonction de son corrélat, c'est-à-dire, de cette espace-signal de l'Egypte. L'œil égyptien, qu'est-ce qu'il va être ?

Et voilà que dans ce livre fondamental de Riegl, "Métiers et Arts", *Arts Et Métiers, à l'époque du bas empire*, la première édition de ce livre, nous dit des choses difficiles, très simples mais qui nous laisse une impression de difficultés, la première [79 :00] édition nous dit, eh bien, oui, cet espace égyptien, c'est un espace rapproché, il sollicite une vue proche. Non, ce n'est pas étonnant. On a envie de dire ce n'est pas tellement une volonté d'art ; c'est un fait de désert et de la lumière ; la vue est fondamentalement rapprochée ; en Egypte, on voit de près.

Une étudiante [*venant de l'extérieur*] : Excusez-moi... [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Où est ce qu'on les dépose ?

L'étudiante : [Salle] C 196

Deleuze : Alors à la fin, vous remplirez, hein ! ... [80 :00]

L'étudiante : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Qu'est-ce que c'est ? Ah ! Oui, oui,

L'étudiante : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ça ne fait rien ; les assises concernent tout le monde. Les assises, vous ne les savez pas ? Ah ! Ça, c'est ma faute, j'aurais dû vous le dire. Oui, oui, tu sais les dates, toi ? Aie, Aie !

L'étudiante : Il y a une permanence.

Deleuze : ... Et qu'on n'avait encore rien vu, dans l'enseignement, c'est vrai. Je voudrais, moi, qu'un journal fasse l'état des projets très avancés, mais chacun dans son métier est au courant d'un projet qui est déjà très avancé, par exemple, le projet pour les universités, c'était une catastrophe. Ce n'est pas difficile à comprendre. [81 :00] Le projet très avancé pour les universités, ça consistait à court-circuiter les conseils des universités. Alors, notre première réaction, c'est toujours de dire, le conseil de l'université, on n'en a rien à en foutre ! Mais attendez, ça dépend, c'est pour le remplacer par quoi ? Et pour s'adresser aux U.E.R., c'est-à-dire les crédits auraient été distribués directement aux U.E.R. Ce qui, ça va de soi, livrer les U.E.Rs qui, d'ailleurs, sont complaisants à ça, les mettaient absolument entre les mains du ministère, parce qu'il n'y avait plus aucune structure universitaire. Ça, c'était un projet terrible.

Alors à chaque fois que je parle à quelqu'un qui a un métier, c'est curieux, il me confirme. J'ai vu, il n'y a pas longtemps, il ne m'a pas dit des secrets, j'ai vu un banquier. Il m'a dit, vous savez, il y avait un projet pour faire sauter la convention collective dans les banques, un projet très avancé. Alors je trouve que ça serait très intéressant -- ... oui, mais ça s'est posé en particulier dans les banques, sur un mode particulier -- ça serait très intéressant de faire l'état [82 :00] autant qu'on sait des projets avancés qui auraient passé vraiment, d'ici un ou deux ans. Or, les élections, pour moi, elles signifient avant tout ça. Qu'est-ce qu'ils nous préparaient ? Ce n'est pas de la grolade, hein !

L'étudiante : [*Propos inaudibles*]

Plusieurs, y compris Claire Parnet : Plus fort, hein ?!

L'étudiante : [*Propos difficilement audibles ; il s'agit d'encourager les étudiants à participer dans l'Assemblée générale*] [83 :00] ... vous avez la parole ! [*Réactions des participants*]

Deleuze : C'est bien vrai, c'est pour ça que je... dis-moi, en effet, si ces assises...

L'étudiante : ... on l'a appris comme ça, à 10 heures du soir ... c'est pour ça qu'on a décidé de réagir, ... alors si vous voulez répondre... Au revoir.

Deleuze : Alors, d'accord, Au revoir. Moi, j'insiste là-dessus ; Oui ; s'il n'y a que des profs à ces assises, ça ne va pas. Il faudrait que tous ce qui peuvent... Alors, à vous de vous renseigner. Moi, à mon avis, ce sera plutôt vendredi et samedi, mais vous, vous, vous croyez, c'est-à-dire, dès jeudi... En tout cas, il faut que vous y passiez, que vous voyiez des groupes [84 :00] parce que c'est important ; orienter, actuellement, il y a quand même une chance inespérée de pouvoir récupérer quelque chose de tout ce qui...

Anne Querrien : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Oui, alors normalement, moi, à mon avis, ce sera vendredi et samedi. Ecoutez ! Je termine, hein, si vous voulez, on va prendre une récréation parce qu'on n'en peut plus, hein ! [*On ne s'arrête pas*] ... Ecoutez-moi... [*On essaie de taire les participants qui discutent entre eux*]

Claire Parnet : Qu'elle est bavarde ! ... Anne ! Tais-toi !

Deleuze : Il [Riegl] essaie de dire ce que c'est que cet œil qui correspond à l'espace égyptien. Et je vous dis dans la première édition, il dit, eh bien ! C'est très curieux, c'est un œil de vision proche, donc, c'est l'œil de la vision proche mais l'œil de la vision proche, il se comporte comment ? [85 :00] Eh bien ! Il dit, c'est bizarre, mais c'est à la lettre, voyez, la forme et le fond sont présent l'un à l'autre sur le même plan et moi, spectateur, avec mon œil, je suis également proche. C'est un œil à la lettre qui se comporte comme un tact. C'est un œil tactile. C'est un œil tactile.

Et Riegl, là, c'est un peu, voilà, ce qu'il faut, on comprend à travers la page de Riegl, que ce n'est pas une métaphore, que bien plus, Riegl est en train de dégager deux fonctions de l'œil : il y aurait une vision optique ; il y aurait une vision tactile, de l'œil en tant qu'œil. Ce n'est pas, comprenez, [86 :00] l'œil tactile, ce n'est pas un œil qui se fait aider par le toucher, comme lorsque je vérifie avec mes mains quelque chose que j'aie vu, lorsque je touche un visage, par exemple, ce n'est pas ça, c'est l'œil en tant que l'œil qui se comporte comme un toucher, donc, c'est encore ambigu la page de Riegl et c'est seulement, c'est bizarre là. C'est dans la seconde édition, qu'il donne le mot et qu'il dit, il faudrait distinguer -- en effet, là, il est forcé de créer un mot compliqué pour éviter l'équivoque -- et il dit qu'il y a comme deux visions, il y a une vision optique et il y a une vision qu'il appelle "haptique", h-a-p-t-i-q-u-e, une vision haptique. Il emprunte le mot aux Grecs, *hapto*, [87 :00] qui veut dire toucher, un toucher de l'œil, un sens

haptique de la vue. [*Sur ces distinctions, voir Francis Bacon. Logique de la sensation, pp. 99-100 ; la référence est à Riegl, Arts et métiers à l'époque du Bas-Empire Romain [Die Spätromische Kunstindustrie (2e éd. ; Vienne, 1901)]*]

Donc, on définira le sens haptique de la vue, si on veut lui donner son vrai sens, le sens haptique de la vue, ce serait un exercice de la vue qui n'est plus un exercice optique c'est à dire de vision éloignée. Voyez, la vue optique, ce serait la vue éloignée, relativement éloignée ; au contraire, l'exercice haptique ou la vue haptique, c'est la vue proche qui saisit la forme et le fond sur le même plan également proche. Bon, supposons, alors, là, [88 :00] avant que vous vous reposiez, je me dis : il y a plein de problèmes là !

On va le garder ce mot haptique, après tout, ces catégories, ces catégories, c'est peut-être très intéressant parce que car la peinture, ça s'adresse à l'œil, d'accord, ça s'adresse à l'œil ! Mais quel œil ? Je suggérais, peut-être, que la peinture, elle fait naître peut-être, un œil dans l'œil, que la peinture, bon, elle a peut-être affaire à la lettre à ce qu'il faudrait appeler le troisième œil. Est-ce qu'on aurait deux yeux optiques, deux yeux pour faire la vision optique et puis un troisième œil, alors quoi ? Un troisième œil haptique ? Du coup, est-ce que la peinture, elle ferait naître l'œil haptique ? Est-ce qu'il y a un œil haptique en dehors de la peinture ? Je saute là, et ce n'est plus les Égyptiens. Comprenez, c'est savoir si ces catégories d'haptiques, ça ne va pas nous servir beaucoup. Et cet [89 :00] œil haptique, qu'est-ce que ça serait ?

Eh bien ! Faisons enchaînement avec tout ce qu'on a appris aujourd'hui. Tiens. La lumière, la lumière, c'est l'œil optique, la lumière sollicite un œil optique, peut-être. Je n'en sais rien. Peut-être, on peut dire ça. Mais la couleur, est-ce que ce n'est pas un tout autre œil ? Est-ce que ce n'est pas un tout autre œil ? Est-ce que la couleur ne sollicite pas un œil haptique ? Est-ce que toute notre histoire de tout à l'heure, ce n'est pas comment un œil haptique se reconstitue à partir des yeux optiques ?

Dans une lettre où il est plein d'entrain, Gauguin dit : "L'œil en rut du peintre", la page, là je ne me rappelle pas, mais ça vient un bon moment de commencer, c'est assez comique. [*Voir Francis Bacon. Logique de la sensation, p. 38, où Deleuze cite Gauguin (sans source) "Notre œil insatiable et en rut"*] Qu'est-ce que c'est cet [90 :00] œil du peintre, cet œil-là que Cézanne déclarait lui-même devenir tout rouge, tout rouge, tout rouge, je rentre chez moi, les yeux tout rouge, tout rouge, je ne vois plus rien. Les yeux tout rouges, qu'ils ne voient plus rien ; l'œil du peintre, l'œil en rut du peintre, c'est bizarre tout ça. Est-ce que ce n'est pas un exercice de la vision très, très curieux ? Est-ce que ce n'est pas la reconstitution d'un œil haptique, l'œil égyptien, le troisième œil, hein ?

Je dis troisième œil, non pas parce qu'il est dans le cerveau, il n'est pas dans le cerveau ; il est dans le système nerveux, mais il est là, parce que je veux dire au milieu des deux autres, quoi. Le peintre, ce serait ça. Mais alors, est-ce que la couleur -- allons jusqu'au bout, je ne sais pas -- est-ce que la couleur, ne serait pas une manière tout à fait autonome et originale de reconstituer la vue haptique [91 :00] que les Égyptiens avaient réalisé d'une toute autre façon ? Les Égyptiens avaient réalisé la vision haptique en mettant la forme et le fond sur le même plan et en produisant les trois éléments, forme, fond, contour géométrique cristallin ? Mais nous, est-ce qu'on ne retrouve pas un œil égyptien par des moyens non égyptien, à savoir, par le colorisme ? Est-ce



que l'œil haptique, ce n'est pas l'œil qui tire du milieu d'extériorité optique, la lumière, le blanc et le noir qui en tirent les rapports intérieurs de la couleur ?

Bon, enfin toute sortes de questions [92 :00] que nous suspendons car, car nous tombons sur la question : le monde égyptien est mort en apparence, il ne pourra être ressuscité que par des moyens tout à fait indépendants. Qu'est-ce qui a fait mourir le monde égyptien ? Ah ! Qu'est ce qui l'a fait mourir ? [*Quelqu'un répond du fond et Deleuze rigole*] J'ai toujours tort de poser des questions abstraites. Eh bien, je vais vous le dire, ce qui a fait mourir le monde égyptien [*Il rigole encore ; un étudiant fait un commentaire inaudible*] D'accord, on peut dire ça, on peut dire autre chose. Alors, vous vous reposez ; [93 :00] vous vous reposez... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :33 :02]

### Partie 3

... Beaucoup d'entre vous pendant notre récréation, beaucoup d'entre vous m'ayant dit qu'ils se trouvaient très mal et très fatigués avec ce temps... je dois me résigner à écouter [*exclamations de joie et applaudissements*], voilà ! Alors, je voudrais juste essayer de déterminer. Voyez, nous sommes à la recherche : qu'est-ce que cet événement spatial ou plutôt cette détermination ? Je continue à tenir à cette expression [94 :00] linéarité et détermination de la linéarité. Encore une fois, on l'a vu pour l'espace égyptien : linéarité, c'est le plan ; détermination de la linéarité, c'est les trois éléments du plan : fond, forme et contour.

Je dis qu'est-ce qui se passe pour que cet espace soit en quelque sorte bouleversé ! Encore une fois, il sera si bien bouleversé, cet espace, qu'on pourra retrouver quelque chose de l'Égypte qu'en fonction de moyens complètement, il s'agira d'une Égypte ressuscitée. Alors qu'est-ce qui peut se passer ? Si on tient là, on abandonne Riegl ou du moins on le retrouvera, mais là on se pose une question pour nous-mêmes -- et comme toujours comme j'essaie de vous montrer toujours, d'une certaine manière on n'a pas le choix [95 :00] -- qu'est-ce qui peut se passer quand à cet espace plan ou forme et fond sont saisis sur le même plan avec les trois éléments ?

Qu'est-ce que c'est l'accident ? Et l'accident, c'est l'accident. L'événement, c'est l'événement. Et qu'est-ce que c'est l'accident ou l'événement ? Je dirais la détermination spatiale de l'accident ou de l'événement, c'est exactement : vous avez votre espace égyptien. Ben, voyez ! Bas-relief. Si peu que ce soit, c'est comme un tremblement de terre, quoi : un tremblement de terre se produit. C'est-à-dire le plan se scinde ; supposez que le plan se scinde, mais quelle conséquence, ça va être dément. Le plan se scinde, [96 :00] un avant-plan se rapproche, un arrière-plan s'éloigne si peu que ce soit, disjonction des plans. Ah bon, disjonction des plans. A partir de là -- à partir de là, enfin tout ça c'est à corriger -- il va y avoir un avant-plan et il va y avoir un arrière-plan. Et ce n'est pas grand-chose si peu que ce soit. La disjonction des plans, ça va être ça qui va nous faire passer à d'autres espaces-signaux.

Et en effet après tout, si je me donne disjonction des plans, est-ce qu'on peut en tirer quelque chose -- alors vraiment en allant vite -- [97 :00] qu'est-ce qui peut se passer ? Un espace où les plans sont disjoints et qui est organisé essentiellement en fonction de l'avant plan. Ça, c'est une première possibilité ; j'essaie d'imaginer les possibilités. Ce sera ça, la signature de cet espace ;

c'est : il y a distinction des plans, mais c'est l'avant-plan qui est déterminant. J'emploie toujours le concept de détermination.

Alors c'est beau, ça va être très beau ça, cet espace avant plan déterminant. Pourquoi pas alors le contraire ? Imaginons [98 :00] cette fois : espace à arrière-plan déterminant. Oh ça, du coup on se dit, ah ben non, c'est celui-là qu'on préfère -- chaque fois qu'il y a quelque chose de nouveau, c'est ça encore qu'on préfère -- parce que ça doit être formidable, un espace à arrière-plan déterminant. Un espace à arrière-plan déterminant, rendez-vous compte à la lettre : tout jaillit du fond, tout sort du fond. Quelle puissance gagnée par rapport à l'espace d'avant plan ! La forme sort du fond au sens le plus énergique du mot sortir, tandis que dans l'autre cas, au contraire, quand il y a prédominance de l'avant-plan, c'est la forme qui s'enfonce dans le fond, et c'est elle qui va déterminer [99 :00] son propre rapport avec le fond. Tandis que là, la forme à la lettre est issue du fond lorsque l'arrière-plan devient déterminant. Ah, ça doit être un bel espace, ça ; avant même qu'on sache, je cherche les positions logiques de mes espaces.

Et qu'est-ce qui peut y avoir encore quand les plans se disjoignent ? Il peut, en effet, y avoir une troisième chose. Là ce serait drôle, une chose alors très, très tortueuse. Comme les plans se sont disjoint, on ne s'occupe plus tellement des plans eux-mêmes, ni avant plan ni arrière-plan. On va susciter tout ce qu'il y a entre les deux. Mais qu'est-ce qu'il y a entre les deux, et qu'est-ce qui peut y avoir entre les deux qui ne soit ni dépendant de l'avant plan ni dépendant de l'arrière-plan ? [100 :00] Je ne vois que ces trois positions là ; logiquement il n'y a que ces trois-là.

Mais après tout, alors essayons de mettre des noms. Qu'est-ce que c'est que l'espace artistique où l'avant plan est déterminant ? Il y a donc volume, volume puisque les plans se sont disjoint. De toute manière, vous voyez, c'est la mort du monde égyptien puisque les relations volumétriques se sont libérées des rapports planimétriques. Il y a volume, mais ce qui est déterminant, c'est l'avant-plan parce que c'est l'avant-plan qui contient la forme, et les rapports avec l'arrière-plan sont [101 :00] déterminés par la forme et par ce qu'il en ait de la forme à l'avant-plan.

Chacun ici aura reconnu l'art grec. Voyez une sculpture grecque, mais c'est rare ; j'essaierai de le montrer quand même précisément, mais j'aime bien commencer par le schéma purement abstrait, pas du tout que je veuille l'appliquer, mais ce que j'aimerais, c'est que ça vous dise toute suite quelque chose, les temps forts et les temps faibles d'une sculpture grecque.

Les temps forts, c'est quoi ? C'est les reliefs, les reliefs lumineux. Ils avaient des mots, les Grecs, pour désigner les temps forts et les temps faibles dans une sculpture. Et les temps faibles, c'est les creux, c'est les creux et les ombres, et toute la sculpture [102 :00] s'étage, et c'est par-là que cet art est mesure, répartition variable des temps dans une même mesure ; telle est l'harmonie grecque. Ce sont les temps forts des reliefs dans la sculpture grecque qui vont être déterminants, c'est-à-dire c'est l'avant-plan où s'élabore la forme, et la forme dans son élaboration détermine les rapports avec l'arrière-plan.

C'est un espace esthétique de l'avant plan où ce qui est déterminant c'est la forme. Et comme dit très bien [Henri] Maldiney, qui s'est occupé admirablement de tout cela dans son livre *Regard Parole Espace* [Lausanne : Éditions l'Age d'homme, 1973], il est faux, ô combien il est faux, de

dire que le monde grec [103 :00] est le monde de la lumière. Ce n'est pas le monde de la lumière parce que la lumière est strictement assujettie aux exigences de la forme. Oui, c'est le monde de la lumière mais lumière non-libérée, une lumière assujettie à la forme, la lumière doit révéler la forme et se subordonner aux exigences de la forme. Et toute la sculpture grecque est ce maniement de la lumière, ce maniement prodigieux de la lumière au service de la forme. Ce n'est plus le monde haptique des Égyptiens, c'est un monde optique, seulement c'est un monde optique où la lumière est au service de la forme, c'est-à-dire c'est un monde optique qui se réfère encore à la forme tactile, c'est un monde tactile-optique. [104 :00]

Et c'est ainsi que Riegl définira l'art grec comme l'art tactile-optique avec l'espace correspondant : primat de l'avant plan sur l'arrière-plan. Il va y naître sans doute la plus profonde conception de l'art comme rythme ou comme harmonie, rythme et harmonie au sens grec et non pas au sens moderne. Mais on verra tout ça. De révolution en révolution, supposez alors, l'inverse ; si vous voyez une sculpture grecque, j'espère vous êtes convaincus mais ce sera vrai aussi de tout l'art grec. Lumière, lumière, rien du tout, la lumière est subordonnée aux exigences du cube, et le cube, [105 :00] c'est le climat précisément de l'avant-plan. C'est la forme sur deux plans ; il y a bien une profondeur, il y a bien des ombres, il y a bien des lumières, et tout ça doit être subordonné au rythme de la forme car le rythme est forme.

Bien, donc, ce n'est pas du tout le monde de la lumière ; il faudra attendre. C'est très grave parce que, voyez, ça nous forcera finalement, ça nous forcera la prochaine fois à changer, il me semble, beaucoup aux définitions classiques du monde grec.

Un pas de plus, une révolution de plus, qu'est-ce qui peut bien se passer pour renverser le rapport grec : faire que au contraire ce soit l'arrière-plan le fond qui devienne déterminant et que la forme, la figure, jaillissent du fond. Or ce sera un tout autre statut de la figure lorsque elle jaillira du fond. Il a fallu, et ça vaut, écoutez, on parle toujours de la révolution copernicienne, [106 :00] tout ça, c'est des révolutions plus importantes, enfin aussi grande que la révolution copernicienne. Dire l'espace égyptien fait place à un espace où c'est l'avant plan qui détermine, c'est aussi grave que dire la terre tourne autour du soleil ou bien le soleil tourne autour de la terre, c'est complètement des renversements de la structure de l'espace et à plus forte raison je dis : nouveau renversement quand c'est le fond, tout vient du fond.

Ah, tout vient du fond ; ça c'est, qui sait ? Comment voulez-vous qu'une forme ait le même statut si elle est déterminée sur l'avant-plan, quitte à réagir sur l'arrière-plan, ou bien si, au contraire, elle est à la lettre projetée par l'arrière-plan ? Ce n'est pas du tout la même conception de la forme. Je dirais, lorsque l'arrière-plan devient déterminant, la figure [107 :00] sort de quoi ? Elle sort directement de la lumière et de l'ombre. En d'autres termes, l'espace de l'arrière-plan, c'est un espace où la lumière et l'ombre se sont libérées de la forme. C'est la forme maintenant qui dépend de la répartition des lumières et des ombres. C'est un renversement radical de l'espace grec.

Qui a fait ça ? C'est pourquoi il est si triste, parce que il me semble qu'on ne comprend plus rien de voir même des livres sur ce dont il s'agit qui commencent par rapprocher ça de l'espace grec. C'est le contraire de l'espace grec. Donc qu'il y ait des ressemblances, c'est évident ; il y aura des ressemblances, c'est l'espace byzantin, et la grandeur de Byzance du point de vue de

l'histoire de l'art, elle est inépuisable, mais son acte fondamental, c'est précisément d'avoir fait surgir la figure de l'arrière-plan au lieu d'avoir déterminé la figure comme forme sur l'avant-plan. [108 :00] Cette fois-ci, en effet, la lumière est déchaînée, l'ombre est déchaînée bien plus ; les Byzantins sont les premiers coloristes, car lorsque la lumière se libère de la forme, on n'est pas loin aussi de la libération de la couleur. Et les Byzantins sont les premiers, alors ça, les premiers je crois, dans la civilisation de l'art à manier les deux gammes de la couleur, la gamme lumineuse des valeurs et la gamme chromatique des tons.

Et apparaîtra déjà chez les Byzantins les trois couleurs primitives : l'or, le bleu, le rouge -- les trois fameuses couleurs de la mosaïque -- dans des rapports complexes avec le noir et le blanc, [109 :00] le blanc du marbre et le noir de ce qu'on appelle le smalt, qui vont redoubler et former comme une espèce de trame à travers les rapports de couleur, et les premiers luministes tout comme les premiers coloristes, c'est-à-dire l'abandon de la polychromie au profit du colorisme et du luminisme, ce sera Byzance. Ça valait bien des persécutions, puisque l'empereur finira par persécuter ces artistes.

Bon, cette même histoire, si vous tenez compte de l'opposition entre l'espace grec et l'espace byzantin, ce n'est pas une histoire linéaire qui se développe comme ça. Si je cherche une autre séquence, cette fois-ci dans la peinture/peinture, c'est prodigieux, [110 :00] et éveillez dans votre mémoire une figure byzantine : forcément tout sort du fond puisque la mosaïque, elle est dans une niche, c'est la vision éloignée, c'est la vision éloignée, ne serait-ce que par la position du spectateur. Vision éloignée, la mosaïque enfouie dans une niche, et vous avez ces figures aux yeux dévorants. Ce n'est pas la forme qui cerne la figure. C'est quoi ? La forme, elle suit la lumière, elle suit l'ombre et la lumière. Les yeux d'une figure byzantine, ils sont partout où il y a, où ces yeux diffusent, partout où ces regards venus du fond diffusent. C'est l'antinomie même du monde grec. Et sans doute, c'est un des espaces les plus beaux, enfin il n'y a pas de supériorité, mais vraiment l'espace byzantin, [111 :00] c'est... s'il a un rapport avec l'espace grec, c'est l'inversion parfaite de l'espace grec.

Bon. Je cherche une séquence dans la peinture. Il y a un type alors là, à nouveau, tout comme j'indiquais Riegl, il y a un grand classique de l'histoire de la peinture qui s'appelle [Heinrich] Wölfflin. C'est traduit en français, c'est un très beau livre, il prend lui XVIe-XVIIe siècles. Or évidemment, il a lu Riegl parce que on y apprend entre autres ceci : que, en passant du XVI au XVIIe siècle -- il fait des analyses très poussées, très détaillées -- en passant du XVIe au XVIIe, on le passe d'une vision encore tactile-optique. XVI siècle, avant c'était autre chose. Avant, là je prends la courte séquence XVIe-XVIIe. [112 :00] On passe d'une vision tactile-optique qui est encore celle de [Albrecht] Dürer ou celle de Léonard [Da Vinci]. Donc elle-même comporte beaucoup de variantes, ça je ne veux pas dire que ce soit le même espace, mais d'un certain point de vue, c'est bien de toute manière un espace tactile-optique.

Et au XVIIe se forme une espèce de révolution, clé, majeure qui va être la découverte d'un espace optique pur. Découverte d'un espace pur qui va culminer, par exemple, avec Rembrandt, mais avec bien d'autres. Or, quelle est la première, la première détermination de ces deux espaces, espace XVIe-espace XVIIe ? Primat de l'avant plan, j'ai... si vous avez en souvenir un Léonard de Vinci ou un Raphael, vous voyez immédiatement, avec pourtant des audaces

extraordinaires. Par exemple, chez Raphael, [113 :00] l'avant-plan est courbé, fantastique courbe et une découverte fantastique qu'on ne pouvait faire que avec le primat de l'avant-plan.

Je crois que... moi je dirais, là je précise parce que il y a des choses que j'emprunte à Wölfflin tellement elles sont bonnes, et puis il y a des choses que... bon, c'est un peu par association d'idées. Moi, je me dis vers le XVI, il y a une découverte fantastique, et c'était la même, il me semble, que la découverte grecque. Qu'est-ce que c'est cette découverte ? Alors c'est... je ne trouve pas d'autres mots, mais il ne me plaît pas, le mot, je dirais c'est l'existence de "la ligne collective". Là on voit bien la différence avec la ligne égyptienne. La ligne égyptienne, elle est fondamentalement individuelle ; elle est en effet le contour de la forme individuelle. Que le collectif puisse avoir une forme ça c'est une idée qui est... [114 :00] qui ne vient pas à un Égyptien. Comment dire ? Pour un Égyptien, il y a des individualités de plus en plus puissantes mais c'est toujours structuré comme individualité. Qui est une collectivité en tant que telle je ne crois pas que... ça commencerait avec les Grecs.

Or dans l'art grec, vous avez quoi ? Vous avez l'invention d'une ligne qui ne coïncide plus avec tel individu, une ligne qui englobe plusieurs individus. Il n'y a plus la vraie ligne, elle est le contour d'un ensemble. Que la ligne devienne le contour d'un ensemble, ça c'est l'invention de la ligne collective. Par exemple, les apôtres, bien sûr, ils vont être individualisés, mais ce n'est pas ça. [115 :00] Ce qui comptera, c'est la ligne enveloppante qui va de l'apôtre de l'extrême gauche à l'apôtre de l'extrême droite. Je pense à un tableau très célèbre "La pêche miraculeuse" de Raphael.

Bon, à mon avis, ça me paraît même évident, mais enfin on n'est plus en état ; réfléchissez : la ligne collective ne peut se faire précisément, c'est la ligne de l'avant-plan. Elle est précisément, elle ne peut se dégager que par l'avant-plan comme si le fait que l'avant-plan devienne déterminant a permis de dépasser les limites individuelles de la forme. Si bien que ce qui aura une forme -- et ça c'est dément du point de vue égyptien -- et du point de vue grec, ce qui va avoir une forme, c'est quoi ? C'est un ensemble, ne serait-ce qu'un couple [116 :00] dans la statuaire grecque. Vous savez immédiatement, je suppose, l'objection : non, mais il y a bien des figures solitaires ; oui, mais on va voir. Bon, peu importe. Bon, je dis les couples dans la statuaire grecque : formidables. La ligne est le contour commun des deux individualités.

Et la peinture du XVI, qu'est-ce qu'elle va découvrir ? La ligne collective de Léonard de Vinci ou la ligne collective de Raphael, ce n'est pas les mêmes. Chaque peintre se distinguera par sa ligne collective, son style de ligne collective. C'est avec la peinture du XVI siècle qu'apparaît cette chose prodigieuse, à savoir que, l'arbre a une ligne collective qui ne dépend pas de ses feuilles et que le [117 :00] peintre doit restituer la ligne collective à l'avant-plan. Un troupeau de moutons a une ligne collective, et les troupeaux de moutons et les groupes apôtres, peinture de groupe va envahir à la lettre l'avant-scène, c'est à dire l'avant-plan. Or, ça m'apparaît vrai également de l'art grec et dans de toutes autres conditions, de l'art de XVI.

Ensuite, et c'est par-là, comprenez il y a tout le temps, il y a très souvent dans les écrits de Léonard de Vinci, une chose très frappante où il dit : "il ne faut pas que la forme soit cernée par la ligne". Si on lit ça comme ça, on risque de faire un [118 :00] contre-sens énorme parce que la phrase elle peut vouloir dire deux choses dont l'une Léonard ne peut pas la dire. On pourrait

croire que ça veut dire la forme doit se libérer de la ligne. Il ne peut pas vouloir dire ça. Pourquoi ? Parce que le primat de la ligne reste incontestable chez lui. Bien plus, la forme qui se libère de la ligne, c'est quoi ? C'est la forme qui passe au service de la lumière et de la couleur. Or ce n'est évidemment pas ça que Vinci veut dire. Les textes là et le contexte me paraît évident, ce qui veut dire que la forme ne soit pas contenue par la ligne ; ça veut dire la forme excède la ligne de l'individualité, la forme excède la ligne individuelle. Mais la forme sera déterminée par [119 :00] la ligne de l'avant plan.

D'où l'importance dans ce que Raphael arrive à faire courber l'avant-plan comme dans une espèce de, comme on dit, comme dans une espèce de balcon où l'avant-plan lui-même est courbe. C'est que ça fait partie des très grandes réussites, des réussites géniales de cette époque. Mais vous voyez, je dirais de même que l'art XVIe et art grec techniquement, au niveau de leurs espaces, échangent une espèce de signal.

Primat de l'avant-plan et découverte de ligne collective. Byzance et XVIIe siècle échangent aussi un signal ; primat de l'arrière-plan, déchaînement de la lumière et même déjà de la couleur. Mais déchaînement de la lumière, tout vient du fond. [120 :00] Et la peinture du XVIIe, ça va être ça. Et c'est tellement évident, par exemple, prenez -- je pense à quelque chose de tout simple -- traitement XVIe siècle - ça c'est bien connu tout le monde le remarque -- traitement XVIIe siècle : Adam et Ève. C'est un exemple de Wölfflin d'ailleurs. Adam et Ève, les deux sont vraiment l'un à côté de l'autre. Ça peut être très compliqué puisque cet avant-plan, c'est l'avant plan. Ça peut être un espace courbe, ça peut être une courbure de l'avant-plan.

La fameuse position XVIIe, c'est quoi ? En diagonale. Tout ce passe comme si, si vous voulez, il n'y a plus tellement d'avant-plan. Bien sûr, il y en a un encore, mais ce n'est pas ça ce qui compte. C'est que tout se passe comme si l'avant-plan était troué ; il est troué, en effet, par une profondeur [121 :00] qui fait que ce qui est à gauche est entraîné par, est entraîné vers le fond ou sort du fond, ce qui est à droite sort du fond.

Il n'y a plus un avant-plan, il y a une différenciation à partir du fond. On le voit très bien, par exemple, dans un admirable tableau de Rubens qui présente la rencontre de deux personnes. Au XVIe siècle, ils se rencontrent à l'avant-plan, et c'est l'avant-plan le lieu de leur rencontre. Chez Rubens, plus du tout. Entre les deux qui se rencontrent s'est creusé une véritable ruelle faite par les autres personnages des autres plans. Si bien que chacun des deux personnages qui se rencontrent à l'avant-plan, chacun des deux, est issu du fond par différenciation, avec la ruelle accentuée qui les sépare. Ils se rencontrent à l'avant-plan mais en tant que chacun est issu du fond. [122 :00] Ce n'est plus l'avant-plan qui est déterminant. Tout est issu du fond. C'est l'arrière-plan qui est déterminant.

Bon, et enfin, voilà donc deux nouveaux espaces, l'espace grec ou espace du XVIe siècle, l'espace byzantin ou l'espace du XVIIe, et puis je disais il y en a encore un autre. Supposez qu'on ne s'intéresse plus au plan : ni arrière-plan ni avant-plan, qu'est-ce qu'il y a entre les deux ? Eh ben, il faut qu'on s'intéresse entre les deux. Qui peut être assez barbare pour renoncer au plan et s'intéresser à l'entre-deux, et qu'est-ce que c'est l'entre-deux plans ? Comment est-ce qu'on pourra nommer cette chose-là qui n'est ni fond ni forme, qu'est-ce que ce sera ? [123 :00]

Donnons un mot commode comme ça, l'art barbare. Peut-être que ce sera l'art barbare. Il faut que ce soit l'art barbare, il faudrait, ça serait bien, enfin on ne sait pas. Et vous comprenez, qu'est-ce qui s'est passé, et alors nos trois positions : primat de l'avant-plan, primat de l'arrière-plan, l'entre-deux ? Les barbares arrivent, ils arrivent toujours par l'entre-deux. Qu'est-ce qui s'est passé ? Je disais il s'est passé que, de toute manière, ce dont les Égyptiens avait assuré l'unité s'est décalé, l'avant-plan, et l'arrière-plan s'est décalé. Qu'est-ce que c'est ça ?

Je disais que ça c'est un accident ou ça c'est un événement. Un accident, un événement. C'est ça la formule, de l'accident ou [124 :00] de l'événement. Car lorsque les plans sont décalés, lorsque s'est produit la disjonction des plans, qu'est-ce que vous voulez que fasse la forme ? La forme, elle ne peut faire qu'une chose, tomber. Elle tombe entre les deux plans. Ou bien à la rigueur, si elle est animée par une énergie miraculeuse, elle montera. On entre vraiment dans cette histoire de l'art occidental qui est tout entier fait de montées et de chutes. La figure ne cesse de choir et de monter. Qu'est-ce que c'est ça ? Un déséquilibre est toujours sur le point de naître.

En d'autres termes, l'accident ou l'événement -- l'accident, la chute de la figure ; l'événement, la montée, l'ascension de la figure -- ne cessera d'animer. [125 :00] Je dirais la chute et l'ascension, c'est les deux mouvements verticaux dans la verticale qui correspondent à l'écartement des plans. Elles tombent et elles remontent comme ça, vous savez, et qu'est-ce que c'est ça ? C'est le sens esthétique, par exemple, c'est le sens esthétique du christianisme. Cette montée, cette chute qui affecte la figure. Déposition de la croix et ascension. Et je dis là à ce niveau, ce n'est plus du tout des catégories religieuses ; c'est des catégories esthétiques. La suite, la série innombrable de ces dépositions de croix ou de ces ascensions chrétienne. Et ça n'arrêtera pas. [126 :00] La figure est cernée. Elle n'est plus déterminée alors comme "essence", la figure devient fondamentalement affectée d'accidents ou d'événements. Le peintre de l'Essence, c'était l'égyptien. Voilà que l'accident et l'événement tiennent vraiment et reçoivent leur statut artistique. Toujours un petit truc en déséquilibre.

Dans *L'œil écoute* [Deleuze cite ce texte dans *Œuvres en prose de Claudel* (Paris : Gallimard, *Pléiade*, 1965)], texte très beau de [Paul] Claudel sur notamment la peinture hollandaise, Claudel analyse longuement ce qu'il appelle : "cet espèce d'équilibre des corps". Il n'y aura pas de rideau qui ne sera peint sans que le rideau ait l'air de... il vient juste de retomber. Ou bien chez Rembrandt, ces citrons pelés [127 :00] dont pend une spire, ou bien ces verres qui sont à la limite du déséquilibre, et à cet égard si fort que Cézanne invente, ce n'est pas sur ce point qu'il inventera, lorsque lui aussi cherchera fondamentalement : le point de déséquilibre de la forme. Ça ne pouvait pas être autrement.

Et dans des pages très, très belles, Claudel demande : "qu'est-ce qu'une composition" ? Composition c'est quoi ? La peinture devient composition ! Sous quelle forme ? Sous la forme célèbre, par exemple, de la nature morte. Et dit-il -- il a une belle phrase-là qui explique tout -- il dit : "la composition, c'est une organisation en train de se défaire". Il ne le dit pas ainsi, il le dit presque. C'est une organisation en train de se [128 :00] défaire. C'est-à-dire c'est une organisation saisie au point du déséquilibre. Et le même Claudel parlera de désintégration par la lumière. La désintégration par la lumière, il en fera le motif de tout son commentaire de "La ronde de nuit" de Rembrandt. [Sur ce commentaire, voir Francis Bacon. *Logique de la sensation*, p. 56 note 5] On verra ça.

Alors je dis juste là ce qu'on a fixé, c'est uniquement ça qui est... dès que vous avez dit disjonction des deux plans, vous avez toutes sortes d'aventures. Je ne dis pas du tout que dès lors tout se confond, mais toutes ces aventures peuvent se grouper sous la forme, la descente ou la montée des accidents, ces accidents pouvant être de toutes sortes de choses. La ligne, ça peut être la ligne collective d'un groupe provisoire, [129 :00] le troupeau de moutons, les feuilles d'arbres agitées par le vent, etc. Ça peut être la lumière qui ne coïncide plus avec la forme de l'objet. Ça peut être l'éclatement de la couleur, c'est-à-dire la peinture a trouvé son essence dans ce qui était accident par rapport au plan égyptien.

Voilà, vous comprenez ? Bon, alors ce qu'il faut... ce qu'il nous reste à voir, c'est tout ça, vous voyez ce qui nous reste à faire. On a encore deux séances, c'est toute cette histoire, et puis la couleur, toute cette histoire des espaces si j'ai le temps, et puis la couleur. Bon, voilà. [*Fin de la séance*] [2 :10 :00]



**Gilles Deleuze**

## **La Peinture et la Question des Concepts**

**Lecture 7, 26 mai 1981**

**Transcriptions: Partie 1, Danièle Maatouk (durée 46 :38); Parties 2 & 3, Danièle Maatouk (durée 1 :11 :39) ; l'horodatage et révisions supplémentaires, Charles J. Stivale**

### **Partie 1**

... Alors je rappelle, nous n'avons plus que aujourd'hui et la prochaine fois et qu'il faudrait arriver dès aujourd'hui au problème de la couleur, enfin, et puis la prochaine fois, ne parler que de ça et terminer là-dessus. Alors avant je voudrais bien que vous ayez très présent à l'esprit le problème général que l'on essaie de traiter.

Je rappelle ce problème général : il s'agit de considérer la peinture comme l'acte par lequel (peu importe le mot), par lequel on transmet ou on reproduit un espace-signal sur la toile.

Et en effet, on ne peint jamais quelque chose, on peint, un peintre il peint toujours un espace. [1 :00] Il peint l'espace-temps mais un espace. Alors transmettre ou reproduire un espace-signal sur la toile, ça se fait comment ? C'est grâce à une espèce d'analyse, grâce à un essai d'analyse logique qu'on a fait précédemment, notre réponse était : ça se fait par analogie. Ça se fait par analogie.

Mais qu'est-ce que veut dire analogie ? A l'issue de notre analyse, on avait pu conclure, on avait au moins une hypothèse ferme, à savoir, l'analogie ne signifie en aucune manière la similitude ou la ressemblance, elle signifie une opération très particulière qui a plusieurs formes, elle-même qui a plusieurs types, qui a des types très différents [2 :00] et qu'il faut nommer modulations.

Donc, c'est en modulant quelque chose. Et on avait essayé d'analyser ce concept de modulation. C'est en modulant quelque chose = x qui est très variable, qui peut être très variable, c'est en modulant quelque chose que le peintre transmet l'espace-signal.

D'où l'importance pour nous, vous vous rappelez, de considérer arbitrairement -- parce qu'il ne s'agissait pas même de prétendre à une histoire totale -- de considérer certains espaces-signes, certains espaces-signaux, et les types de modulations correspondants. [*Pause*]

Et le premier espace-signal que nous avons considéré, c'était [3 :00] l'espace égyptien. Et on disait, ben voyons, c'est très simple : cet espace égyptien, c'est un espace, vraiment, où la forme et le fond sont appréhendés sur le même plan. [*Pause*] Ceci est une définition de l'espace.

En corrélation directe, nous demandions quel était le type de modulation apte à transmettre cet espace, soit sur une surface, soit sur une surface à peine approfondie du type bas-relief. Et notre

réponse était [4 :00] très simple, si vous vous rappelez -- c'est pour ça que quand même que tout ce qu'on a fait, forme une espèce de tout -- vous vous rappelez notre réponse, c'est que c'était bien un type de modulation, un type de modulation qu'il fallait ou que l'on pouvait essayer de préciser sous la forme du moule, une modulation moule, ce moule étant défini comme le contour géométrique cristallin. Voilà.

Puis on a vu qu'un autre type d'espace en son terme, il a dû se passer bien des choses entre les deux. Mais à plus forte raison, pour les autres exemples qu'on prendra, c'est vraiment des coupes que l'on propose, ce n'est pas une succession ordonnée, ni totale. On a vu que, qu'est-ce qu'on a vu ? [5 :00] Oui, on a vu cet événement, cet événement qui marque sans doute une espèce de surgissement du monde grec ou de l'espace grec, et que là, ce surgissement, on pouvait le définir précisément par un événement très considérable, à savoir, la distinction des plans. Le plan du fond et le plan de la forme se distinguent et se séparent, et entre les deux, bien sûr, qu'est-ce qui se passe ? Une nouvelle forme de la lumière.

Et il nous semblait encore une fois, avec cet auteur que j'évoquais, [Henri] Maldiney, il nous semblait tout à fait faux de dire que le monde grec c'était le monde de la lumière, ce n'est pas le monde de la lumière, à la limite, le monde égyptien serait beaucoup plus le monde de la lumière. Tout comme, [6 :00] remarquez, et là peut alors, c'est ce qu'on trouve à propos de la peinture, doit nous servir ailleurs pour la philosophie. Ce n'est pas le monde de la lumière, le monde grec. De même, on le définit parfois philosophiquement comme étant le monde des essences, ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai. Ce serait beaucoup plus le monde égyptien qui serait le monde des essences, où, en effet, la figure individuelle cernée par le contour, cernée par le contour cristallin géométrique, définit l'essence stable et séparée. Séparée de quoi ? Séparée du monde des phénomènes, séparée des accidents, séparé du devenir.

Mais les Grecs sont beaucoup plus proches de nous. C'est très curieux, ce que l'on attribue aux Grecs, il me semble que ce qu'on devrait dire des Égyptiens. Il faudrait faire, ce n'est pas grave, [7 :00] il faudrait faire une espèce de reculage. Il faudrait reculer tout ça d'un cran car ce qui est frappant, c'est que déjà avec les Grecs, l'essence n'est pas séparable, n'est plus séparable de sa manifestation dans le monde des phénomènes. Et de même, sans dire que c'est la même chose, et de même, la lumière est subordonnée à la forme. La lumière est subordonnée à la forme ; l'essence n'est plus conçue comme l'entité stable et séparée, elle est inséparable des phénomènes. On pourrait dire une chose simple : l'essence n'est plus essentielle, elle est devenue organique. C'est évidemment vrai d'Aristote, mais c'est déjà [8 :00] vrai de Platon.

Et sur tout le monde grec, pour moi, retentit ce que Platon fait dire à "l'Égyptien". Lorsque l'Égyptien dans le texte de Platon dit « vous autres Grecs, vous n'êtes que des enfants », c'est-à-dire à la lettre : vous avez perdu le secret des essences stables isolées, séparées des essences individuelles stables isolées. Vous avez perdu en un sens le secret de la lumière, c'est-à-dire de cet espace où forme et fond sont sur le même plan. Et c'est pour ça que les Grecs inventent la philosophie. Car, la philosophie si elle a un sens, c'est très mauvais pour toute compréhension même confuse de la philosophie, de l'allier le moins du monde à la sagesse. [9 :00] Car, dans philosophie il y a bien *philo* et *sophia*, et *sophia*, c'est la sagesse.

Mais *philo*, ça veut dire quoi ? Ça veut dire justement que le philosophe n'est plus un sage. Le sage c'est l'Égyptien. Le philo-sophe, celui qui est réduit à ne plus être que l'ami de la sagesse, avec toute la complexité de : Qu'est-ce que ça veut bien dire *philos* en grec ? Sentez quelle chute du *sophos* jusqu'au *philo-sophos*.

L'ami de la sagesse ? Mais qu'est-ce que ça peut vouloir dire l'ami de la sagesse ? C'est-à-dire, il ne prétend même plus être un sage. Traduisez : vous autres Grecs, vous ne serez jamais que des enfants ; on pourrait dire aussi bien : vous autres Grecs, vous ne serez jamais [10 :00] que des *philoï*, vous n'êtes plus des sages, vous êtes des philosophes. Qu'est-ce ça veut dire ? Vous n'atteignez plus aux essences, aux essences stables et séparées, vous atteignez aux essences en tant qu'elles s'incarnent déjà dans les phénomènes, dans le devenir, etc. Et que d'une certaine manière, elles sont soumises au rythme du devenir. [Pause]

Alors, bon, c'est vraiment un changement, c'est un changement d'espace, c'est un changement d'éléments, c'est un changement de temps, un changement de toute la conception d'art. L'essence devenue organique, c'est-à-dire, l'essence saisie au moment où elle s'incarne dans le flux des phénomènes. [11 :00] Et toute la théorie, si j'insiste là, si je fais cette parenthèse philosophique, tous qui définissent le monde platonicien comme le monde des idées avec un grand « I », des idées séparées, ça ne tient pas debout une seconde. Car, c'est bien vrai qu'il y a chez Platon cet aspect, les idées séparées du sensible, mais c'est un hommage à une vieille tradition qui lui échappe et dont il sait bien qu'elle lui échappe. Mais son problème à lui, Platon, ce n'est pas du tout le monde des essences séparées, des idées séparées, au contraire, c'est le monde de la participation, à savoir, les idées participant au flux du sensible ou le flux du sensible participe aux idées. Donc, c'est le monde des essences devenues organiques. [12 :00]

Or cet espace, j'avais commencé à le définir la dernière fois, et je cherchais du point de vue de mon souci de la peinture, deux espèces de corrélat entre la sculpture et la peinture grecque, et ça ce n'est pas encore une fois des successions chronologiques, et quelque chose qui en a été repris dans la peinture dite classique du 16e siècle, comme s'il y avait un système d'écho entre cet espace du monde grec d'une part, et l'espace et le monde de la Renaissance. Et je disais, eh ben oui, cet espace grec ou cet espace Renaissance, il va se définir par la distinction des plans, [13 :00] ce qui suffit pour le distinguer de l'espace égyptien, ça va être donc un espace qui fait signe, un espace signal qui procède tout à fait autrement.

Mais, il ne suffit pas de dire que les plans sont distincts, ça ne définirait pas suffisamment l'espace grec, ça ne le distinguerait pas des espaces ultérieurs, ça ne le distinguerait pas de l'espace byzantin, ça ne le distinguerait pas de l'espace 20e siècle, ou, je ne sais pas quoi, ou du 19e en tout cas. Il faut ajouter, oui, que c'est un espace où les plans se sont distingués, donc, où la forme et le fond ne sont pas sur le même plan, mais c'est aussi un espace où il y a un primat déterminant de l'avant-plan. C'est l'avant-plan qui est déterminant. Pourquoi ? Parce que l'avant-plan reçoit la forme. [14 :00] Et bien sûr, on pourra toujours trouver des exceptions de la peinture de la Renaissance ou dans l'art grec. Je dis juste, est-ce que c'est par hasard lorsque vous trouvez une exception dans l'art grec -- mais à mon avis, vous devez trouver des exceptions tardives -- est-ce que c'est un hasard que, à ce moment-là, vous pouvez déjà dire et vous avez le sentiment immédiat que c'est la gestation d'un nouveau monde qui ne sera plus le monde grec, et

que c'est la préparation de ce qui va éclater, de ce qui va surgir avec Byzance, à savoir par exemple, autour de l'art alexandrin ? Bon.

Je dis en tout cas, si vous ne prenez pas tout ce que je dis aujourd'hui mais surtout la prochaine fois, il faut y mettre des nuances. Je n'ai pas le temps de mettre des nuances, ça ne veut pas dire toujours, dans tous les cas, ça ne veut pas dire ça. Mais en règle générale, [15 :00] vous avez cet espace comme un Haut grec et à la Renaissance qui est vraiment un espace où les plans sont distincts avec primat de l'avant-plan, et cet avant-plan peut être extraordinairement complexe. Je vous citais les avant-plans courbes, par exemple, chez Raphael, admirable avant-plan où il y a une courbure de l'avant-plan. Mais l'avant-plan, c'est le lieu où se détermine la forme, et la forme se détermine à l'avant-plan, sur l'avant-plan.

Dès lors, sentez par rapport à l'Égypte, il va y avoir quelque chose de fondamental, un changement, par exemple, dans le statut du contour. Ça en découle tout droit. Si vous vous donnez un espace, un espace donc, cette fois-ci non plus planimétrique mais un espace volume, c'est le cube grec, [16 :00] le cube grec contre la pyramide égyptienne. Si vous vous donnez un espace volume déterminé par l'avant-plan, vous donnez en même temps le primat de la forme. La forme se détermine à l'avant-plan, et vous changez le statut du contour, vous vous rappelez que une chose très merveilleuse chez les Égyptiens -- mais tout est merveilleux, tous ces espaces sont des merveilles, indépassable chacun -- vous vous rappelez que, parmi les merveilles de l'espace égyptien, il y avait ceci : l'indépendance du contour. Le contour prenait une autonomie par rapport à la forme et par rapport au fond, c'est par là que c'était le contour cristallin. C'est un contour géométrique cristallin. Et en effet, il prenait nécessairement une indépendance puisque le contour, c'était ce qui rapportait la forme au fond et [17 :00] le fond à la forme sur un seul et même plan. Alors, il y avait toute nécessité, ce n'était pas comme ça, ce n'était pas une chose de plus, il appartenait à cet espace de donner une autonomie sur le plan au contour, le contour donc était géométrique cristallin.

Au contraire, on saute dans l'espace grec, distinction des plans avec primat de l'avant plan où c'est d'abord la forme, et alors le contour, ça devient quoi ? Ça devient l'autodétermination de la forme au premier plan, à l'avant-plan, sur l'avant-plan. Le contour dépend directement de la forme. Qu'est-ce que c'est ça le contour dépend directement de la forme ? Et toutes ces notions s'engendrent les unes à partir des autres, c'est ça qu'on appellera le contour organique. [18 :00] Quand le contour dépend de la forme, a perdu son indépendance égyptienne, il est devenu le contour organique. Et l'essence, dès lors, est elle-même essence organique. [Pause] Bon, ça veut dire quoi ça l'essence est devenue, le contour est devenu contour organique ? Ça n'est plus l'essence séparée, isolée, isolée par le contour autonome des Égyptiens. Dès lors, ça n'est même plus l'essence individuelle. [Pause] [19 :00]

C'est une essence, quoi ? Qu'est-ce qu'il invente, l'art grec ? Il invente quelque chose comme, je ne sais pas quoi, le groupe, l'harmonie du groupe. Qu'est-ce qu'il invente la peinture de la Renaissance ? Je disais la dernière fois, parce que j'avais besoin, il y avait un mot un peu spécial, je disais : il invente la ligne collective -- ça ne se réduit pas à ça encore une fois, vous corrigez à chaque fois -- la ligne collective, à savoir, et c'est ça le contour organique, qu'un troupeau de moutons ait une ligne, c'est une découverte formidable ça. Comprenez, à la limite on pourrait

dire que non, en Égyptien ça ne marchera pas comme ça [20 :00] forcément, puisque sa ligne géométrique cristalline, non, il faut que la ligne soit organique pour que le troupeau ait une ligne.

A ce moment-là, on entre dans tout un domaine qui est celui du rythme, parce que dans quel rapport sera la ligne collective du troupeau de montons, et un autre type de ligne collective, la ligne collective d'un nuage. Dans quelle résonance ces deux lignes sont-elles ? Les lignes collectives vont entrer dans des rapports harmoniques. L'essence chez les Grecs, ça n'est plus l'essence individuelle, précisément parce que ça n'est plus l'essence séparée. Voyez tout s'enchaîne. Je voudrais que vous saisissiez que tout s'enchaîne. L'essence séparée, ça n'est plus l'essence individuelle du groupe. La ligne est devenue organique ; elle est devenue collective.

Mais vous me direz mais il y a plein de, par exemple dans la statuaire grecque, de bonshommes tous seuls ou de dames [21 :00] toutes seules, oui, oui, il y a plein de... et alors, ça ne me gêne pas, avant que l'objection soit faite, Dieu merci, ça montre que nous avons raison, nous avons la réponse à l'objection. Donc, il n'y a pas d'objection, jamais, car, bien sûr, qu'est-ce c'est que ces figures isolées, apparemment isolées ? Ce sont des organismes. Et aussi bien, qu'est-ce que c'est, quand il y a un organisme seul, qu'est-ce que c'est ? C'est une ligne collective. Pourquoi c'est une ligne collective ? Quand on parle de la belle individualité grecque, si vous voulez, c'est par exemple, tous les textes de Schopenhauer. Non, ce n'est pas ça, je crois. Tout ce qu'il dit, ça vaut encore une fois plus pour les Égyptiens que les Grecs. Ce qu'il dit, ça vaut pour le fond égyptien [22 :00] qui reste vivant chez les Grecs.

Mais dans la mesure où les Grecs parlent pour leur compte, ils nous disent d'autres choses. Ils nous disent d'autres choses, oui, et je reviens à ma question, un organisme, c'est ça qui découle, le monde grec ce n'est pas celui de l'essence, c'est celui de l'*organon*. Je dis ça en grec puisqu'il y a une série de textes célèbres d'Aristote regroupés sous ce titre *L'Organon*. Tout comme chez Aristote la forme -- il y a bien des formes séparées, il y a bien des formes séparées, dernier hommage au monde égyptien -- mais en tout cas, dans le monde dit sublunaire pour mot -- or l'espace grec, c'est l'espace sublunaire [23 :00] -- dans le monde sublunaire, les formes sont strictement inséparables de matière, d'une matière quelconque qu'elles informent, et toute la hiérarchie du monde aristotélicien, ce sera les types de formes en corrélation avec les types de matière informée. Ça, c'est vraiment Grec, ce n'est pas Égyptien.

Alors, oui, qu'est-ce que je voulais dire ? Je reviens toujours, organisme, un organisme, bien sûr, c'est une unité. Je ne veux pas dire du tout que ça soit le monde de la dispersion, mais c'est un monde pour lequel, il n'y a plus d'unité isolée ; toute unité est une unité d'une diversité. L'unité y est très forte, mais c'est toujours l'un d'un divers, le monde grec. C'est toujours une unité, il n'y a jamais d'unité absolue. On a beau parler encore une fois de l'un, avec un grand « U », [24 :00] l'Un chez Platon. L'Un chez Platon, c'est finalement la pure transcendance, c'est-à-dire c'est l'hommage au monde égyptien.

Mais les Grecs, eux, ils saisissent leur faisceau, leur faisceau spatial saisi, une espèce de région intermédiaire entre l'impur et séparé, et la multiplicité pure. Ils saisissent tous les degrés de l'Un, tous ces degrés, tous ces degrés variables, toute cette gradation dans laquelle l'Un ou la forme s'enfoncent de plus en plus dans une matière où toutes ces élévations par lesquelles la matière

tend de plus en plus vers la forme. Alors quand il faut un organisme, c'est une unité, d'accord, mais c'est une unité de parties différenciées. [25 :00]

Et du point de vue, là je dis vraiment des choses extrêmement rudimentaires, très, très simples, mais si je reprends des épreuves simples, vous prenez une toile typique Renaissance et toile typique 17<sup>e</sup> siècle. La manière dont vous distinguez immédiatement, même de sentiments, de sentiments confus, que ces peintures n'appartiennent pas exactement au même monde, c'est-à-dire au même espace.

On peut prendre toute sortes de choses, un nu de femme, un nu, c'est bien évident que dans les nus de la Renaissance, ou dans les sculptures grecques, vous trouvez la même chose, à savoir l'organisme affirmé comme unité d'une multiplicité distincte, et que les parties organiques sont bien sûr prises dans un système d'écho, [26 :00] mais sont fermement distinctes. Si vous prenez, le plus beau, prenez une Vénus quand vous serez rentrés chez vous, prenez ou essayez de prendre, de considérer une Vénus du Titien et une Vénus de Vélasquez. Le traitement du nu là est évident, évident. Le volume du corps n'est pas du tout rendu de la même manière. C'est même ça qui est beau. Dans le cas du Titien, c'est très net à quel point l'organique est vraiment l'unité d'une multiplicité de parties différenciées. On verra qu'au 17<sup>e</sup> siècle, entre autres avec Vélasquez, ça se produit de toute une autre manière. Le corps a cessé d'être un organisme, il est bien autre chose. Bon. [27 :00]

Donc, je dirais même lorsqu'il y a représentation d'un individu seul, c'est un individu organique c'est-à-dire c'est l'unité d'une multiplicité. Donc c'est bien encore une ligne collective. C'est simplement une ligne collective à forte unité, tandis qu'un troupeau de moutons, c'est une ligne collective à moins forte unité. Ce n'est pas par hasard que, alors, les philosophes correspondants sont des philosophes qui passent leur temps à faire une hiérarchie des degrés d'unité, qui se demandent, par exemple, ce qui est très intéressant à se demander, ce qu'on trouvera encore dans la philosophie de Leibniz, qu'est-ce que c'est que la hiérarchie des degrés d'unité, c'est-à-dire, en quoi est-ce qu'un tas de cailloux ou un fagot de branches de bois, un troupeau de mouton, ou une armée, une colonie animale, un organisme, [28 :00] une conscience, etc., représentent des degrés d'unité de plus en plus forts sur une échelle hiérarchique ?

Alors si c'est ça l'espace grec, et si c'est ça -- mais c'est très sommaire tout ce que je dis à partir de là, on compliquera après, vous remarquez que je n'introduis pas encore la couleur, je ne peux pas, mais ça va venir -- je dis juste que bien que ce soit un espace de la lumière, c'est un espace à forte lumière, et où la lumière est subordonnée à la forme. Elle est complètement subordonnée aux exigences de la forme. En d'autres termes, c'est un espace, comme on dit très bien, c'est un espace [29 :00] tactile-optique, ce n'est pas du tout un espace optique, c'est un espace tactile-optique.

Vous vous rappelez que l'espace égyptien, en effet -- je ne reviens pas là-dessus -- on l'avait défini en suivant cet auteur autrichien [Alois] Riegl, on l'avait défini comme un espace haptique, et que l'œil y avait une fonction bizarre que j'ai essayé de définir, l'œil avait une fonction haptique. [Sur Riegl, voir les deux séances précédentes, le 12 et 19 mai 1981] L'espace que d'après tout ce qu'on vient de voir, il n'est pas haptique, il est tactile-optique. Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce qui est tactile ? Qu'est-ce qui renvoie au tact ? C'est précisément que tous

les effets optiques sont d'une certaine manière subordonnés [30 :00] à l'intégrité de la forme. Et que l'intégrité de la forme est tactile sous la forme de quoi ? Du contour organique.

En d'autres termes, c'est un espace optique à référent tactile. La lumière, oui, mais qu'elle ne compromette pas la clarté de la forme. Et la clarté de la forme, qu'est-ce qu'elle est ? C'est une clarté tactile. C'est ce que [Heinrich] Wölfflin a dans son livre là, que je citais beaucoup la dernière fois, appelle la clarté absolue. Même dans les ombres, le contour gardera ses droites, car le contour est tactile, tandis que les ombres sont optiques. Et encore, dans les tableaux de la Renaissance, vous voyez cette chose merveilleuse qui vient non pas de leur maladresse, qui vient, au contraire, d'un coup d'adresse étonnant, [31 :00] que le contour, c'est-à-dire l'allusion tactile, subsiste intègre à travers le jeu des ombres. [*Sur Wölfflin, voir le séminaire sur Leibniz et le Baroque, les séances 1 et 2, le 28 octobre et le 4 novembre 1986 ; voir aussi L'Image-Mouvement, p. 126, note 1, et L'Image-Temps, p. 140, note 12*]

C'est donc un espace très curieux cet espace optique à référent tactile, presque il faudrait dire, à double référent tactile. Sur un certain plan, je dirais presque, (enfin je n'ai pas le temps, je dirais que tout ça c'est à vous de voir), il me semble que la référence tactile est double ; c'est, en effet, subordination de la lumière à la forme, ou ce qui revient au même, auto-détermination de la forme par un contour organique qui est nécessairement tactile. Mais je dis, c'est une double référence, pourquoi ? Parce que tout se passe comme si sur le plan du réel [32 :00] l'œil dominait. C'est un espace optique, mais il se fait confirmer les choses par le tact, il se fait confirmer par le tact. C'est comme si la main suivait l'œil et confirmait le contour à travers le jeu des ombres. Mais sur le plan de l'idéal, c'est presque l'inverse. C'est l'œil qui renvoie à un tact idéal. Pourquoi ? Parce que ce qu'il y a d'optique dans ce monde, dans ce monde grec, va être réglé par quoi ? [33 :00] On voit très bien ce qui, c'est la même chose que ce qui règle la ligne, cette ligne collective.

[*Ici commencent trois paragraphes omis des transcriptions de Paris 8 et WebDeleuze*] Qu'est-ce qui règle la ligne organique ? Qu'est-ce qui règle la ligne organique ? Je dirais la mesure et le nombre, la mesure et le nombre, c'est-à-dire le rythme. Pourquoi la mesure et le nombre, c'est-à-dire le rythme, vont-ils régler la ligne collective ou déterminer la forme ? Vous le sentez peut-être : précisément parce que la forme doit être saisie au moment où elle s'incarne dans une matière [*Pause*] parce que la forme est toujours l'unité d'une multiplicité. [*Pause*] [34 :00] La mesure et le nombre, c'est-à-dire le rythme, vont déterminer la ligne collective de l'avant-plan, constitutive de la forme. Qu'est-ce que ça veut dire concrètement ? C'est pour ça que dans tout le 16ème siècle, vous avez tellement de traités de peinture qui s'intitulent ou qui son sur le mode de « traité du nombre et de la mesure », [*Pause*] aussi bien en Italie que, par exemple, les textes de Dürer, partout.

Qu'est-ce que ça veut dire pour nous ? Revenons à la statuaire grecque. Je prends un exemple, un couple féminin, deux figures côte à côte, une stèle qui représente deux figures côte à côte, deux femmes. [35 :00] Qu'est-ce que l'œil remarque immédiatement, l'œil optique ? Qu'est-ce qui... En quoi c'est de l'art grec ? Voyez que c'est de l'art grec parce que, par exemple – je ne dis pas c'est toujours comme ça – les deux figures ont une mesure commune, [*Pause*] c'est-à-dire les deux plans latéraux. Mais dans cette mesure commune, il y a une répartition des temps, multiplicité de temps pour une même mesure, c'est ça le rythme : variation des temps pour une

même mesure. Qu'est-ce que c'est que les temps ? Les temps dans le rythme grec, ce n'est pas par hasard que... si l'idée grecque, ça n'est plus l'essence égyptienne, mais si c'est vraiment le rythme, c'est-à-dire l'essence en train de s'incarner [36 :00] dans une matière en mouvement, vous sentez bien qu'elle est rythme, fondamentalement.

Et suivant un article de [Émile] Benveniste, les Grecs ont deux mots pour désigner la forme : *skhêma* et *rhuthmos*. *Rhuthmos*, ça veut dire la forme ; comment ça se fait, ça ? Et Benveniste montre très bien dans son étude linguistique du mot *rhuthmos* en grec, il montre très bien que si ça veut dire la forme, ce n'est pas du tout par hasard. C'est que *skhêma*, d'où est venu notre mot schème, schéma, *skhêma*, c'est ou bien l'essence isolée, là encore souvenir du monde égyptien, [37 :00] soit l'essence réalisée dans une matière, une fois pour toutes, c'est fait. [Pause] Mais *rhuthmos*, c'est l'essence qui ne cesse pas de s'actualiser et de se modifier d'après les niveaux de son actualisation. Alors, cette forme qui s'actualise et se modifie d'après les niveaux de son actualisation, voyez, une même mesure mais avec des temps variables, c'est ça *rhuthmos*. Les Grecs diront de la danse que une danse a une forme ; une danse n'a pas un *skhêma*, elle a un *rhuthmos*. C'est-à-dire là encore on retombe typiquement dans l'idée d'une forme collective, forme collective [38 :00] qui a une mesure, mais une mesure de temps, mais des temps variables. Bon alors, la danse, c'est, c'est un état de l'essence chez les Grecs. Très différent, même au niveau de la danse, il faudrait comparer, c'est très différent de la position dite hiératique égyptienne, une danse grecque, bon. [Fin des paragraphes omis]

Alors, alors, alors, qu'est-ce que je voulais dire ? Oui, nombre et mesure, je reviens à ma stèle là, les deux femmes côte à côte, une même mesure avec les deux plans latéraux. Mais votre œil, supposons que votre œil commence par le bas, vous allez voir à l'intérieur de cette mesure, à mesure que votre œil monte, les temps varier. Pourquoi les temps varient et [39 :00] passent par des seuils ? Ces seuils qui sont marqués par quoi ? Pas difficile, les temps forts. A savoir les reliefs lumineux. Je peux dire c'est la même chose, les temps forts d'un rythme, les reliefs lumineux d'une sculpture, pourquoi ? Et les reliefs lumineux, c'est l'avant-plan. C'est ce qui surgit à la l'avant-plan. Cette fois-ci je ne parle plus des plans latéraux, je parle de l'avant-plan, du plan d'un point de vue frontal. Voyez, les reliefs lumineux affleurent à l'avant-plan. C'est eux qui définissent les temps forts d'une sculpture. Et les ombres, c'est les temps précisément dits où les Grecs ont toute une théorie là-dessus, à la fois de musique et de sculpture, c'est les temps faibles du rythme. Les ombres [40 :00] marquent les – et ils ont des mots pour ça en plus, une merveille -- c'est les temps faibles, les temps faibles du second plan ou de l'arrière-plan. C'est un espace rythmé par les temps forts de l'avant-plan et les temps faibles de l'arrière-plan.

Si vous voulez comprendre ce que va apporter Byzance là-dedans, et quelle révolution va faire Byzance, il faut... [Deleuze ne termine pas cette phrase] Or votre œil, il le fait tout seul quand vous voyez une sculpture grecque. Alors bien, et je dis l'œil, de bas en haut, il recueille bien la variation des temps, pas seulement entre temps forts et temps faibles, mais c'est les temps forts de l'avant-plan qui varient. Avec des seuils marqués par quoi ? Les genoux, marqués par les articulations organiques. Les genoux, l'aîne, [41 :00] la taille, le haut des épaule, le visage. Et encore, ça se subdivise beaucoup. Si bien qu'à l'intérieur de la même mesure, vous avez une double variation : variation des temps forts sur l'avant-plan de bas en haut, variation des temps faibles, variation correspondante des temps faibles à l'arrière-plan. Qu'est-ce que ça veut dire ça ? Je résume, j'essaie de résumer cet espace tactile-optique.



Je reprends ma question parce que celle-là, il ne faut jamais la perdre de vue, sinon on n'avancerait pas. Vous vous rappelez que pour tout espace signal, je dois trouver, ou je m'étais vaguement engagé à trouver un principe de modulation ; ben oui, ce n'est plus du tout la modulation égyptienne par moule géométrique cristallin, [42 :00] c'est un second grand type de modulation, qui va être la modulation de la ligne, ou plus précisément la modulation par ce qu'on a appelé -- là je vous renvoie ; je n'ai plus le temps de recommencer -- la modulation par moule intérieur. La modulation rythmique par moule intérieur, vous vous rappelez cette notion que j'ai empruntée à Buffon parce qu'elle me paraissait très éclairante, par moule intérieur, cette espèce de notion très bizarre formée par Buffon, mais qui me paraît riche dans d'autres domaines de ceux auxquels Buffon l'appliquait, quoique Buffon, il y a bien une raison pour nous en servir, puisque Buffon s'en servait et formait cette notion paradoxale de moule intérieur pour nous faire comprendre la reproduction de l'organisme.

C'est une modulation par moule intérieur, et le moule intérieur, c'est quoi ? C'est l'unité d'une mesure [43 :00] dont les temps sont variables ; en d'autres termes, c'est un module, dont je dirais -- mais la formule tel quel n'a aucun sens, mais là, je m'en sers pour résumer cet ensemble -- je dirais que l'espace grec, lui, est modulé tout autrement que l'espace égyptien. Il est modulé par module, c'est-à-dire par moule intérieur. Donc, ça c'est le moyen de transmettre, si vous voulez, ou de reproduire l'espace tactile-optique. [Pause] C'est le grand monde organique, et quand un critique d'art comme [Wilhelm] Worringer définit [44 :00] le monde classique, le monde grec, il dit que c'est le monde de la représentation organique. Et quand il s'explique sur ce qu'il entend par la présentation organique, bien sûr, on a tendance à comprendre, oui c'est un art qui a choisi avant tout comme objet l'organisme. Il a choisi comme objet l'organisme, alors je peux faire une parenthèse si elle ne vous trouble pas, c'est très important ça, il a choisi comme objet l'organisme sûrement, c'est vrai, c'est vrai. Il faudra de longues histoires là, pour que la peinture cesse d'être organique, et puis elle ne l'a pas toujours été, mais c'est vraiment, mais ça ne suffit pas de dire ça. [Sur Worringer, voir le séminaire Cinéma 1.3, le 24 novembre 1981 ; Cinéma 3.1 et 2, le 8 et 22 novembre 1983 ; et le séminaire sur Leibniz et le Baroque 14, le 7 avril 1987] [45 :00]

J'ouvre une parenthèse pourquoi que c'était très compliqué là, cette histoire, la peinture élit comme objet l'organisme. Si je fais une timide avancée sur ce qui nous reste à faire, et ça va poser un problème énorme du point de vue des couleurs, parce que, où est le problème du point de vue des couleurs ? Comment traduire, comment reproduire picturalement les couleurs de l'organisme ? Affreux problème. Affreux problème européen, typiquement un problème européen ça. C'est important, pourquoi ? C'est que les peintres, ce sont très... je crois avant c'était différent, mais notamment avec les nus de Michel-Ange, avec l'avènement de nu dans la peinture, qu'est-ce qui s'est passé ? Un problème technique [46 :00] effarant. On verra comment il sera résolu, mais, on pourrait dire, c'est une manière d'exprimer le problème total de la peinture. Une manière, mais tout y est. Comment reproduire les couleurs d'un corps, d'un corps organique ? C'est difficile. Sans quoi, pourquoi, parce que quelle que soit la méthode que vous employez dans l'occident, vu la nature de l'organisme occidental... [Interruption de l'enregistrement] [46 :38]

## Partie 2

... de manière dont le problème de l'organisme et le problème de la couleur, je ne dis pas se confondent pour toujours, mais ça se percutent l'un l'autre ; c'est un problème intense. Le problème de la couleur, c'est : comment manier la couleur sans produire une espèce de grisaille, de boue terreuse ? Le problème de l'organisme, c'est : comment "rendre l'organisme" sans tomber dans exactement la même boue terreuse ? [47 :00]

En effet, pourquoi est-ce que l'organisme pose ce problème ? Hélas surtout l'organisme occidental ! Eh bien, en d'autres termes nous sommes pâles et pire que pâles : nous sommes pâles et rouges, et si vous mélangez tout ça, ça fait du terreux ; c'est terrible ! Pourquoi ? Eh ben oui, il y a un texte que j'aime beaucoup dans Goethe, dans le *Traité des couleurs*. Il ne fait que enregistrer, ce n'est pas une opinion paradoxale chez lui. Il ne fait qu'enregistrer un problème pictural, il dit : "plus un être est noble" – est-ce que je l'ai noté ? oui, je l'ai, je crois, je préfère la lire parce que sinon vous allez croire que je l'invente, voilà ! [Pause] je la relis pour être sûr et oui -- : "plus un être est noble [48 :00] et plus tout ce qui est de nature matérielle en lui, est élaboré" -- Qu'est-ce que ça veut dire ça ? et déjà, je coupe pour commenter -- "plus un être est noble et plus tout ce qui est en lui de nature matérielle est élaboré" -- ça veut dire : est organisé, c'est-à-dire plus un être est noble, plus il s'élève dans l'échelle animale, plus il représente un organisme, un organisme différencié -- "plus un être est noble et plus tout ce qui est en lui de nature matérielle en lui est élaboré, plus son enveloppe externe est en rapport essentiel avec l'intérieur".

Je dis, je tenais à la lire pour que vous voyez bien que je n'invente pas -- évidemment ! j'aurais pu... c'est page 207, [49 :00] de la traduction française du *Traité des couleurs* -- parce que pourquoi qu'il dit ça ? Plus son enveloppe, plus un être est parfait, en effet, plus il y a des rapports dits typologiques entre l'enveloppe extérieure et l'intérieure et les différenciations internes. Ah ! bien ! ah bon, que c'est bon comme ça ! Un être complexe dans l'échelle organique. Bon ! qu'est-ce qu'il vient de dire là ! mais relisons ! "plus son enveloppe externe est en rapport essentiel avec l'intérieur" : c'est exactement l'histoire du moule intérieur de Buffon. Plus un être est noble dans l'échelle animale, c'est-à-dire complexe, moins vous pourrez le reproduire et moins il pourra se reproduire par moule extérieur, plus il aura besoin d'un moule intérieur pour se reproduire [Pause] et moins on y voit [50 :00] de couleurs élémentaires isolables. Ah bon ! "moins on y voit de couleurs élémentaires isolables" : voilà le problème de l'organisme dans son évolution. Les peintres qui connaissent bien ce problème, c'est ce qu'ils appelleront le problème d'un mot qui très bizarrement raisonne avec le christianisme dans la peinture occidentale : ce qu'ils appelleront le "problème de la chair".

Comment rendre la chair ? Pour un coloriste, c'est le problème des problèmes. Pourquoi ? parce que vous risquez à chaque instant, vous frôlez à chaque instant le danger suprême : faire du terreux ! de la couleur terreuse ! Et la peinture occidentale va être, là je... je... vous voyez ! je... j'entame des choses qui ne deviendront très claires que plus tard. La peinture occidentale a été pénétrée par cette [51 :00] tâche ! comment sortir de terreux ? Et sans doute, il a fallu chaque fois recommencer la même tentative. Prenez les peintres ! Prenez nos peintres occidentaux ! C'est fascinant, fascinant ! C'est comme si chacun devait recommencer, cette espèce de longue tentative.

C'est ce que j'appelais, c'est le danger du diagramme. Quand je disais il y a deux dangers du diagramme, le diagramme, il oscille entre un "danger brouillage" au lieu d'un diagramme, vous avez plus qu'une bouillie, un brouillage. Et l'autre danger au lieu d'un diagramme vous avez un "pur code" or un code, or un diagramme, un diagramme effectif, un diagramme fécond n'est ni une opération brouillage, ni une opération de codage. Mais là ! on tombe en plein dans le danger de brouillage.

Comment empêcher que les couleurs se brouillent [52 :00] quand elles restituent l'organisme ? Et je dis, prenez les peintres. C'est très frappant ! même sur une courte séquence, je recommence ! je recommence mon histoire, mais tout se passe comme si un destin faisait que les peintres devaient d'abord patauger dans les couleurs noirâtres, et en même temps je retire. Vous nuancez, vous corrigez de vous-même. Il y en a qui restent, mais qui précisément ne pataugent plus. On fait du noir quelque chose de tellement extraordinaire que le noir est devenu une couleur.

Bon ! ça ce seraient des cas très spéciaux ! ils ne pataugent pas, mais comment se fait-il que beaucoup d'entre eux passent par cette expérience ou on sent que vraiment leur raison ! Leur raison est en question ou leur raison vacille. Mais cette expérience qui chez les peintres tourne parfois très, très mal : au moment où ils découvrent et où ils conquièrent ce qu'ils cherchaient tout le temps, à savoir la couleur ! Et au moment où nous spectateurs, [53 :00] comme des idiots, une fois de plus, on se dit, il l'a trouvé. Ça va bien ! ça va bien ! c'est formidable ! il a trouvé la vie, c'est à ce moment-là qu'il se tue ! C'est bizarre quand même ! Et je ne veux pas dire que ces suicides soient exclusivement picturaux, mais en tous cas, ces suicides sont aussi picturaux et ne sont pas des suicides de nature psychanalytique. Alors qu'est ce qui s'est passé ?

Je cite au hasard, mais les plus grands coloristes du XVIIIe siècle, encore une fois, Van Gogh, il patauge dans ses histoires de craies et de fusains, mais pendant des années, des années. Et sur la mode : oh ! la couleur ! Ou non, non, pas ça ! pas ça ! pour plus tard, c'est toujours pour plus tard, dans toute la correspondance de Van Gogh, c'est fascinant ! ses appels à son frère : "Allez, envoie-moi la craie, de la craie." La couleur ? non, non la couleur ! et quand il commence dans la couleur, c'est du terreux, [54 :00] comme par hasard ! Pour ceux qui connaissent Van Gogh, vous voyez ce que je veux dire, c'est de la pomme de terre, la pomme de terre, le terreux à l'état pur ! Et qu'est-ce qui va se passer pour qu'il y ait cette conquête fantastique de la couleur ? Il arrache la couleur au fond terreux de toutes couleurs ! Qu'est-ce qui se passe ? On se dirait il est sauvé ? c'est à ce moment-là qu'il se tue.

L'exposition toute récente à laquelle je vous supplie d'aller : Nicolas De Staël, au Grand Palais [*une exposition du 22 mai au 24 août 1981 aux Galeries nationales*]. Vous entrez et bien comme toujours ! Vous entrez ! Bon ! qu'est-ce que vous voyez ? Je ne dis pas que les premiers tableaux ne soient pas admirables ! ils sont admirables ! admirables ! C'est une espèce de science de couleurs brunâtres, noirâtres, avec arabesques. [55 :00] Ensuite qu'est-ce qui se passe ? Vous voyez d'admirables toiles où se dégage à la fois quelque chose absolument nouveau ! Des vraiment des teintes -- qu'il faut bien appeler, on verra tout à l'heure si le mot est justifié -- des teintes pâles ! Extraordinaires ! Tout un jeu extraordinaire, tout un régime pâle de la couleur ! Toutes les couleurs y sont mais c'est un régime pâle de la couleur. Vous arrivez ! vous passez à une autre salle : conquête de la couleur, une conquête effarante de la couleur ! Alors, on a

presque de la peine à ne pas finaliser, à ne pas se dire, et ben oui ! c'est ça qu'il cherchait tout le temps ! Je ne sais pas, mais qu'est-ce qui se passe [56 :00] aussi ? On a envie de dire et les toiles qui sont tellement joyeuses, pensez, vous verrez les petites toiles des footballeurs, par exemple, sont des choses fantastiques ou bien d'autres.

Qu'est-ce qui se passe ? Là aussi, c'est à ce moment-là qu'il se tue, et qu'est-ce qui peut se passer ? alors Je n'arrive pas à comprendre ! vraiment ! c'est le cas de dire ; on cite souvent une phrase qui donne froid dans le dos, de [Jacques] Lacan disant : Eh ben oui ! c'est quand ça va mieux que l'on se tue ! [Rires] Avant... Et y voyant comme une espèce de signe, que oui ça allait mieux ! Eh ben, dans ce cas de l'expérience picturale, c'est ! oui ! c'est quand ça va tellement mieux sur la toile que le type craque. Alors ! Mais cette histoire... Cézanne, c'est la même histoire, il faudrait à chaque fois [57 :00] montrer que -- je regrette presque les diapositifs, vous comprenez -- les violets et la période violette d'étrangleurs. Ces toiles si bizarres, sur la scène d'étranglement, tout ça, c'est violet. Et la conquête de la couleur à part ça ! [Edouard] Manet, quand il vient à l'impressionnisme, Manet, mais il sort, il sort des teintes précisément dites qu'on appelle précisément en peinture, les teintes terreuses. Bon !

Qu'est-ce que c'est que ça ? bon. Mais ma parenthèse s'est développée, je veux juste dire, reprenons le texte de Goethe : le problème, c'est que, plus un organisme est élaboré et le plus élaboré des organismes, pour toute la théorie et la pratique de la peinture de la Renaissance, c'est l'organisme humain ! Et plus l'organisme est élaboré, [58 :00] plus il y a besoin d'un moule intérieur, c'est-à-dire on y verra de moins en moins et on n'y verra pas de couleurs élémentaires isolables. D'accord ! d'où le problème comment peindre la chair si précisément la chair n'est pas faite et ne doit pas être faite de couleurs élémentaires isolables.

Ça devient très intéressant ! Comment ils ont fait ? Ce serait une manière encore une fois de poser le problème de la couleur ! Car on mélange, on mélange, bon, d'accord ! on mélange ! Mais comment faire pour que le mélange ne soit pas simplement terreux, et ne donne pas un ensemble parfaitement terne ! Or, dans les mammifères, le texte de Goethe est très intéressant, parce qu'il dit : il n'y a qu'un cas où le mammifère a au contraire des couleurs très brillantes, en effet, des couleurs élémentaires isolées. C'est dans les organismes inférieurs ! les poissons, oui ! présentent des couleurs élémentaires isolables, [59 :00] ça, oui ! les oiseaux présentent des couleurs élémentaires isolables ! Goethe est bien embêté parce qu'il y a un mammifère, il y a plus, un mammifère supérieur qui présente d'admirables couleurs élémentaires, isolées. Mais il s'en tire en disant il n'y a qu'un ! c'est le singe !

Or le singe est peut être un mammifère complexe ! mais c'est comme de la caricature de mammifère. C'est la caricature de l'homme, il n'est pas noble dit-il ! Et en effet c'est le problème des drilles. Les drilles présentent les admirables couleurs ! que vous leur reconnaissez. Voyez ! c'est rouge ! c'est bleu ! à l'état pur ! Admirables couleurs ! Bon ! Vous voyez ! voyez ! A la fois, sur le nez ! Et sur les fesses. C'est prodigieux, Quoi ! admirables bêtes mais que Goethe condamne précisément parce qu'ils présentent [60 :00] ces couleurs élémentaires isolables. Il va jusqu'à dire que la vache c'est mieux qu'un drille ! [Rires] Il ne sait même plus ce qu'il dit tellement il croit à la supériorité de l'homme blanc occidental parce que précisément la vache, c'est du tout terne quoi par rapport aux drilles, par rapport aux poissons, par rapport aux oiseaux.

Bon, mais, voilà le problème de l'organisme du point de vue de la couleur. Et c'est finalement une manière encore une fois de traiter [les couleurs]. Bien ! Mais alors ? Ce que je voulais dire, c'est : on définit la représentation classique grecque ou de la Renaissance, comme une représentation organique.

Voyez ce que ça veut dire ? ça ne veut pas dire seulement que l'objet en est l'organisme ! Ça veut dire que le sujet, c'est-à-dire le spectateur, [61 :00] trouve dans la représentation classique, un exercice conjugué de ses facultés. Ce qui est organique, et Worringer le dit très bien, et ça évite un contresens : ça ne veut pas dire seulement, l'objet de pré-éducation du peintre est l'organisme humain. Ça veut dire quel que soit l'objet de peintre, le spectateur devant une telle œuvre sentira un exercice harmonieux de ses facultés distinctes, à commencer par le tact et l'œil, et l'œil renverra au tact et le tact renverra à l'œil, sous la forme d'espaces tactiles-optiques ou de cette modulation rythmique. [Pause] [62 :00]

Voyez ? [Pause] Donc j'ai pour le moment deux espaces signaux et deux types de modulation. Je vais très vite sur le troisième mais enfin, on pourra arriver à ... [Lacune de Deleuze] Le troisième ? J'en ai un peu parlé, j'aurai pu en parler beaucoup plus longtemps si... mais enfin tant pis.

Cette fois-ci, c'est voilà que naît un espace purement, ou à prétention, à vecteur – ce n'est jamais si ferme que je ne dis – à vecteur optique. Et un des grands intérêts de livres de [Heinrich] Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. C'est d'être centré sur [63 :00] le passage de la peinture XVIe à la peinture du XVIIe siècle, et précédé, oui, par une analyse des grands exemples. Il montre la conversion d'espace, et étant lui-même un disciple lointain, mais un disciple de Riegl, Wölfflin donne la loi de sa thèse qui est le passage de XVIe siècle au XVIIe siècle est typiquement le passage dans l'espace tactile-optique, à un espace optique pur. Et j'avais le sentiment qu'on pouvait dire exactement la même chose ! ça ne veut pas dire que ce soit la même chose ! mais que à ce niveau de généralités bien fondées. On pouvait dire exactement la même chose pour le passage de l'art grecque à l'art byzantin. Que là aussi, c'était très précisément [64 :00] avec d'autres matériaux, avec d'autres problèmes, avec d'autres techniques, tout ce que vous voulez, compte tenu de toutes les différences, que de l'art grec à l'art byzantin, passés aussi par un espace tactile-optique à un espace optique pur.

Et cet espace optique pur, comment on va le définir ? Eh ben par opposition, par grande opposition très ferme avec l'espace tactile-optique. À savoir, tout comme dans l'espace grec, les plans sont bien distingués, mais cette fois d'une certaine manière tout vient du fond. Il y a primat de l'arrière-plan, tout vient du fond. La forme surgit du fond ! du fond ! Il faut dire qu'on ne sait pas là où il ne commence ni là [65 :00] où il finit ? Dès lors, on ne sait pas non plus où commence la forme ni où elle finit !

Pourquoi ? Parce que cet espace du fond c'était un espace, ou bien dans lequel il y a la lumière. Pensez, par exemple, à beaucoup de tableaux de Vermeer où l'avant-plan est dans l'ombre et la lumière vient du fond. Ou bien, le fond est extrêmement sombre, mais la lumière des autres plans jaillit de ce fond sombre ! De toute manière, c'est des variantes, il y a une infinie de variantes. Il y a toujours comme un primat, la forme va surgir du fond, elle ne se détermine plus sur l'avant plan, elle est comme poussée par le fond ! [66 :00] C'est une manifestation. C'est une

épiphanie ! Je dirais, à la limite, ce n'est plus comme chez les Grecs ; ce n'est plus l'essence qui entre en rapport avec la manifestation, c'est la manifestation qui "fait essence" dans une espèce d'épiphanie qui est l'épiphanie byzantine. Et là, alors [*Il y a une interruption inconnue près de Deleuze*] -- c'est bien ça ! -- et là alors, et là alors, c'est le moment et c'est seulement le moment où dire, oui, la lumière est devenue indépendante, [67 :00] en d'autres termes, c'est la forme qui dépend de la lumière, la lumière ne dépend plus de la forme.

Une étudiante : Si la forme c'est de la lumière ?

Deleuze : Qui a dit ça, pour me contrarier ? [*Rires nerveux ; Deleuze rigole*] Je dirais, si la forme c'est la lumière, il me semble, il me semble que ça n'a pas de beaucoup de sens parce que il faut bien que l'un soit obtenu par l'autre. Techniquement, on peut dire que dans le résultat, la forme c'est la lumière, mais là, on peut le dire que de tout et n'importe quoi !

L'étudiante : Mais non, ce n'est pas n'importe quoi si on parle des couleurs ?

Deleuze : D'accord ! les couleurs ! je n'ai pas parlé encore des couleurs !

L'étudiante : La substance est toujours obscure, c'est inconnaissable, par conséquence, la forme comme l'opposé logique de la substance, comme couleur, nécessairement c'est la lumière !

Deleuze : C'est vrai, c'est très juste.

L'étudiante: Voilà, Monsieur !

Deleuze: C'est très juste. Heh ! Heh ! Merci ! [*Rires*] [68:00] Heh ! Heh ! Merci ! [*Pause*] Eh ben, voilà. [*Rires*] Alors là, eh ben voici alors ! [*Rires*] Alors, il faut que je me remette ! [*Rires*] Il faut que je me remette... [*Interruption de l'enregistrement ; pause*] [1 :08 :24]

L'étudiante : Si on regarde au tableau !

Deleuze : Oh ils sont restés ! ah non ! ce n'est pas les mêmes.

Hideobu Suzuki : Si ! Mais ça a été refait.

Deleuze : Oui ! ce n'est pas les miens ! je n'ai pas fait ! Ah oui !

L'étudiante : [*Il semble qu'elle a fait deux dessins pendant la pause qu'elle va expliquer*] J'ai mis sous grand A comme la substance qui est définie comme un inconnaissable, et un comme indiquée par un petit un [*Pendant qu'elle parle, Deleuze et un étudiant se parlent, et Deleuze dit : Oh mon dieu ! C'est de l'autre côté ! Ah, oui !*] Ensuite ombre qui est petit deux, et comme la substance est définie comme un inconnaissable, [69 :00] et c'est un obscur, c'est une ombre. À la substance s'oppose la forme qui est son émanation, et cela s'appelle petit trois. Et on place lumière en petit quatre par opposition à ombre, on a ainsi une sorte de carré logique, qui permet de dire que un est à deux, ce que trois est à quatre, c'est-à-dire que la substance est à l'ombre, ce que la forme est à la lumière, d'où l'on tire une égalité, forme-lumière, mais on peut faire tout

autrement. Et on peut dire, et c'est ce que j'ai mis à B, de la substance, et la lumière, que la forme est à la substance, ce que le reflet est à la lumière, et on arrive à une autre égalité par la même loi, qui est que un est à deux ce que trois est à quatre, on a alors deux fois égale [70 :00] le reflet. Alors, tout ce qu'on pourrait dire ce que le grand A est post-Kantien, et que le grand B est pré-Kantien, que [*quelques noms pas clairs*] chez Spinoza, saint Thomas, etc., toute substance est assimilable à, à, à, une lumière. Mais c'est très artificiel, ça ne veut rien dire. [*Rires ; quelques propos peu clairs ; elle se déplace du tableau et continue à parler, mais le bruit des autres bloque ses propos*] [*Interruption de l'enregistrement, pause*] [70 :44]

Deleuze : Bon, eh ben voilà, alors ? [*Pause, bruits des étudiants*] [71 :00] Ah ! je sens qu'il va y avoir quelque chose encore ! [*Rires*] Non ? ... Il ne faut pas... Allons, allons, allons... Alors ! Ah ! vas-y !

Georges Comtesse : Est-ce qu'on peut dire de la peinture de Byzance et je ne connais pas du tout la peinture du 17ème siècle, mais tu avais fait un rapprochement dans le cours précédent, est-ce que l'on peut dire que c'est une peinture de l'événement, de l'accident. Par exemple, je pense à ces figures sur fond lumineux [72 :00]. Est-ce qu'on peut dire que c'est la peinture de la rencontre, sur un espace, d'un fond lumineux avec une figure ? Est-ce qu'on peut dire que l'on [*mot inaudible*] un peu que les Stoïciens ont [*mots inaudibles*], ou est-ce que l'on pourrait faire un rapprochement moins [*mot inaudible*] et est-ce qu'on peut considérer, d'après ce que tu as dit tout à l'heure, que la pensée stoïcienne serait un effort grec pour s'éloigner encore plus de l'Égypte ?

Deleuze : Oui et non, et il n'y a pas lieu de penser que l'Égypte reste une référence telle que tout se situe par rapport à elle. A cet égard, mais dans ce que tu dis, il y a bien, il me semble, un parallèle qui notamment a été très bien marqué par un des meilleurs critiques de la peinture byzantine, qui est Georges Duthuit. [*Deleuze cite Duthuit, Le Feu des signes (Genève : Skira, 1962, dans Francis Bacon. Logique de la sensation (La Roche-sur-Yon : Editions de la différence, 1981) p. 90, note 6*] Duthuit a beaucoup souligné les ressemblances entre les textes néo alexandrins qui dépendaient [73 :00] eux-mêmes de textes stoïciens, c'est-à-dire d'une tradition stoïcienne néo Platonisme, d'une part, et d'autre part, l'entreprise byzantine. Si vous voulez, ce serait à un niveau très, très précis ! à savoir avec le Stoïcisme commence, en effet et sous des influences orientales, une conception radicalement nouvelle de la limite. On l'avait vu. On l'avait vu, il me semble dans la première moitié de l'année, à propos de Spinoza, que la limite, la limite grecque, elle est vraiment définie par le contour, avec toutes les complexités du contour. [*Dans le séminaire sur Spinoza, voir la séance 8, le 27 janvier 1981, et surtout la séance 11, le 17 février 1981*] C'est une notion très, très compliquée surtout qu'encore une fois chez les Grecs, ce n'est plus exactement le contour géométrique, c'est vraiment un contour organique même, même pour les figures géométriques. [74 :00]

Mais avec les Stoïciens, il y a une conception de la limite complètement, qui rompt avec le contour. C'est ainsi comme une espèce de fait. Si vous prenez les textes Stoïciens, ils sont d'autant plus intéressants quand ils font irruption vraiment dans le monde Grec, que c'est très bien résumé par un texte d'un vieux, d'un ancien stoïcien qui dit : "Eh ben ! oui ! la limite ça n'est pas le contour géométrique, la limite, c'est beaucoup plutôt, dit-il, la zone où une puissance s'exerce, c'est-à-dire, toute cette zone où elle s'exerce, elle ne s'exerce plus, etc.", c'est quoi

cette zone ? Il dit : le modèle de limite ce n'est pas le sculpteur qui nous le donne au sens d'un contour ou même d'un modelé. Ce qu'il nous le donne c'est le germe de la plante ; [75 :00] en d'autres termes, le germe "il est". C'est un changement radical de verbe être. "Je suis jusqu'où j'exerce ma puissance". Donc je ne suis plus dans le contour de ma limite, ma limite a cessé d'être un contour ; ma seule limite, c'est lorsque ma puissance ne s'exerce plus.

Alors, là il y a quelque chose de fondamental qui est la découverte de la lumière. Parce que il ne s'agit pas de tout de forcer les textes. C'est tous les textes de Plotin sur la lumière. C'est en même temps que Plotin découvre une lumière purement optique. Il fait dire à la lumière, Plotin fait dire explicitement à la lumière : « Où est-ce que je commence ? Où est-ce que je finis ? », c'est la négation du contour, [76 :00] au profit d'une limite qui sera précisément définie dans la peinture par le clair-obscur et qui implique cet espace, cet étalement d'un espace optique, qui est complètement différent de l'espace tactile-optique des Grecs.

Ou bien, je prends un autre exemple, que Wölfflin analyse très, très bien, il compare là aussi, reprenons l'exemple des nus, deux nus cette fois, mais pas du tout du point de vue de la couleur. Il dit un nu Renaissance, un nu par exemple de Dürer, c'est quoi ? C'est comment ? Là ! vous y trouvez vraiment la ligne, ce que j'appelais la ligne collective ou la ligne organique, à savoir la limite du corps est vraiment tracée par une ligne courbe, à la limite une courbe continue, même si elle est interrompue [77 :00] à tel moment, elle se continue virtuellement. Une courbe complexe continue. C'est ça qui va définir le contour. Et le corps, ainsi limité, ainsi limité par la ligne organique, se détache du fond. Mais de toute évidence, il ne jaillit pas du fond, et il n'a pas l'intention de jaillir du fond.

Si vous prenez un nu du Rembrandt, là même matériellement, vous voyez quelque chose de tout à fait nouveau qui sera très important pour toute l'histoire de la peinture ; je dirais la même chose des portraits, si vous prenez un portrait XVIe siècle ou si vous prenez un portrait du XVIIe. Si vous prenez un nu Rembrandt, c'est évident, vous voyez qu'il est composé pas du tout par une ligne courbe, il y a bien un contour. Vous me direz oui il, y a encore un contour, on verra que ce contour justement nouvelle manière, ne peut plus être déterminant. [78 :00] Ce n'est plus de tout l'auto-détermination de la forme. Pourquoi qu'est qui vous le montre ? Ce n'est plus du tout une courbe même complexe et virtuellement continue. C'est une succession, c'est une succession très, très fine de traits plats ; c'est une succession de traits plats qui vont avoir au point même ... - - ah oui ! je vois ! ça ne fait, ça ne fait rien, parce que vous introduisez les nuances -- pendant longtemps, il y a des Rembrandt qui fonctionnent avec des courbes, je ne parle pas, à chaque fois que je dis Rembrandt, il ne s'agit pas d'une formule que Rembrandt applique -- mettons certains Rembrandt, qui nous feraient l'impression d'être particulièrement représentatifs d'une peinture XVIIe.

Alors, cette espèce de trait plat ou de ligne brisée, elle n'a plus du tout la même fonction, elle ne fait plus du tout contour. [79 :00] Elle indique la manière -- elle indique presque tout et alors tout, au contraire, est redistribué en fonction de l'arrière-plan -- elle indique la manière dont le corps, dont le corps jaillit du fond dans une espèce de structure perpendiculaire du tableau. Et alors dans ce cas, il y a quand même contour parce qu'il y a traits plats continus, je dis, et encore une fois ce n'est plus des traits courbes, c'est vraiment une succession de traits plats qui



changent à chaque fois de direction. Eh la, ça fait vraiment jaillir le corps du fond ! Ce n'est plus le corps qui est sur le fond, il jaillit du fond.

Et si vous prenez des exemples de portraits, c'est encore plus net, à la Renaissance, l'importance du contour, la ligne du nez, la ligne des yeux, la ligne de la bouche ; tout ça, forment vraiment les traits de contour. Dans un portrait XVIIe, vous êtes frappés par ceci : [80 :00] tout comme je disais tout à l'heure, le contour est transformé en une succession de traits plats, dans certains Rembrandt, par exemple, dans beaucoup de portraits de XVIIe, vous êtes bien incapables de restaurer une ligne du contour du visage et des lignes qui seraient encore des lignes modulaires, au sens où j'employais le mot "module", tout à l'heure. Cette fois-ci au contraire, tout le portrait et il prend une vie intense à ce moment-là ! C'est évident ! Tout le portrait est organisé par des traits, des traits discontinus prélevés sur la masse.

Vous voyez ! je dirais : la double formule du portrait ou du corps, au XVIIe siècle, c'est d'une part, le contour curviligne remplacé par une succession de traits plats changeants de direction, et les [81 :00] lignes modulaires intérieures au visage remplacées par des traits discontinus prélevés sur la masse, qui indiquent alors, évidemment ces traits discontinus prélevés sur la masse, qui indiquent typiquement – ces traits discontinus prélevés sur la masse -- le jeu des ombres et des lumières. Si bien qu' en effet dans cet espace, tout est orienté, tout est réorienté en fonction de ceux-ci : la forme doit surgir du fond, surgissant du fond, elle ne peut plus définir par un contour comme il dit Wölfflin, par une clarté absolue. Elle ne peut être définie qu'en termes de clarté relative : Traits discontinus prélevés sur la masse de visage, trait plat qui fait surgir la forme du fond. Et c'est un espace où en effet, c'est si vous voulez un espace des valeurs, [82 :00] on dira, c'est un espace de valeur. C'est un espace de clair-obscur. Et c'est un espace où, en effet, la lumière a cessé de dépendre de la forme.

Alors, ça et ça seulement, c'est-à-dire aussi bien cet espace de Byzance que cet espace [du 17ème siècle], c'est hallucinant, la manière, c'est même le caractère hallucinatoire de ces figures : que ces figures jaillissent précisément du fond, et que ce fond contienne aussi bien la blancheur de la lumière éclatante, que aussi bien l'obscurité des noirs. Et tout surgit de là. C'est vraiment ce qui est conquis, ce qui est conquis pour l'art, à ce moment-là, c'est vraiment une structure perpendiculaire.

Tout comme je vous le disais au XVIIe siècle, voyez : le thème de la rencontre, comment les personnages se rencontrent ? Autant au XVIe siècle, deux personnages qui se rencontrent -- et c'est en plein dans le cœur d'un problème du XVIe siècle concernant la ligne collective -- deux personnages qui se rencontrent, [83 :00] se rencontrent à l'avant-plan et tout l'art -- et enfin un de ces aspects de l'art de XVIe, c'est la beauté et de ses avant-plans parce que ces avant-plans ne sont pas plats. Encore une fois c'est toujours l'exemple de Raphaël qui me vient à l'esprit, comme étant un des peintres qui a poussé les plus loin l'espèce du torsion, les effets de torsion de l'avant-plan -- Ah ! mais, ils se rencontrent évidemment sur l'avant-plan parce que c'est l'avant-plan qui distribue les formes. Et c'est sur l'avant-plan qu'elles se déterminent, d'où la ligne collective est vraiment la ligne d'avant-plan, si sinueuse qu'elle soit, si complexe qu'elle soit !

Au contraire, la rencontre du XVIIe siècle s'organise tout autrement : les personnages accèdent à l'avant-plan mais à partir du fond. Et chacun a sa manière d'appartenir au fond. Et quand ils

arrivent, deux par exemple, sur le même avant-plan, ils n'y arrivent pas de même façon, ils n'y arrivent pas de la même [84 :00] façon parce qu'ils ne jaillissent pas du fond de même façon. S'ils se rencontrent à l'avant-plan, c'est parce que leur manière de jaillir s'est harmonisée, et l'avant-plan lui-même reste troué, crevé, par la structure perpendiculaire de leur jaillissement depuis l'arrière-fond et là, à cet égard, un des peintres qui va le plus loin dans cet espèce de structure perpendiculaire, c'est Rubens, il me semble !

Alors je dirais pour clore, j'aurais dû rester beaucoup plus longtemps sur tout ça, mais il suffit que m'accordiez le principe. Je dirais pour cet espace optique or c'est un troisième type de modulation. La transmission d'un espace optique pur, renvoie à une modulation de troisième type. Qui sera quoi ? Eh ben, on le tient maintenant : modulation de la lumière.

Modulation de la lumière, et vous voyez [85 :00] bien que dans les autres cas, lorsque la modulation égyptienne je la définissais par le moule "cristallin". La modulation grecque, je la définissais par le "module", par le "module rythmique". Je ne voulais pas dire évidemment, que dans l'art grec, il n'y a pas de lumière, etc. Elle n'accède pas encore à l'état de facteur indépendant du point de vue de la modulation opérée. Mais elle est déjà là. Elle est déjà obtenue. Elle est produite par la modulation opérée. Si bien qu'au point où on est, je crois qu'on bute sur le dernier problème qui nous reste et que je voudrais juste commencer là aujourd'hui, et qui fera notre objet la prochaine fois.

Ce problème, c'est bon, voilà : on se trouve devant trois espaces et trois types de modulation. [Pause] Eh bien et c'est un fait que [86 :00] je n'ai pas eu beaucoup l'occasion de parler de la couleur. Il faut bien que je m'explique pourquoi je n'ai pas eu l'occasion. Parce que, alors Il y aurait un premier schéma rapide, mais qui pourra nous servir, qui est évidemment faux, mais qui pourrait nous servir pour organiser nos recherches. C'est-à-dire qu'après tout, une modulation de la couleur, c'est très différent, non seulement d'une modulation de la ligne mais également non moins différent d'une modulation de la lumière. Donc, dans ce sens, il y a peut-être lieu, il y a peut-être lieu de réserver la place -- c'est pour ça qu'on n'en n'aurait pas parlé avant -- il y a peut-être un lieu de réserver la place d'un espace [87 :00] signal coloré qui renverrait à un type de modulation qui lui serait propre.

Vous voyez cette hypothèse, ça consisterait à dire, bien sûr, même si on m'explique que les mêmes peintres sont de grands luministes et de grands coloristes, ça se peut, ce n'est même pas sûr. On dit beaucoup que ce n'est souvent pas les mêmes. Ce n'est pas les mêmes problèmes, en effet ; alors un peintre peut affronter deux problèmes, mais il se peut très bien que son problème fondamental ce soit la lumière, pas la couleur, et qu'il n'atteigne au problème de la couleur que dans le mesure où ça concerne et où ça touche la lumière, l'inverse est possible aussi. Donc, ma première hypothèse, ça serait que...

Un étudiant : Monsieur, excusez-moi, n'est-il pas possible que... [*Propos inaudibles ; Deleuze réagit en disant, Mon dieu !*]

Deleuze : Tout est possible ! tout ! c'est vrai ! je n'exclue rien là ! [88 :00] Tout est possible ! toutes les solutions sont possibles. Ma première hypothèse, c'est uniquement peut-être qu'il nous faut la définition d'un espace signal, propre à la couleur, auquel correspondrait un type de

modulation très particulier, distinct de tout celles qu'on a vues, y compris la modulation de la lumière. Qu'est-ce que voudrait dire moduler la couleur et à quel espace cette modulation renverrait ? Vous voyez ! ça c'est : première hypothèse, j'essaie d'appuyer cette hypothèse.

Eh bien, dans l'histoire de la peinture occidentale , il y a eu des moments de grand colorisme, c'est à dire où le problème de la couleur était vraiment le problème fondamental. Si je m'en tiens, comme j'ai fait des prélèvements, je m'en tiens à une époque célèbre : L'impressionnisme. Ce sont fondamentalement, [89 :00] et ils se présentent fondamentalement comme des coloristes. Bon ! En quoi ça pose d'autres problèmes que les problèmes de la lumière ? Bien plus, parfois ils ont des formules un peu emportées, un peu simplistes, mais justement comme celles que nous employons, qui servent de grands points de repère. Van Gogh disant, par exemple, Van Gogh se réclamant de Delacroix, dont il prétend que c'est le premier grand coloriste moderne et disant : "Ce que Rembrandt est à la lumière, Delacroix l'est à la couleur. Bon ! Formule simple. Il la dit comme ça dans une lettre. Est-ce que c'est vrai ? Est-ce que ce n'est pas vrai ? Peu importe ! Point de repère.

Ça veut dire quoi au juste ? ça suggère fort que à la limite il y a un espace de la couleur qui n'est pas le même que l'espace de la lumière et une modulation de la couleur [90 :00] qui n'est pas le même que la modulation de la lumière. Bien plus, qu'est-ce que ça veut dire ? Enfin, alors, compte tenu de tout. Compte tenu de tout, je veux dire quoi ? Je veux dire qu'il va trop de soi que les luministes, ce qu'on pourrait appeler des peintres luministes, atteignent à la couleur, mais ils y atteignent par l'intermédiaire de la lumière. Il va de soi que les coloristes atteignent à la lumière, mais ils atteignent à la lumière par l'intermédiaire de la couleur, et par la couleur.

Voilà un texte sur Cézanne qui me paraît très, très curieux ; c'est un texte de contemporains de Cézanne, ils disent : « c'est par l'opposition » -- je lis lentement parce que il n'y a rien d'extraordinaire -- « c'est par l'opposition des [91 :00] tons chaud et froids » -- on l'a vu n'est-ce pas ? le chaud et le froid comme détermination de la couleur en tant que couleur -- « c'est par l'opposition des tons chauds et froids » -- c'est-à-dire le jaune chaud et le bleu froid -- « c'est par l'opposition des tons chauds et froids que les couleurs, dont dispose le peintre » -- c'est-à-dire Cézanne, virgule -- « sans qualité lumineuse par elle-même, sans qualité lumineuse » -- non, je lis mal -- « sans qualité lumineuse absolue en elle-même, sans qualité lumineuse absolue en elle-même, arrive à représenter la lumière et l'ombre ».

C'est un texte qui m'intéresse parce que au point où on en est, comme une définition la peinture de Cézanne, du moins à la fin, ça me paraît une très, très juste définition : [92 :00] atteindre la lumière et à tous les rapports de lumières et d'ombres, par les rapports de couleur, par des rapports de couleur sans se donner une qualité lumineuse des couleurs qui leur appartiendrait en elle-même. Bien plus alors, Cézanne va nous faire avancer un peu, car plus il va Cézanne, plus il découvre sa méthode coloriste, et plus il l'appelle "modulation". Il y a des textes admirables de Cézanne : moduler, moduler les couleurs ! Il va jusqu'à dire -- ce qui nous arrange tout à fait -- il ne faut pas dire modeler, à plus forte raison, il ne faut pas dire mouler, il ne faut dire ni mouler, ni modeler ; il faudrait dire moduler.

Pour nous, c'est excellent, puisque on a été amené [93 :00] précisément à prendre même le moule, le modelé, le module, etc., on a été amené à les prendre comme des cas de modulation. Le vrai mystère de l'opération, c'est la modulation... [*Interruption de l'enregistrement*] [1 :33 :15]

### Partie 3

... [Cézanne] traite le même sujet, ou le même motif, par deux procédés tout à fait différents. Le premier cas, c'est un double tableau, c'est-à-dire deux exemplaires du même motif, sous le titre, "Paysan assis". Paysan assis, l'un en l'huile, l'autre en aquarelle.

Deuxième exemple, là hélas, les deux titres sont différents, c'est le portrait d'une dame en jaquette, manifestement c'est la même, c'est la même dame. Le portrait d'une dame en jaquette, [94 :00] les deux étant à huile. Si vous lisez ce texte de [Lawrence Burnett] Gowing à cet endroit-là, il me semble qu'il montre, il donne une évidence très forte à ceci : le procédé n'est pas le même ! Pourquoi ? Parce que le premier paysan assis, celui qui est traité à l'huile, est tout entier traité par modulation de la lumière : ton local, couleur locale, modulation de la lumière et clair-obscur. L'aquarelle, elle, est traitée d'une tout autre manière.

Bon alors sentez, elle est traitée d'une manière coloriste, on tient notre truc, sur "moduler la lumière, moduler la couleur", qu'est-ce que ça veut dire au juste ? [95 :00] Si vous comprenez, même confusément, ce qu'on vient de voir sur moduler la lumière, tout ce jeu de clair-obscur et de jaillissement à partir du fond. Moduler la couleur ! Qu'est-ce que ça ne vous dit pas ? on découvre dans le paysan assis, deuxième manière aquarelle, une chose très, très curieuse ! C'est que le modelé va être obtenu par une juxtaposition de taches colorées.

Quelles seront ces tâches colorées ? Bien entendu, là, ces exemples ne sont pas restrictifs ! Gowing va montrer ensuite que ça envahit toute l'œuvre de Cézanne. Qu'est-ce que c'est ces tâches colorées de dimensions assez petites ? Ça doit vous dire quelque chose ? C'est peut-être, un moment essentiel des coloristes : déjà dimension assez petites des taches colorées. [96 :00]

Bon ! Gowing s'efforce de montrer qu'il y a bien la une méthode, une méthode étonnante ! Qui consiste à substituer et au contour, au contour tactile, et au modelé optique par clair-obscur, une troisième chose : c'est précisément ce que Cézanne appellera, moduler la couleur. Une modulation de la couleur, ou par la couleur, va remplacer le contour tactilo-optique, c'est-à-dire, la ligne collective, et va remplacer aussi le modelé clair-obscur : et il s'agit d'une succession, d'une juxtaposition de tâches, de proche en proche, dans l'ordre du spectre. -- Je m'avance un peu, je veux juste [97 :00] fixer ça ! Parce que c'est seulement la semaine prochaine, que j'expliquerai en détail ces espèces de séquences cézanniennes, très, très curieuses, très curieuses qui vont être, qui vont être une espèce de révolution dans la couleur. -- Oui ! Il va de proche en proche, par l'ordre de spectre et c'est à la limite, une tâche de telle couleur ! On verra ce que ça veut dire en fonction précisément de notre schéma de la dernière fois-là, une tâche de telle couleur ! une tâche de telle couleur jusqu'à un point culminant et la série redescend : une double série progressive et régressive, autour du fameux point culminant de Cézanne. Et c'est ça qui va

opérer, cette espèce de nouveau modelé, qui n'est plus un modelé, qui est vraiment une modulation par la couleur.

Même chose pour la dame en jaquette ; or c'est très curieux ! Pourquoi c'est important que le paysan assis, ce soit dans la version aquarelle [98 :00] qu'il trouve ? Il semble bien que ce soit, au niveau de l'aquarelle, que Cézanne ait commencé à trouver son truc, cette méthode coloriste nouvelle, et que il l'étend à l'huile ensuite. Et là-dessus, dans le cas de la dame en jaquette, vous avez une version ! Là ! les moindres reproductions même les reproductions en noir sont fascinantes à cet égard ! L'article de Gowing comporte des reproductions en noir, elles sont tout à fait fascinantes parce que il y a une version, qui est très nette là ! vraiment : modulation de la lumière, clair-obscur, et la couleur est réduite au ton local, à la couleur locale, influencée simplement par la lumière ou modifiée par la lumière, et l'autre version de la dame en jaquette est absolument différente. [99 :00] Vous avez l'impression que c'est complètement un autre style, même que ce soit le même peintre, c'est à la limite ! Là, c'est une modulation à la couleur où vous retrouvez : la séquence des taches juxtaposées jusqu'un point culminant, et puis la série régressive. Donc je dis juste, même quand c'est les mêmes, il me paraît de plus évident que la modulation de la couleur et la modulation de la lumière ne sont pas du tout la même chose.

Mais alors, deuxième remarque ! Dès lors, on risquerait d'en conclure que la modulation de la couleur a elle-même son espace, voyez, son espace-signe ! C'est ce que ... Donc, il va falloir que nous définissions, [100 :00] à la fois, et cette modulation et l'espace-signe qu'elle transmet ou qu'elle reproduit. Et on pourrait le faire, on sera amenés à le faire, par exemple, en prenant comme exemple, après précisément le XVIIe siècle, en prenant le XIXe siècle . On pouvait faire même une séquence coloriste, qui va être très déterminante pour la peinture, à savoir -- et on retrouverait le problème : comment peindre un corps ? Qui commencerait avec Delacroix, et là ! je dis tout de suite, parce qu'on retrouvera ce problème -- et un procédé, qui est celui Delacroix , qui était peut-être, déjà, celui de Turner, d'ailleurs, Et qui s'appellera, dès l'époque, un procédé de hachures. [Pause] [101 :00] Bon ! Bon ! En simplifiant -- avec les mêmes corrections que vous apportez -- tout commence dans cette séquence, tout commencerait par les hachures de Delacroix. -- Non, non, tout à l'heure, je t'en supplie, tout à l'heure, sinon je suis perdu --

Deuxième temps : et après tout, j'emprunte ça à un livre tout à fait bon, alors s'il vous tombe sous la main, lisez-le ! Il y a un post-impressionniste, un néo-impressionniste qui est très connu, qui s'appelle Paul Signac, Signac qui a écrit un livre *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnistes*, et c'est très bon ! Il développe, lui, cette séquence-là : tout commence par les hachures de Delacroix. Voyez en quoi c'est une réponse à la question : comment peindre le corps ? c'est une réponse formidable parce qu'en effet, Delacroix maintient tout l'héritage qu'il a des couleurs terreuses, [102 :00] seulement il va hacher les couleurs terreuses de tons pur, il va faire ses fameuses hachures !

Exemple typique, allez-y ! Exemple typique là ! La décoration de Saint Sulpice où les corps, où les corps avec les teintes terreuses ou les teintes rabattues sont hachés de vert ou de rose juxtaposés, enfin avec un petit, enfin une hachure verte, une hachure rose. Il y a ce procédé des hachures qui, dès le moment Delacroix se fera injurié pour ça, ou bien, au contraire très admiré, acclamé parce qu'on a l'impression qu'il sort, il sort la couleur d'un fond, d'une espèce de fond

bourbeux. Or, ce procédé des hachures, je ne dirais pas qu'il soit le seul, est très significatif parce qu'il aura sa descendance.

Ensuite et ce n'est pas par hasard que les impressionnistes vont découvrir Delacroix comme leur grand homme, [103 :00] qu'est-ce que se passe ensuite ? Vous avez la formation de séquences de tâches colorées, à une tout autre échelle que Delacroix, pourquoi ? Parce que pour arriver à ces séquences de teintes colorées, de petites unités colorées, il fallait quoi ? Il fallait vraiment rompre avec ce que Delacroix avait gardé, avec les couleurs terreuses ou même avec les couleurs rabattues ! On verra mieux tout ça ! Mais je lance déjà ça, ça sera autant de fait ! Et leur unité à eux ? Ce n'est plus la hachure ! Mais ça, ça en descend tout droit ! Comme dit très bien Signac, c'est la fameuse "virgule impressionniste". Ils peignent par petites virgules. C'est la virgule impressionniste. La hachure de Delacroix est devenue [104 :00] virgule impressionniste parce qu'elle peut se déployer pour elle-même.

Et la virgule, c'est un très drôle de truc si on y réfléchit ! Parce qu'au moment du premier impressionnisme, elle est très ambiguë, cette fameuse virgule, qui ensuite chez Van Gogh va engendrer, alors ça, on ne peut même plus l'appeler une virgule, va être transformée par Van Gogh à un point ! Mais il l'emprunte comme espèce de procédé pictural, il l'emprunte aux impressionnistes, Van Gogh. Eh, c'est, ils [les Impressionnistes] peuvent faire ça -- je ne sais plus, ce que je voulais dire -- ils peuvent faire ça parce que précisément ils sont libérés du problème du terreux, de la couleur terreuse et des couleurs rabattues. Ils ont supprimé de leur palette, c'est forcé ! Ils ont fait quelque chose de formidable : une soustraction ! une restriction de palette intense, une restriction de palette intense, parce que c'est à ce prix-là qu'ils font surgir la couleur [105 :00] sous une forme qui nous reste à déterminer.

Et notamment ils auront supprimé toutes les couleurs dites terreuses ; ils ont supprimé la plupart des terres, des couleurs dites terres, et ils ne se serviront pas, ils condamnent les couleurs rabattues. Seulement Signac lui -- qui se prétend et il a raison -- se présente comme un postimpressionniste, c'est-à-dire du troisième moment, au-delà de Delacroix, au-delà des impressionnistes, il dit : oui, mais il y a un truc qui ne va pas, qui ne va pas : leur virgule est encore très bizarre, parce que à votre choix : elle est figurative, où elle est déjà abstraite ? Elle est figurative parce qu'elle est formidable pour faire ce dont les impressionnistes comptent tant : faire des brins d'herbe, et qu'est-ce qu'ils ont appris ? Ce qu'ils ont appris, et notamment ce qu'ils ont appris des Anglais, [106 :00] des peintres anglais, c'est qu'on ne faisait pas de l'herbe en faisant, en étalant du vert et même en le dégradant, c'est-à-dire même en jouant sur les valeurs ; qu'on faisait de l'herbe avec des petites touches de vert, de tons, de teintes différentes, et que c'est ça qui faisait de l'herbe !

Voyez, on a tellement dépassé la ligne collective. Il s'agit plus de la ligne collective d'un ensemble qui serait l'ensemble d'herbe. On a tellement pénétré dans l'herbe, dans l'intériorité de l'herbe, mais voilà que cette petite virgule, d'une certaine manière, elle est encore figurative, mais en même temps, elle est complètement abstraite ! Elle va très bien pour faire des feuilles, pour faire de l'herbe mais elle est déjà bien autre chose. Et alors, comme dit [107 :00] Signac, très curieusement, c'est quand même très curieux cette histoire, parce que ces impressionnistes, ils ont, ils ont absolument récusé, ils ont supprimé le terreux.

Mais dans le schéma de Signac -- c'est très scolaire ce schéma, mais comme je le trouve très gai et très philosophique, je le cite -- premier temps, Delacroix, il garde les couleurs terreuses, et il en extrait le vif, et il les porte jusqu'au vif par le procédé des hachures. Deuxième temps : les impressionnistes, eux, ils ont supprimé les couleurs terreuses, ils peuvent donc développer le vif, sous forme de brèves séquences [108 :00] de tons différents.

Mais dit Signac : ce n'est pas de chance, parce que ils se servent de ce moyen prodigieux pour reconstituer du terreux. Mais il dit : c'est pour ça que c'est très bizarre, ils font le chemin inverse de Delacroix, Delacroix, lui, il partait de terreux, et il l'exaltait par son procédé de hachures, il le vivifiait. Les autres, ils font l'inverse, ils ont supprimé le terreux, ils ont un procédé de tons vifs, immédiats séquences de tons vifs, mais pour reconstituer l'impression d'ensemble de terreux ou de rabattu. Et c'est, et Dieu sait que c'est beau, alors que Signac a l'air de dire que c'est dommage ! Nous, notre œil s'en réjouit : les deux grands exemples, en effet, de l'extrême de [109 :00] l'impressionnisme à cet égard, c'est les cathédrales, les "cathédrales" de Monet, en effet, où la grisaille de la pierre est reconstituée par le procédé des petites touches de tons purs, et "les boulevards" de Pissarro, les boulevards de Pissarro -- ceux qui ont été à l'exposition récente de Pissarro, vous avez vu ces toiles de la fin de Pissarro, les boulevards -- où son objet explicite, c'est comment redonner le sens de la boue des rues d'une ville comme Paris, avec des tons vifs. Et c'est formidable.

Mais Signac, il n'est pas content, pourquoi ? Parce qu'il dit, il ne fallait pas se servir de ce colorisme pur, c'est-à-dire, de ce dégagement, de cette extraction, des séquences de tons purs, pour redonner [110 :00] une impression de terreux et de rabattu. Qu'est-ce qu'il fallait ? Eh ben, arrive, le plus grand selon Signac à savoir, c'est curieux, qu'il ne parle pas de Cézanne dans tout ça. Mais évidemment, il a l'intérêt : c'est un ami immédiat, Signac est un ami immédiat de Seurat. Qu'est-ce que fait Seurat ? lui, eh ben, il n'y a plus de virgule, c'est devenu le fameux "petit point". Et la peinture dite pointilliste.

Voyez, de la hachure à la virgule au petit point, là vous avez vu une succession du colorisme ; ou alors là, la succession des petits points -- mais c'était déjà dans Cézanne, pas de la même manière, ce n'était pas par des petits points chez Cézanne -- mais où la pure séquence de tons purs, [111 :00] dans l'ordre de spectre, avec un point culminant, va précisément définir vraiment, cette modulation de la couleur. En même temps, ce n'est qu'une séquence parce qu'à la même époque, tant ce monde de la peinture est riche, voyez ! J'essaierai en vain, dans cette séquence, de placer Gauguin et Van Gogh, surtout Gauguin pour qui le pointillisme et Seurat paraît vraiment comique et sans intérêt et donne à la couleur, un tout autre... c'est comme si dans ma séquence, il fallait que je tienne compte éventuellement d'une branche, d'une différenciation, dans la direction Van Gogh - Gauguin.

Bon, mais je veux en venir à quels problèmes ? C'est que je peux toujours isoler ainsi un problème de pur colorisme, cela n'empêche pas que la couleur, [112 :00] elle a toujours appartenu, même à mes mondes précédents, à mes espaces précédents. Je veux dire : non seulement, dans l'espace-signal des Égyptiens, dans l'espace-signal des Grecs, évidemment dans l'espace-signal de la lumière, à savoir : Byzance a une gamme coloriste, en même temps qu'une gamme lumineuse. Et il faut dire de Byzance, là je crois que je l'avais déjà dit, la dernière fois : Byzance invente le colorisme, en même temps qu'il invente le luminisme. Et ce n'est sûrement

pas par les mêmes moyens : si bien que Byzance, il fait déjà une double modulation, modulation de la couleur et voyez en quoi la mosaïque permet, mais non seulement une modulation de la lumière, mais permet une modulation de la couleur fantastique. Ça veut dire : au lieu des petites tâches, eh bien, c'est les petits, c'est les petits tesseras ; [113 :00] c'est formidable ça, comme une possibilité. Et au XVIIe siècle, il y a tout un régime de la couleur, non moins qu'un régime de la lumière.

Si bien que mon problème serait double : il faut que le plus rapidement possible la prochaine fois, nous revenions en arrière, sur la question précise : quelles sont les régimes de couleurs correspondant à l'espace, par exemple à l'espace Renaissance et à l'espace optique XVIIe ? Voyez ! Ou quelles sont les régimes de couleur correspondant à l'art grec et à l'art byzantin ? Puisqu'il y a déjà régime de couleur, je peux juste maintenir -- c'est par là, que ça reste [114 :00] un peu cohérent, l'ensemble -- je peux juste maintenir que la modulation ne se fait pas principalement par la couleur et encore, c'est faux pour Byzance où je crois qu'il y a une double modulation, mais c'est vrai qu'au XVIIe siècle, en peinture XVIIe siècle, la modulation principale n'était pas celle de la couleur, ça reste celle de la lumière.

Donc il faut que, d'une part, on fasse ça, les régimes de la couleur, et d'autre part -- les deux ne s'excluent plus -- que nous définissions un espace coloriste propre auquel correspondrait la modulation de la couleur à l'état pur, même s'il y a déjà des régimes de la couleur avant cet espace coloriste propre. Voyez ? [Pause] Bon ! [Pause] [115 :00]

Alors, je vous donne pour finir enfin parce que je voudrais que vous l'ayez présent à l'esprit, juste quelque chose dont j'aurai besoin la prochaine fois, sur les caractères simples des couleurs. Ceux qui s'y intéressent, je vous demande juste de noter pour y réfléchir un peu, c'est des questions de terminologie, puisqu'il y a un grand effort pour essayer d'unifier la terminologie au niveau des couleurs. Il y aurait quatre caractères simples des couleurs, à savoir : deux qui dépendent du facteur, dit « facteur luminance » ; deux caractères qui dépendent du facteur luminance de la couleur, et ces deux caractères, c'est clair - foncé. Deux caractères qui dépendent du facteur dit de pureté de la couleur, et c'est saturé - lavé. [116 :00]

Ce qui vous donne quand vous combinez deux à deux -- ce que je veux juste que vous reteniez, pour que vous fassiez vous-même votre tableau, à cet égard, sinon, on ne comprend pas la terminologie – clair-saturé, clair-foncé et saturé-lavé, s'opposent ! clair ! qu'est-ce que je disais, clair, premier cas, clair - saturé ! c'est ce qu'on appelle : un ton vif. Clair - lavé : c'est ce qu'on appelle un ton pâle. Foncé - saturé : c'est ce qu'on appelle un ton profond. Foncé - lavé : [117 :00] c'est ce qu'on appelle un ton rabattu.

Voilà ! Vous pouvez faire votre tableau là, avec des flèches tout ça ... Mais j'ai besoin de ces quatre notions parce que pour moi, mon hypothèse ce serait : qu'il y a vraiment comme, il n'y a pas seulement, quatre régimes de la couleur : un régime pale, un régime vif, un régime rabattu, et un régime, et de chacun de ces régimes toutes les couleurs peuvent sortir, on peut toujours rattraper l'un à partir d'un régime. ... Oui ! quoi ?

Anne Querrien : [*Propos inaudibles, à cause des bruits des étudiants*]



Deleuze : La luminance, ce n'est pas la même chose que la luminosité ! Ce n'est pas la même chose ! De toute manière, il y aura des franges, ça, on ne pourra pas les isoler... [*Fin de la séance*] [1 :58 :00]

**Gilles Deleuze**

## **La Peinture et la Question des Concepts**

**Lecture 8, 2 juin 1981**

**Transcriptions: [Voix de Deleuze](#), Partie 1, Julien Paris et Dalila Sellami (durée 1 :07 :09); Parties 2, 3 & 4, Emray Ilaf ; correction : Christine Spianti (durée 1 :11 :00) ; l'horodatage et révisions supplémentaires, Charles J. Stivale**

*[Nota Bene : Nous suivons la répartition en parties indiquées à La Voix de Deleuze-Paris 8 ; quant à l'horodatage, une difficulté électronique pour l'enregistrement à WebDeleuze, mais non pas celui de YouTube et de notre site, nous oblige d'insérer deux chiffres à partir de 1 :06 :00]*

### **Partie 1**

Aujourd'hui il faudrait... Il faudrait finir juste, plus tôt, pas finir... il faudrait plutôt indiquer des directions de recherche sur ce dernier problème de la couleur.

Alors c'est ce que je voudrais... Parenthèse : je voudrais bien voir s'ils en ont le temps à la fin, et si ils sont là : Paul, Paul Tolli, Paul Tolli... Paul, tu me vois, si tu as le temps, hein ? Traumer, il est là, Traumer ? Quelqu'un qui m'a donné, qui m'a passé un texte sur Goethe, Treve... Vous me voyez, hein, tout à l'heure ? ... Le Tortois, il est là, Le Tortois ? Voilà. Michèle D'Albin ? Elle n'est pas là, Michèle [1 :00] D'Albin ? Et Mademoiselle Petitjean ? Elle est là, mademoiselle Petitjean ? Vous me voyez tout à l'heure ? Bon. [Pause]

Alors, c'est très compliqué quand même, c'est très compliqué... [Pause] C'est très compliqué parce que notre problème, c'est exactement celui-ci, au point où on en était resté la dernière fois. C'est exactement ceci : Il y a... On se dit comme ça, grâce à tout ce qu'on a fait précédemment, on se dit comme ça, bon, eh bien, il y a des régimes de la couleur... Il n'y a pas seulement des couleurs, mais il y a des régimes de la couleur. [2 :00]

Soit ça met déjà deux cas : des régimes de la couleur, ça peut accompagner les espaces qu'on a vus précédemment, les espaces-signes qu'on a vu précédemment, et les modulations caractéristiques de ces espaces. Ou bien tout autre problème, tout autre aspect : est-ce qu'il n'y a pas des régimes de la couleur qui constituent eux-mêmes un espace-signe et qui font l'objet d'une modulation qui leur est propre ?

Si bien que on part déjà un peu bancal, hein ? Puisque, en lançant cette notion très vague, pour le moment, de [3 :00] « régimes de la couleur » au pluriel, il y aurait des régimes de la couleur qu'on pourrait repérer pratiquement, historiquement, théoriquement, scientifiquement, mais tout ça ne se valant pas. Il y aurait des correspondances entre la détermination scientifique des régimes de la couleur, la détermination pratique, la détermination historique. Il n'y aurait que un jeu de correspondances.

Mais je vois déjà qu'il y a deux cas pour mes régimes de couleur possibles : ou bien ils vont correspondre à un espace-signal et à une modulation autrement définie, ou bien ils vont constituer eux-mêmes un espace coloriste, coloristique, et une modulation chromatique tout à fait particulière. [4 :00] Et sans doute, la couleur est capable de, est capable des deux.

Si bien que, qu'est-ce que c'est ? Comment est-ce qu'on pourrait définir un « régime-couleur » ? Il s'agit que un régime-couleur, ça ne veut pas dire toutes les couleurs ; ça veut dire un certain traitement de la couleur. Qu'est-ce que ce serait, la cohérence d'un traitement qui nous ferait dire « ah oui, là, il y a un 'régime-couleur' » ? Et qu'est-ce que ce serait, ces « régimes-couleurs » ?

Ben, j'aurais envie de les définir de trois manières, par trois caractères... Non, par quatre caractères : premier caractère, je dis que pour qu'il y ait un régime-couleur, il faut que il y ait une certaine [5 :00] détermination du fond, "le fond". Cette détermination du fond, elle n'est pas forcément par la couleur. On sent peut-être qu'un régime-couleur impliquera son propre espace coloristique et sa modulation chromatique, si le fond est lui-même coloré. Mais un régime-couleur peut très bien s'accrocher à un autre type d'espace, et à un autre type de modulation. Je dis donc l'idée de fond, qui est évidemment fondamentale dans la peinture, l'idée de fond va être la première exigence à laquelle doit satisfaire un régime-couleur.

Mais justement qu'est-ce que ça veut dire un fond ? Un fond -- et il me semble que la notion est très intéressante -- elle est double, c'est un concept double. [6 :00] Le fond, d'une part, renvoie à ce qu'on appellera « le support ». Ce qui *supporte* la ligne et la couleur, c'est ça le fond. Ça c'est un premier sens très déterminé. Vous parlerez en ce sens d'un fond... de plâtre, ou d'un fond de craie, ou d'un fond coloré, bon. Et sans doute, c'est là que, voyez, il faut que notre système implique perpétuellement des échos. Je dis « échos-immédiates » dans l'histoire de la peinture. Là, vous avez, par exemple, des fonds, entre le XV<sup>ème</sup> et le XVI<sup>ème</sup> siècles, vous avez des fonds célèbres qui se cherchent, [7 :00] qui se perfectionnent de plus en plus, des formules de plâtre, notamment le plâtre dit « amorphe », enfin tout ça, qui vont constituer le fond du tableau, c'est-à-dire qui vont définir la qualité du support.

Mais je dis, en même temps la notion de fond renvoie à autre chose, à savoir l'arrière-plan, mais pas l'arrière-plan sous n'importe quelle forme... pas sous n'importe quel aspect. Le fond, c'est d'une part, la qualité déterminée du support, c'est la détermination du support, et d'autre part, ce n'est pas exactement l'arrière-plan mais c'est la détermination de la valeur de l'arrière-plan, la détermination de la valeur variable de l'arrière-plan. C'est bien la nature du fond, comme qualité du support qui, d'une certaine manière, entraînera la position [8 :00] relative de l'arrière-plan.

Qu'est-ce que veut dire ici « position relative de l'arrière-plan » ? Eh bien, nous l'avons vu dans les espaces-signes que nous avons étudiés précédemment. La peinture de la Renaissance implique -- ça c'est des formules trop générales tout ça, mais on a vu, à chaque fois vous nuancez -- la peinture de la Renaissance implique une position de l'arrière-plan tel qu'il soit subordonné aux exigences de l'avant-plan. La peinture du 17<sup>e</sup> siècle, d'une certaine manière, implique une espèce de renversement de cette... de la valeur... au sens où tout surgit de l'arrière-plan ; et déjà la peinture byzantine opérait cette conversion en faveur de l'arrière-plan. Donc je dirais du fond qu'il est à la fois la qualité du support, et la position variable de l'arrière-plan. [9 :00] Ça, ce serait le premier des caractères d'un régime de couleur : de quelle sorte est le fond ?

Deuxième caractère : Quel est, dès lors, le rôle de la couleur dans la modulation opérée, dans la modulation opérée sur la surface portée par le fond ? On a vu précédemment déjà des types de modulation différentes.

Troisième caractère de régime de la couleur [10 :00] : ça, c'est la nature des teintes, à savoir, un régime de la couleur implique un certain privilège -- quitte à s'expliquer tout à l'heure sur ce que veut dire « privilège » -- un certain privilège d'un type de teinte. Qu'est-ce qu'un type de teinte ? On pourrait dire, un type de teinte, ben, c'est très simple, vous comprenez. Il y a deux variables de la couleur ; on l'a vu -- je reprends le schéma que je vous demandais de, de méditer beaucoup, parce que, l'espèce de schéma terminologique -- une couleur peut être claire ou foncée, d'une part; d'autre part, elle peut être saturée ou lavée. C'est un peu comme pour l'alcool, si vous voulez. C'est un peu, par exemple, la distinction [11 :00] -- vous comprenez, c'est très simple -- comme la distinction du titrage et de la dilution, tous les alcooliques savent ça, mais même les non-alcooliques savent ça. Ce n'est pas difficile à comprendre. Vous avez un alcool à 40 degrés. Vous le diluez beaucoup, votre alcool à 40 degrés, ça reste de l'alcool à 40 degrés. C'est de l'alcool à 40 degrés dilué. Si vous l'absorbez pur, c'est de l'alcool saturé, à 40 degrés. Voyez saturé/lavé, saturé/dilué forme bien un couple consistant de la couleur, c'est le facteur « pureté ».

Dès lors, vous combinez deux à deux, clair/foncé, une teinte peut être claire ou [12 :00] foncée, saturée ou lavée, c'est-à-dire diluée. Vous combinez deux à deux, les possibilités vont vous donner les types de teintes. Première possibilité : clair - lavé = le « pâle ». [Pause] Clair - saturé, deuxième possibilité, clair - saturé = les teintes vives, le « vif ». Foncé – saturé, ce sont les teintes « profondes ». Foncé - lavé, [13 :00] ce sont les teintes « rabattues ».

Je dirais un régime de couleur implique la dominance d'un de ces types de teinte. Je dirais donc, je dirais : et très bien, on peut concevoir des régimes « pâles », des régimes... « vifs », des régimes « profonds », des régimes « rabattus ». Ah bon, mais qu'est-ce que ça veut dire « privilège », « dominance », là ? Ça veut dire quoi ? C'est très simple. Ça ne veut pas dire que la plupart des couleurs vont être, par exemple, dans le régime « pâle », ça ne veut pas dire même que la plupart des couleurs vont être des teintes pâles, encore que ça puisse être vrai, mais je pense à tout à fait [14 :00] autre chose.

Puis, encore une fois, tout ce que je dis, surtout aujourd'hui, hein, c'est peut-être faux. Vous corrigez, non seulement vous nuancez, mais vous corrigez tout vous-même, oui, parce que... Ce n'est pas forcément des teintes pâles partout, ou voyez, il n'y en a pas plus. Je veux dire autre chose : c'est que la matrice « pâle »... les teintes pâles vont être la manière dont, en fonction du fond, dans tel régime – ce n'est pas toujours comme ça -- dans tel régime, lorsque je parle d'un régime « pâle », je veux dire que les teintes pâles vont être la manière dont, en fonction du fond, l'ensemble des couleurs, y compris les « vives », y compris les « profondes », y compris les « rabattues », vont être distribuées. [15 :00] Donc ce n'est pas du tout un indicatif de fréquence ; c'est un indicatif d'importance, l'importance des teintes pâles qui vont négocier le jeu des couleurs et du fond.

Un régime « vif », ça ne veut pas dire qu'il n'y aura pas des teintes « rabattues ». Parfois il n'y a pas de teintes rabattues dans un régime « vif ». Par exemple, les Impressionnistes évitent les teintes rabattues, bon. Mais, il peut y en avoir ; simplement la négociation de ces teintes, des

couleurs en général et du fond, se fera par les tons vifs. Alors je pourrais dire c'est un régime « vif ». Voyez donc je pourrais comme ça dessiner avec ce troisième critère ajouté aux deux autres.

Et enfin, dernière critère de ces régimes de couleurs, [16 :00] c'est que, cette fois-ci, je cherche un écho scientifique, ou pseudo scientifique. Notre problème, vous ne l'avez pas oublié, c'est toujours celui de l'analogie puisque nous voulions définir l'analogie par la modulation justement, et pas, et pas du tout par le transport d'une similitude. Alors, alors, alors... Comment est-ce que, scientifiquement ? Qu'est-ce que la colorimétrie nous dit sur les manières de reproduire une couleur ? C'est le problème de l'analogie.

Vous voyez une couleur, vous la reproduisez. Comment reproduire une couleur ? On nous dit trois choses : qu'il y aurait trois méthodes inégales. Je me dis, est-ce ces trois méthodes -- vous voyez ce que je veux dire, ces trois méthodes, ces produits [17 :00] scientifiques -- est-ce qu'elles ne vont pas avoir un écho pratique et un écho historique, hein, en faisant jouer tout dans tout ?

Première manière : vous vous trouvez devant un faisceau de lumière complexe, pas simple, pas monochromatique, pas d'une seule couleur. Un faisceau complexe. Comment le reproduire ? Une première proposition de la colorimétrie nous dit que : tout faisceau complexe, ou tout flux lumineux complexe, peut être en principe ramené à un faisceau blanc -- mais à calculer, lui -- peut être ramené à un faisceau [18 :00] blanc additionné d'un faisceau monochromatique.

D'où la formule :  $f$  -- vraiment là, je dis des choses qui sont... du dictionnaire, quoi. C'est, je veux dire, c'est très, très... vous prenez ces formules parce que ce que je voudrais en tirer... il faut juste que vous l'ayez présent à l'esprit pour, pour qu'on puisse essayer d'en tirer quelque chose -- la formule c'est :  $f$  -- à savoir le flux lumineux complexe, le flux coloré, de telle couleur -- égale  $f(T) f(\text{petit } d, \text{ en dessous, hein, en coefficient, } f \text{ petit } d) + f(\text{petit } w)$ . [19 :00]

Qu'est-ce que ça veut dire la formule très simple :  $f$ , c'est le flux lumineux complexe, d'une couleur donnée ;  $f(\text{petit } w)$ , c'est « flux de lumière blanche »,  $w$  renvoyant à l'anglais ; plus  $f(\text{petit } d)$ , c'est le faisceau monochromatique dont la longueur d'onde sera dite  $l(d)$ ...  $l(d)$ , à savoir « longueur d'onde dominante ».

A la limite, voyez, [20 :00] la longueur d'onde du faisceau  $f$ , vous l'appellez petit  $l$ , et vous avez la formule donc  $f(\text{petit } l) = f(w) + f(l(d))$ . Vous avez remplacé votre faisceau complexe par : un faisceau de lumière blanche plus un faisceau monochromatique de longueur d'onde différente du faisceau... de départ. Ça, c'est la méthode dite de la longueur d'onde dominante. Bien plus, dans certains cas, dans certains cas, votre faisceau à longueur d'onde dominante, monochromatique, peut lui-même ne pas être du tout compris dans le faisceau de départ reconstitué. Reste là, je dis cette première combinaison, n'est-ce pas, c'est, en d'autres termes : [21 :00] flux de lumière blanche plus faisceau monochromatique, et ça peut reconstituer tous les faisceaux complexes, en principe. Voilà, première méthode. Vous retenez ça juste, hein ? Parce que on en aura bien besoin.

Deuxième méthode. Pourquoi une deuxième méthode ? Parce que la première méthode elle est très, très théorique. Il faudrait en effet pouvoir déterminer très rigoureusement... [*Interruption de l'enregistrement*] [21 :28]

... de trois couleurs fondamentales, de trois couleurs fondamentales. Je dirais que dans le cas précédent, comment, la matrice des couleurs partait du blanc, du faisceau de lumière blanche. Là au contraire, ça part d'un système tricolore, trois couleurs [22 :00] fondamentales qui sont quoi ? Qui sont : bleu, rouge, vert. Pourquoi bleu, rouge, vert ? Vous reconnaissez l'image télé là-dedans. Pourquoi bleu, rouge, vert, alors qu'on s'attendrait à bleu, rouge, jaune ! Justement parce que on ne peut pas reconstituer un faisceau complexe avec bleu, rouge, jaune. Pourquoi ? La condition de la reconstitution, c'est que les trois couleurs fondamentales choisies, les trois couleurs soient telles que l'une d'entre elles ne puisse pas être "équilibrée" par les deux autres. Si vous preniez donc : jaune, bleu, rouge, vous auriez possibilité d'un équilibrage du rouge par le jaune et le bleu. Donc, ce n'est pas [23 :00] possible. Vos trois fondamentales, donc, vont être -- au plus pratique, au plus simple -- vont être : rouge, vert, bleu. Il y a d'admirables tableaux là, dans l'exposition [Nicolas] de Staël, il y a un paysage qui est quelque chose de formidable, formidable, sous le titre "Agrigente" qui est paysage avec, un coin, je ne sais plus la répartition déjà, uniquement en trois couleurs plus un noir et un blanc. Les trois couleurs : rouge, vert, bleu

Bon, cette méthode-là, ce n'est plus une méthode de longueur d'onde dominante qui applique un privilège du blanc ; c'est une méthode qu'on appellera de "synthèse additive". Elle répond à la formule [24 :00] f : flux quelconque, flux coloré quelconque, égale f r -- flux rouge -- plus f v -- flux vert -- plus f b -- flux bleu. Bon, on arrive au bout, c'est... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Troisièmement, troisième méthode possible, mais on change de domaine, cette fois-ci il faut passer non plus au rayon lumineux, mais il faut passer au corps coloré, soit des pigments soit même des filtres. Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui se passe dans un filtre ? Qu'est-ce que c'est la couleur d'un [25 :00] corps ? Vous savez bien la couleur d'un corps, c'est précisément la couleur que le corps n'absorbe pas. C'est la couleur que le corps réfléchit, diffuse, ou transmet. Pourquoi les plantes sont-elles vertes ? La réponse célèbre, voyez le Larousse, les plantes sont vertes parce qu'elles absorbent le rouge parce que la chlorophylle absorbe le rouge ; elles sont vertes parce que elles absorbent le rouge, la chlorophylle absorbe le rouge et dès lors réfléchit le vert, bon.

Vous pouvez concevoir alors des mélanges de pigments, une synthèse de pigments, mais qu'est-ce que c'est cette synthèse ? Soit des pigments jaunes, ils absorbent le bleu, et ils renvoient vers l'œil [26 :00] du jaune et du vert. Soit les pigments bleus [*Pause*] -- ah, qu'est-ce que j'ai dit ? j'ai dû me tromper oui... je ne sais plus. -- Le pigment jaune, donc, absorbe le bleu et renvoie du jaune et du vert, renvoie à l'œil du jaune et du vert. Les pigments bleus, ils absorbent le jaune et ils renvoient à l'œil du vert et du bleu. Vous mélangez les deux types de pigments, vous n'avez plus que, donc, le bleu est absorbé, le jaune est absorbé, et vous avez une réflexion purement verte.

Comment on appellera ça, ce mélange ou cette synthèse ? [27 :00] Cette synthèse, on l'appellera cette fois-ci, une synthèse "soustractive." Elle ne peut pas se faire avec des rayons lumineux ;

bien plus, admirez que la synthèse soustractive, le mélange soustractif, peut donner tout ce que vous voulez sauf du blanc. Il peut donner du noir dans quel cas ? Eh ben, si chaque corps absorbe ce que renvoie les autres, là vous aurez du noir. Donc il peut y avoir du noir produit par la synthèse soustractive ou le mélange soustractif mais il ne peut pas y avoir de blanc. Voilà mes trois formules scientifiques de colorimétrie, de science simple.

Alors je dis, bon, mais on oublie, on oublie ça, ces formules, ces études de colorimétrie, bon, peu importe la date. [28 :00] Ma question – comprenez-la bien pour y introduire toutes les nuances -- c'est si déjà la pratique picturale n'avait pas opéré de tels régimes de couleurs. Ce dernier critère de régime, c'est le moyen de reproduction de la couleur. On arrête là parce que ça devient trop abstrait.

Je dis, je définirais, dès lors, un régime de la couleur, c'est mon premier résultat -- je voudrais une petite montre, tu n'as pas une petite montre ? [*On lui passe une montre*] -- je définirais un régime de la couleur par quatre caractères, par quatre caractères. Premier caractère : un état de fond au double sens du mot « fond », à savoir détermination du support, [29 :00] qualification du support, et position variable de l'arrière-plan. Deuxième caractère : par une modulation correspondante. Troisième caractère : par une teinte privilégiée parmi les quatre teintes fondamentales : vif, pâle, rabattu, profond ; par un mode de reproduction parmi les trois grands modes de reproduction : le mode [30 :00] longueur d'onde dominante renvoyant à un flux blanc, le mode synthèse additive, le mode mélange soustractif.

En disant ça, heureusement que j'ai récapitulé car, en fait, mon deuxième caractère disparaît puisque la modulation, elle est prise dans ce dernier caractère. Donc en fait, il n'y a que trois caractères. Voilà ! Ouf ! Léger repos... [*Interruption de l'enregistrement*] [30 :34]

... Voilà. Ça va ? Oui, ça va ? Bien. Dès lors, je reprends mon problème. S'il est vrai qu'on peut définir des régimes de couleurs, tantôt ces régimes de couleurs renverront à des espaces [31 :00] définis précédemment et à des modulations définies précédemment, tantôt renverront à un espace proprement de couleur et à une modulation proprement chromatique que nous n'avons pas encore définie.

Bien, cherchons un peu dans l'histoire, dans l'histoire de la peinture. J'essaie de définir un régime de couleurs "Renaissance", par exemple. On va voir comment ça se passe – si on peut atteindre un tout petit peu de technique, là, mais vraiment au service de notre recherche sur les régimes de couleur -- est-ce qu'il y aurait un régime de couleurs "Renaissance", avec beaucoup d'exceptions, beaucoup de problèmes ? C'est ça qui fait aussi [32 :00] la vie, la vie d'une histoire de la peinture. Eh ben, oui ! Il me semble bien qu'il y a un régime de couleurs mais au sens où l'on vient de l'employer, et sans doute c'est une longue histoire, mais ce qui est célèbre, c'est l'existence des fonds "blancs" dans la peinture de la Renaissance.

Ah bon, des fonds blancs, partons de là. Ça nous renverrait peut-être à notre première formule colorimétrique, mais là on ne pourrait pas pousser trop loin car eux, ils le font en "praticiens", en "peintre", pas en savants. Ils utilisent des fonds blancs ; ça veut dire quoi ? Ça veut dire que le support est garni d'une couche de [33 :00] plâtre, d'un plâtre spécial, d'un plâtre traité d'une

manière spéciale ou bien d'une couche assez épaisse de craie. Et là-dessus qu'est-ce qui se passe ?

Or il y a un peintre qui est connu -- et là c'est important pour l'histoire de la peinture -- il y a un peintre qui est connu pour avoir poussé ce système à la perfection, et bien avant la Renaissance, c'est-à-dire que la Renaissance hérite de quelque chose qui se préparait, mais justement ce peintre précisément est comme à la charnière, de ce qui précédait et de la Renaissance. C'est le grand [Jan] Van Eyck, au point que... est courant dans l'histoire de la peinture la formule d'un secret de Van Eyck, [34 :00] et ce secret de Van Eyck, ça commence avec ce plâtre dit amorphe qui sert de fond. Van Eyck, il meurt vers 1440 -- j'ai pris dans le dictionnaire -- 1440, c'est-à-dire avant la naissance de Leonard de Vinci mais pas longtemps ; Leonard de Vinci naît en 1452. Il y a un critique récent qui a fait un livre où il insiste énormément sur Van Eyck et considère Van Eyck comme le peintre des peintres ; chacun a le droit de choisir son peintre des peintres, mais il s'appuie précisément sur ce fond blanc mystérieux parce qu'il met en question bien des choses, ce fond blanc. En effet, pour obtenir du plâtre amorphe, il y a tout un jeu de plâtre [35 :00] et de colle, donc il y a tout un problème de la "pharmacie" de la peinture, de la "chimie" de la peinture.

C'est Xavier de Langlais, et Xavier de Langlais, il a écrit un livre très intéressant chez Flammarion qui s'appelle *La Technique de la peinture à l'huile* [1959], et il est formidable. C'est-à-dire c'est un livre qu'on lit avec beaucoup de joie, en rigolant beaucoup parce que c'est un type de critique très particulier comme on en trouve un peu dans toutes les disciplines artistiques. C'est un, je crois, c'est à la lettre, ce qu'on pourrait appeler un réactionnaire, mais un réactionnaire mais très bien. Vous allez voir ce que c'est un réactionnaire très bien. [Rires] Un réactionnaire très bien, c'est quelqu'un qui stoppe, qui stoppe ce qui se passe, à un certain moment et dit : "Ah non, non, là on arrête ; c'est fini, après il n'y a plus [36 :00] rien !" Vous connaissez... ? Ils sont charmants d'ailleurs ; [Rires] "ça s'arrête là" et puis non, et puis non, ah ! après : "mais quand même il y avait Mozart, ce n'était pas mal... Ah !" [Rires], non alors, il y avait ça en musique ; par exemple, il y a beaucoup d'amoureux du chant grégorien qui sont comme ça. Pan ! "après le chant grégorien, il n'y a rien, c'est une décadence, une lente, lente décadence" ... Il ne faut pas rigoler parce que... [Deleuze ne termine pas la phrase] Il y a eu ça en philosophie, un moment très joyeux ; ça a été avec le néothomisme, [Jacques] Maritain, c'était formidable, Maritain ; "Saint Thomas," pan ! [Rires] ... Après, c'était dur pour lui... "Descartes, s'il y avait un peu de Saint Thomas dans Descartes [pour Maritain], alors ça allait."

Or il y a quelque chose de très bizarre que vous allez comprendre. Parfois ces hommes, qui arrêtent tout à un moment et qui ne veulent plus rien entendre du reste, [37 :00] se retrouvent d'étonnants modernistes, et ils sont bien -- à deux égards -- que, d'une part, ils nous apprennent énormément de choses sur le point de coupure qu'ils font, et en effet, ça s'explique très facilement. Ils sont tellement excités avec leur : "tout est fini à partir de là" qu'ils ont une connaissance technique très profonde de la période où ils arrêtent "tout", ensuite c'est une décadence, bon d'accord. Mais pour comprendre ce que c'est que le chant grégorien il faut s'adresser à quelqu'un comme ça. Pour comprendre Saint Thomas, il faut s'adresser à Maritain, c'est évident. Et alors, tout le reste est décadence, tellement décadence que selon eux, il vaudrait mieux repartir à zéro.



D'où je reprends l'exemple, parce qu'il me fascine, l'exemple de Xavier Langlais ; il va nous dire : "la peinture à l'huile, [38 :00] elle connaît son triomphe avec Van Eyck." Déjà à la Renaissance, grâce au fond blanc, grâce au plâtre amorphe, après c'est foutu, déjà à la Renaissance, bien sûr, ils gardent le secret de Van Eyck, mais ils le comprennent déjà moins bien [que] la décadence commence déjà à la Renaissance, mais quand même, ils ont gardé quelque chose du grand Van Eyck, mais après c'est terrible. A quoi on voit que c'est terrible? Là, Xavier de Langlais révèle son obstination, son obsession propre : c'est la craquelure ; les tableaux, ils craquellent, alors là il ne se connaît plus, Xavier de Langlais. Les tableaux depuis Van Eyck, ça craque de plus en plus, et alors les peintres, il ne se domine plus lorsqu'il y a des peintres très "craquants". [Rires] Il y a notamment un portraitiste anglais du 18e qui s'appelle [Joshua] Reynolds [39 :00] et qui est la tête de turc de Xavier de Langlais parce que Reynolds -- et on verra pourquoi du point de vue du régime de la couleur, c'était forcé que ça craque chez Reynolds -- mais Delacroix, le mépris de Xavier Langlais : il ne sait pas son métier ; pour Xavier Langlais, il ne sait absolument pas son métier ; la preuve, c'est que il y a des craquelures.

Pour les Impressionnistes il est d'une sévérité il dit ; "ils avaient de bonnes idées, mais pas de savoir-faire" et "ils n'ont jamais pu régler le problème du fond." Voyez que je reviens à ma question du régime de la couleur ; Xavier Langlais, c'est quelqu'un pour qui il n'y a qu'un régime de la couleur, le grand régime à longueur d'onde dominante, c'est-à-dire le fond blanc.

Ce n'est pas mal, mais alors donnons-nous, il faut croire qu'il y a quelque chose ! Mon Dieu, Mon Dieu, Mon Dieu ! Il y a quelque chose. Voilà ce premier régime de la couleur ; je cherche Renaissance qui emporte le secret de Van Eyck, [40 :00] qui l'exploite et qui qualifie son support sous forme de "plâtre" ou "couche épaisse de craie". Qu'est-ce qui va se passer après ? Deux temps : sur le fond blanc, ils font ce qu'ils appellent une "ébauche", et ils lavent "l'ébauche", ébauche lavée sur le fond blanc, ça c'est le second temps : c'est comme ça qu'ils travaillent ; troisième temps, ils étendent et ils posent les couleurs. [41 :00] Sous quelle forme ? Ils posent les couleurs en couches minces.

J'ouvre une parenthèse, pour que vous compreniez -- il fallait que vous compreniez au début, mais si vous n'avez pas compris au début, ça ne fait rien, vous comprendrez après -- je fais une parenthèse. Mes deux premiers temps : fond blanc, ébauche lavée, ça vous donne quoi ? Ça vous donne évidemment une formule de "clair lavé" : c'est ça que j'appelais "privilège aux teintes pâles", privilège aux teintes pâles. Ce qui n'empêche pas qu'au troisième temps, ils posent les couleurs -- ça peut être des couleurs vives, [42 :00] ça peut être des couleurs saturées, ça peut être des couleurs profondes -- mais le principe, ce sera : mince couche de couleurs sur le fond blanc de telle manière que le fond blanc transparaisse, transparaisse notamment, par exemple, à travers un vêtement.

Le fond blanc va donner luminosité aux couleurs, et pour les ombres, qu'est-ce qu'ils vont faire ? Ben là, ils vont saturer la couleur, la couleur posée sur le fond, ils vont saturer la couleur ; ils vont passer plusieurs couches, et c'est une des premières formules, "la couleur posée sur le fond blanc par-dessus l'ébauche", en respectant les lignes de l'ébauche, c'est la première formule de ce qu'on appellera le "glacis" : mince couche de [43 :00] couleur sur le fond.

Mais bien qu'on emploie ainsi le mot "glacis", le mot technique de glacis, moi j'aurais envie de réclamer, de dire ce n'est pas ça le vrai glacis ; c'est un glacis ça, dans un sens très général. On verra pourquoi je fais cette réserve ; j'essaierai de dire pourquoi je fais cette réserve. Moi je préférerais garder -- on a tous les droits -- garder ce mot "glacis" pour un autre régime. Bon.

Voilà ce premier régime. Quand je dis c'est la formule Renaissance, ça veut dire quoi ? Ce que tous les peintres, ben oui, ils font presque tous. Ben, voyez : fond blanc, ébauche lavée, couleur mise en glacis, ça me donne -- je dirais là, je suis en droit il me semble de dire que -- c'est un régime pâle [44 :00] même si les teintes pâles ne dominant pas, même s'il n'y pas seulement des teintes pâles. C'est un régime pâle, parce que l'ensemble des couleurs qu'elles soient vives saturées, profondes, tout ce que vous voulez, sera obtenue à partir de cette matrice : blanche, ébauche lavé. Oui, c'est très clair, très clair.

Or qu'est-ce qui va se passer là qui appartient vraiment à l'histoire de la Renaissance ? Comment ça bouge la peinture ? Ce qui va se passer, c'est quand même des choses très curieuses : c'est que les peintres de la Renaissance qui empruntent le système Van Eyck -- vous remarquerez que les Italiens l'empruntent à la Flandre, et puis on verra que c'est par l'Italie que ça revient à la Flandre et à la Hollande. Très curieux, [45 :00] ce cheminement -- eh ben, eh ben, il se passe une chose, c'est que les peintres de la Renaissance, je parle des plus grands -- ce n'est donc pas une critique -- pour Langlais, c'est déjà une critique, ils vont avoir tendance à épaissir de plus en plus, le fond blanc. Leur prouesse technique va passer par un épaississement du fond blanc. Le fond blanc devient de plus en blanc épais ou, du moins, de plus en plus opaque. C'est très important ça si vous me suivez -- c'est le dernier point difficile ; si vous comprenez ça vous allez comprendre tout de l'avenir -- notamment le très grand peintre. [*Le nom suit dans le paragraphe suivant*]

Alors Langlais est très embêté parce qu'il dit évidemment, c'est un génie -- il fait partie des plus grands peintres -- c'est donc un génie, c'est embêtant, et en même temps, [46 :00] sa technique est déjà sur la voie de la décadence puisque ce n'est plus le vieux fond Van Eyck. Or le plus grand peintre qui alors se signale par un épaississement, mais alors un épaississement visible considérable du fond de support, c'est le Titien. Le fond blanc devient très, très épais et très opaque. Vous sentez que ça va être déjà la naissance d'une forme de luminisme, ça, ; ça va tellement annoncer certains aspects du 17e siècle. Il devient très opaque le fond blanc. Même chez Leonard de Vinci où, très bizarrement, son plâtre semble bien -- "semble bien", dit-on, les spécialistes le disent -- pas tellement plus épais que celui de Van Eyck, mais en revanche, beaucoup plus opaque.

C'est intéressant, ces différences qui sont vraiment des [47 :00] différences purement techniques, qu'est-ce que ça va entraîner si vous faites un fond blanc plus épais, un plâtre très épais ? Eh bien, ça va entraîner une drôle de chose ; il me semble que ça va entraîner deux choses, enfin il semble ; il se trouve que ça entraîne deux choses :

La première chose, c'est que le lavage du fond, la dilution qui se fait à l'eau ou à l'essence de térébenthine, la dilution va être de plus en plus colorée. Tout se passe comme si la couleur remontait vers le fond, c'est-à-dire les couleurs de l'ébauche vont déjà marquer l'ensemble du fond ; au lieu d'un fond blanc, [48 :00] le fond blanc tendra, à mesure qu'il devient plus opaque

et plus épais, à se colorer. C'est la première grande différence. Coloré pâle, d'accord, coloré pâle, oui, mais coloré.

Deuxième différence considérable, là vous devez comprendre -- le travail au niveau même, dans les deux cas, c'est le travail du peintre -- l'ébauche est menacée, le stade de l'ébauche est menacé... au profit de quoi ? L'ébauche va tendre à être remplacée par le "travail en pleine pâte" à mesure que le fond devient plus épais, et qu'est-ce que c'est le travail en pleine pâte ? C'est ce qu'il faut opposer à l'ébauche.

Le travail en pleine pâte, c'est la méthode des repentirs, les repentirs du peintre, à savoir : [49 :00] au lieu d'une ébauche bien déterminée sur laquelle ensuite il n'a plus qu'à mettre les couleurs, il va y avoir perpétuellement un remaniement, un travail en pleine pâte ou, au besoin, le peintre va remanier tout, d'où, et c'est à partir, et c'est notamment chez Le Titien qu'on assiste à ces choses tellement émouvantes, les repentirs du peintre, ou quand vous regardez de très près ou bien quand vous regardez dans des conditions scientifiques : vous voyez la marque d'un repentir, par exemple, comme une cinquième pâte d'un cheval, la pâte qui a été supprimée, pour une redistribution des pattes.

Donc je dirais, les trois : l'évolution de la Renaissance, techniquement du point de vue du régime, de ce régime de la couleur blanc -- fond blanc -- va être marquée par trois choses : épaisseur de plus en plus grande, et opacité de plus en plus grande, coloration du fond de plus en plus nette, [50 :00] substitution de la méthode des repentirs, à la méthode l'ébauche.

Voyez, en effet, que pour un homme comme Langlais, tout cela est très triste, ce plâtre qui devient épais, ce fond qui est déjà coloré qui absorbe déjà la couleur et l'abandon de l'ébauche au profit du travail en pleine pâte tout ça, ça lui permet de dire de son point de lui, à lui, eh ben, oui, la peinture prend un mauvais chemin. Quand je dis : il est quand même moderniste ; ça se comprend, c'est que : il est tellement persuadé que déjà à la Renaissance, c'est la décadence de la peinture à l'huile qu'il va dire : vivent les couleurs acryliques, vivent les couleurs sans huile, vivent les couleurs actuelles, ça oui alors. Il redevient très, très moderniste ; [51 :00] il dit : La peinture à l'huile c'est foutu, alors il vaut mieux repartir à zéro avec l'acryle, le vinyle et tout ça. Vous comprenez ? Bon, je reviens là à mon histoire.

Voilà, je définirai donc le régime Renaissance : il y a bien un régime de la couleur -- et vous voyez que ça s'enchaîne avec tout ce qu'on a fait avant -- je dirais, il y a bien un régime de la couleur, mais nécessairement ce régime de la couleur est au service d'un espace-signe et d'une modulation d'un autre type. L'espace-signe -- on l'a vu -- de la Renaissance : c'est l'espace tactile-optique, défini par la ligne collective et par le primat de l'avant-plan. Mais comprenez que le fond blanc fonde précisément le primat de l'avant-plan. Comprenez que [52 :00] l'ébauche fonde précisément la ligne collective, et ça n'empêche pas que vous avez un régime de la couleur dans la mesure que vous posez en "glacis", en pseudo glacis, vos couleurs quelle qu'elles soient, sur ce fond qui agit sur les couleurs. C'est donc ce que je peux appeler le régime "pâle" de la couleur au service de l'espace Renaissance, de l'espace tactile-optique et de la modulation par la ligne collective.

Voilà un premier régime de la couleur. [Pause] Ça va ? oui ? non ? Difficile ?

Un étudiant : Très !

Deleuze : Très, trop ?

Une étudiante : [*Propos inaudibles ; il s'agit sans doute d'une remarque sur les difficultés de ce que Deleuze présente*]

Deleuze : Oui, mais c'est difficile pour moi [53 :00] aussi... [*Rires*]

L'étudiante : [*Inaudible, mais elle continue ses propos sur la difficulté*]

Deleuze : Oui, c'est difficile, oui, tout ça. Alors bon, en accumulant les stades, peut-être que ça va ...

Je passe comme à un second stade, un autre régime de la couleur, cherchons un autre régime de la couleur ; plus là, ça risque de se compliquer et, en même temps, se simplifier, je ne sais pas, puisque on va envisager les régimes de la couleur 17e siècle. Le 17e siècle, là c'est curieux, parce que il me semble que je réclamaient plutôt par [54 :00] facilité un seul -- mais là je ne peux pas faire autrement -- un seul même trait varié et là a tellement évidemment deux, deux qui vont former comme une espèce de pince. Autour de quoi ? Eh ben, tous les deux, autour du luminisme du 17e siècle.

Vous vous rappelez la formule-là, encore ça ne va pas être un espace de la couleur pur ; ça va être un régime de la couleur subordonnée à quoi ? À l'espace-optique par lequel on a défini le 17e et par rapport à la modulation correspondante, la modulation de la lumière et non plus la modulation de la ligne collective. Donc je dirais que, là encore, le régime de la couleur ne renvoie pas un espace coloristique qui lui serait propre ; il est au service d'un espace d'une autre nature, l'espace optique de la lumière. [55 :00] Mais précisément, il représente un sérieux changement par rapport au régime de la Renaissance.

A la fin du 16e siècle surgit un peintre dont l'importance technique sera immense, et que hélas évidemment, Xavier de Langlais abomine tellement qu'il n'en parle même pas. C'est le Caravage. Or qu'est-ce que fait le Caravage ? Qu'est-ce qu'il invente ? La chose la plus insolite : il invente -- bien sûr, il a eu des prédécesseurs, il faudrait les chercher -- mais il invente le fond... -- et là, les mots semblent manquer -- il invente le "fond noirâtre", le fond de bitume, [56 :00] ou bien plus précisément, le fond "brun rouge", un brun rouge... [*Pause*] Un fond brun rouge, bon... Et qu'est-ce que ça change ? Voilà que le support est qualifié par cette espèce de -- comment dire? -- de couleur indéfinissable.

J'insiste là-dessus parce que quand, quand [Heinrich] Wölfflin parle de certains aspects du luminisme au 17e siècle, il dira -- ... aie, aie, aie ... [*Un objet tombe dans la salle*] -- c'est exactement ça : le fond, c'est une couleur indéfinissable. Qu'est-ce que va dire "une couleur indéfinissable" ? Ben, ce qui m'importe, c'est que c'est quelque chose d'indéfini. Je ne peux pas dire à proprement parler, c'est telle couleur, mais c'est "de la" couleur. [57 :00] Tandis que dans la formule Renaissance, vous aviez un fond blanc -- en d'autres termes, la couleur était reçue par une matrice non colorée -- la coloration commençait à peine avec l'ébauche. Là vous avez une

couleur indéfinissable ; vous avez l'impression que toutes les couleurs se mélangent dans leur nature sombre. Ce que Goethe dit -- "toute couleur est sombre", "toute couleur est obscure" -- trouverait ici son illustration pleine : la matrice de la couleur est cette espèce de bain sombre qui va faire le "fond" du tableau.

Qu'est-ce que ça veut dire ça, et pourquoi ? Comprenez [58 :00] là, on retrouve toutes nos notions avec ce fond sombre, avec cette matrice obscure. Il y a toute possibilité de quoi ? D'assurer le primat de l'arrière-plan. Le fond, cette fois-ci, va être chargé d'assurer le primat de l'arrière-plan ; et ça veut dire quoi, assurer l'arrière-plan ? Tout jaillit de l'arrière-plan. Vous sentez déjà qu'il ne s'agira plus de poser des couleurs en glacis sur un fond blanc. Il s'agira de faire surgir du fond sombre, de cette "sombre matrice", toutes les couleurs, tous les éclats, toutes les vivacités, c'est-à-dire : toutes les lumières.

Et le fond sombre, il va l'assombrir encore plus à l'endroit des ombres, il va faire surgir les couleurs éclatantes, [59 :00] et évidemment la tâche principale du peintre va commencer à être la dégradation : dégrader. Il va dégrader ces couleurs vives, ces couleurs vers les ombres -- c'est un tout autre régime de la couleur -- et ça va être un des pôles de la naissance du Luminisme. Ces lumières éclatantes qui jaillissent d'un fond sombre -- exemple célèbre : "La Vocation de Saint Mathieu" du Caravage. [Voir <https://www.artbible.info/art/large/44.html>] Quoi ?

Une étudiante : Est-ce que Léonard ne fait pas ça ? Il ne dégrade pas ?

Deleuze : Si, il dégrade, évidemment ça, puisqu'il place ses ombres, il dégrade... Je ne dis pas qu'il invente la dégradation ; la dégradation devient à ce moment-là, quelque chose qui fait pleinement partie du second travail, puisque forcément, le fond va [60 :00] être donc, le fond va être coloré de type indéfinissable ; ça va être le fond sombre. Les lumières et les ombres vont être organisées de telle manière qu'elles jaillissent du fond sombre au lieu d'être « posé sur ».

Alors, oui : "La Vocation de Saint Mathieu", l'exemple célèbre de Caravage montre ça, l'espèce de saint Mathieu qui est dans un tripot, dans un tripot, dans une cave tripot, complètement assombrie sombre, un rayon de lumière venant d'un soupirail, qui prend le Christ, la main du Christ qui désigne Saint Mathieu là comme ça : "toi ...toi... toi... !" au sens de "toi, suis-moi !", et cette main qui est prise dans le grand rayon, tout ça enfin, c'est déjà une grande naissance du Luminisme.

Or si l'on cherche techniquement, d'où viendrait ces fonds sombres que Le Caravage porte à sa perfection, porte à leur perfection, il semble que ce soit [61 :00] Tintoret ; il semble que vous les trouviez déjà, vous les trouviez déjà dans les tableaux de Tintoret, dans certains tableaux de Tintoret. Bon, voilà un régime de la couleur que je dirais, quoi ? Tout comme je disais tout à l'heure je dirais pâle, celui à fond blanc et ébauche lavé, là au contraire, c'est fond sombre et travail en pleine pâte de la couleur. Cette fois-ci, c'est du foncé saturé et du foncé lavé... foncé saturé, foncé lavé. En d'autres termes, c'est un régime qui est comme déjà un régime mixte, qui est à la fois un régime de teintes profondes et de teintes rabattues. [Pause]

Et tandis que là aussi, toutes les teintes [62 :00] sont "produites", et si j'essaie d'y trouver un correspondant, je dirais que là d'une manière très approximative, la matrice cette fois-ci c'est le

mélange des trois couleurs qui ne s'équilibrent pas -- la couleur indéfinissable c'est ce mélange, ce mélange sombre des couleurs prises dans leur nature sombre, dans leur nature obscure -- c'est-à-dire les trois fondamentales qui ne s'équilibrent pas. En d'autres termes, ça, ce serait un régime de la synthèse additive.

Mais dans l'autre direction -- de telle manière que le Luminisme est double -- dans l'autre direction, vous avez quoi ? Vous avez l'histoire de la Renaissance qui continue, mais précisément en se continuant, elle va complètement changer de sens, [63 :00] à savoir : on reprend cette fois-ci, à partir du Titien, cette épaisseur de la pâte, et cet épaisseur de la pâte va donner au 17e siècle -- je précise que Caravage a eu sur tout le 17e siècle une influence fondamentale, c'est-à-dire que tout le monde y est passé, en Espagne, y est passé, Ribera et Le Greco, en France, ils y sont tous passés, influence aussi sur les Flamands, donc Caravage l'a été comme à une espèce de charnière -- alors je dis l'autre voie, le prolongement du Titien, vous vous rappelez, ce fond blanc devenait de plus en plus épais si bien qu'il ne portait plus une ébauche mais qu'il faisait l'objet d'un travail [64 :00] en pleine pâte et se colorait. Ben, ça va être très important parce que ça va être la naissance du "glacis" à proprement parler ; je dirais qu'en reculant dans le temps, poussé dès le principe du tableau, le fond va se colorer de plus en plus nettement, en même temps que le travail se fera en pleine pâte. C'est Rubens qui pousse le système à fond. [Pause] Si bien que là, vous allez tendre à dégager un glacis à proprement parlé - à savoir, des couleurs sont appliquées sur un fond clair, sur un fond coloré clair. [Pause] [65 :00] En d'autres termes, le glacis à proprement parler, c'est : "couleurs sur couleurs claires", [Pause] couleurs fines, et avant tout, "couleurs fines et translucides", et au besoin "brillantes appliquées sur fond clair". Pourquoi est-ce qu'on n'applique pas des couleurs claires, précisément parce que les couleurs claires sont trop opaques. C'est les couleurs qui vont faire "le fond", et on fait du glacis parce qu'on applique des couleurs sur ce fond clair.

Or si c'est ça la formule de Rubens, par exemple, des couleurs du type bleu d'outre-mer ou bitume vont être appliquées sur le fond clair, je crois que l'un des premiers à avoir procédé [66 :00] comme ça dans la lignée du Titien, mais marquant une évolution par rapport au Titien, une précipitation par rapport au Titien, c'est précisément un Espagnol si bien que l'Espagne, elle aurait ces deux peintres qui... [Jusepe de] Ribera descendant de la formule Caravage, et [Francisco] Herrera qui, lui, peint à la lettre sur des fonds roses, souvent pas toujours, sur des fonds roses argent, une espèce, un rose argenté... Là, il y a vraiment une espèce de glacis à proprement parler. [Nous marquons ci-dessus, à 1 :05 :40, \* le début d'un bruissement électronique dans l'enregistrement "Deleuze, Sur la peinture" attribué à WebDeleuze, qui bloque presque une minute de l'enregistrement ; tout en marquant sa fin ci-dessous avec \*\*, nous sommes obligés de fournir un double horodatage, l'un pour l'enregistrement Web Deleuze, WD, et l'autre attribué à Sociopolitique sur YouTube, YT]

Si bien que je crois que la définition stricte du glacis, c'est exactement celle que donne Goethe, mais justement elle exclut -- lorsque je pose des couleurs sur fond blanc manière Renaissance, ce n'est pas du glacis à strictement parler -- la définition que donne Goethe du glacis, il distingue trois fonds, Goethe. Dans *Le Traité des couleurs*, il fait une revue très rapide [YT 67 :00] et dit, ben oui, il y a le fond blanc à la craie -- il ne cite pas le plâtre, mais en fait, c'était surtout du plâtre -- il y a le fond blanc de la Renaissance, le fond sombre brun rougeâtre du Caravage -- là il cite, il cite très peu de peintres ; il cite Le Caravage juste -- et il dit : il faut ajouter le glacis. Il

définit le glacis comme ceci : c'est ce qui se passe lorsque l'on traite une couleur déjà appliquée comme fond clair. Si bien que malgré l'usage, [\*\* I :06 :36] je ne voudrais pas employer le mot glacis lorsque la couleur est appliquée sur un fond qui n'est pas lui-même déjà une couleur, une couleur nécessairement claire. Il y a glacis uniquement lorsque vous situez des couleurs [YT 68 :00] fines, par couches fines et transparentes sur fond clair. [WD 67 :00] Or ça qu'est-ce que ça vous donne, cette... [Interruption de l'enregistrement] [WD 1 :07 :08 ; YT 1 :08 :14]

**Partie 2** [*Début du deuxième segment de transcription à Paris 8*]\*

... une autre formule. Voyez, cette autre formule, c'est quoi ? La formule Caravage, c'est, encore une fois, c'est foncé, saturé ou lavé. Foncé, à la fois saturé et lavé, tantôt saturé d'un certain point de vue, et lavé d'un autre point de vue. C'est donc un régime que j'appellerai d'après notre terminologie un régime profond et rabattu, par opposition au régime pâle de la Renaissance.

Le régime Rubens là : fond coloré clair sur lequel vous posez les couleurs, c'est l'autre aspect du Luminisme. Cette fois-ci, la lumière ne s'arrache pas au fond obscur [YT 69 :00] ou ne vient pas fouiller un fond obscur ; la lumière [WD 68 :00] est à l'arrière-plan, et c'est un truc formidable. Il n'y a pas de lumière d'arrière-plan, ni dans la tendance Caravage. Il n'y a pas un fond, la lumière est toujours localisée et ou bien s'arrache du fond sombre, ou bien fouille le fond sombre comme dans "La Vocation de Saint-Mathieu". Mais une lumière illocalisée qui baigne l'arrière-plan et l'avant-plan est en contraire obscur : ça, c'est la vraie formule du glacis. Inutile de dire que, par exemple, chez Vermeer, vous avez ça constamment, enfin très fréquemment, l'arrière-plan clair, n'est-ce pas, et l'ombre de l'avant plan. [YT 70 :00] C'est une formule extraordinaire, mais vous l'avez aussi -- c'est pour ça, [WD 69 :00] je n'ai pas le temps mais... – vous l'avez aussi chez un peintre qui est pourtant très différent ; vous l'avez chez Rubens.

Ça, je dirais, quel régime c'est ? C'est déjà un régime clair vif... Non, pardon, c'est déjà un régime clair saturé, c'est déjà un régime clair saturé, c'est-à-dire un régime vif. [Pause] Or, tout ce que je veux dire avant qu'on prenne une récréation, je conclus : voilà, vous voyez qu'il y a des régimes de couleurs qui renvoient aux espaces qu'on a précédemment étudiés, et notamment j'ai repris deux espaces qu'on avait précédemment étudiés : l'espace tactile-optique de la Renaissance avec modulation par la ligne, modulation [YT 71 :00] par la ligne collective, eh ben, ça donne [WD 70 :00] ou ça entraîne ou ça a pour corrélat un régime pâle de la couleur. Mais la couleur suppose cet espace et cette modulation.

Au 17e siècle : espace optique, modulation de la lumière ou par la lumière, là encore vous avez un régime de la couleur, même vous avez plusieurs régimes de la couleur : soit le régime type Caravage, soit le régime type Rubens. [Pause] Si différents qu'ils soient, ils servent le Luminisme. C'est des régimes luministes, c'est-à-dire ce sont bien des régimes consistant de la couleur mais au service d'un espace optique et d'une modulation de la lumière.

Qu'est-ce qu'on veut dire quand on dit que c'est le 19e siècle qui, dans la peinture occidentale, [YT 72 :00] est vraiment l'avènement du colorisme ? [WD 71 :00] Ce qu'on veut dire, à mon avis, c'est très simple : ce n'est pas que les autres aient jamais manqué de tous les problèmes de la couleur, ils les avaient.

Pourquoi au 19<sup>e</sup> siècle, le problème de la couleur se pose d'une nouvelle manière ? Parce que le régime a changé ? Oui. Le régime de la couleur est en train de changer, tout à fait, en fonction des critères qu'on a vus, en rapport avec les critères précédents. Et en même temps, il ne fait pas que changer le régime de la couleur. Il se trouve que les peintres à ce moment-là sans doute ont besoin de ce dont les précédents n'avaient pas besoin. C'est-à-dire que la couleur ne soit pas seulement un régime qu'on invente et réinvente, ce qui implique déjà un colorisme magistral. Mais qu'en plus, ce soit la couleur [YT 73 :00] qui détermine un nouveau type d'espace, [WD 72 :00] qui n'est plus ni l'espace tactile-optique, ni l'espace optique de la lumière, mais qui est vraiment un espace propre à la couleur, et une modulation propre à la couleur.

Si bien que je précise : toutes les histoires de couleur là, les couleurs complémentaires, les oppositions diamétrales entre complémentaires, on a parfois l'impression, on se dit : bon, qu'est-ce ça veut dire tout ça ? Ça a eu tellement d'importance au 19<sup>e</sup> ; aujourd'hui ça n'en a plus, enfin ça n'en a plus guère. Au 19<sup>e</sup>, la loi dite du contraste simultané, c'est-à-dire le rapport des complémentaires et l'opposition diamétrale entre couleurs complémentaires, c'est vraiment [YT 74 :00] la donnée royale de la couleur. [WD 73 :00]

Aujourd'hui, encore une fois, j'ai l'impression que les peintres, ce n'est pas leur problème. Si vous voulez, ça culmine finalement avec Seurat. Bon, je ne veux pas dire que Seurat se soit dépassé ; je veux dire que même quand les peintres prennent quelque chose et empruntent quelque chose à Seurat, ils négligent tout à fait ce problème qui est tellement présent chez Seurat, du contraste, du contraste des complémentaires. Je dis, aujourd'hui ce n'est plus le problème, ce n'est plus un problème, mais c'est bien, vous savez... une activité.

C'est la même chose en philosophie, c'est la même chose en musique, et on ne peut pas dire que les œuvres qui ont répondu à tel problème soient le moins du monde dépassées, mais ça explique pourquoi on les regarde d'un nouvel œil. Il y a un décentrage qui se fait ; quelque chose qui était essentiel pour un peintre, a cessé de l'être pour nous du point de vue [YT 75 :00] de la pratique. Si bien que notre observation du tableau va valoriser [WD 74 :00] des choses qui n'étaient qu'en sourdine dans... C'est toute une histoire à l'intérieur du tableau.

Mais je dis aujourd'hui, bon, les contrastes, c'est très intéressant, mais enfin, les peintres, ils ne passent plus beaucoup pour... par ça, pour une raison très simple : c'est qu'ils ont découvert des choses tellement plus... encore plus complexes du point de vue de la couleur que forcément, ils ne se contentent pas des... de cette loi supérieure.

Et avant ? Mais les rapports entre complémentaires, vous comprenez, il ne faut pas exagérer, on les connaissait : conformément à une remarque qu'on vient de me faire, mais, c'est déjà dans Vinci, c'est déjà dans la Renaissance. Ils savent tous, ça. Ils savent ça pratiquement, ils savent ça d'une certaine manière optiquement, ils savent ça pratiquement. Bon. Au 17<sup>e</sup>, au 17<sup>e</sup> vous avez tous les jeux, chez Rembrandt, vous avez tous les jeux des complémentaires que vous voulez. Lorsque [YT 76 :00] Rembrandt fait le fond sombre que vous trouvez très souvent chez [WD 75 :00] Rembrandt, où la lumière s'arrache, vous avez, par exemple, un rouge d'avant-plan, un rouge vif d'avant-plan, et puis vous avez la résonance en sourdine dans l'arrière-plan, dans le fond sombre, un vert, un verdâtre. C'est donc déjà extrêmement savant, cette résonance-là du



rouge vif et du verdâtre du fond. Bon. Je pense à un tableau précis qui est "Le bain de Suzanne". Bien. Tout ça, ils le savent.

Donc qu'est-ce qui nous fait dire : ah, ça éclate au 19<sup>e</sup> siècle ! C'est que ils le savent, mais d'une certaine manière au 17<sup>e</sup>, ils n'en ont pas tellement usage ; je veux dire, ils le savent sur le mode d'un "ça va de soi". Ça va de soi puisque les rapports entre complémentaires peuvent se déployer [YT 77 :00] -- comprenez ce que j'essaie de vous dire -- les rapports de complémentaires, [WD 76 :00] les rapports de contrastes, d'oppositions des complémentaires peuvent se déployer au 17<sup>e</sup> siècle, mais à partir d'un fond et d'un traitement du fond qui est d'une tout autre nature. Par exemple : le traitement Caravage.

Au contraire, ces mêmes problèmes de complémentaires vont devenir fondamentales si le traitement du fond fait qu'elles passent au premier plan. Or en effet, avec le 19<sup>e</sup> siècle, là il y a quelque chose qui fait que ce problème, malgré tout secondaire pour le Luminisme du 17<sup>e</sup> siècle, va devenir le problème essentiel pendant une période qui sera le colorisme du 19<sup>e</sup>, et notamment au moment de l'Impressionnisme. Ça a son temps. Aujourd'hui le problème de la couleur, les coloristes [YT 78 :00] ne passent plus par là.

Bon alors, [WD 77 :00] qu'est-ce qui se passe au 19<sup>e</sup> ? Ce qui se passe au 19<sup>e</sup> -- vous pouvez presque déjà le deviner --, c'est ça qui explique que Xavier de Langlais, là, ne connaît plus de fond à son désespoir ; c'est que ça peut aller que de pire en pire ; c'est pourquoi il dit : ils ne savent pas peindre. Ou plutôt c'est plus compliqué que ça, ils savent très bien peindre. Il dit, c'est des grands peintres. Eh oui, c'est des grands peintres, mais ils ne savent pas, comme on disait, *préparer*. Ils ne savent plus préparer.

Alors là, il y a tous les thèmes réactionnaires, la vitesse, à bas la vitesse, tout ça. Comprenez, ils veulent faire du travail vite, -- ce n'est pas tellement vrai d'ailleurs pour les... mais enfin -- Ils vont plus vite : ils ne préparent pas. Ils savent peindre, ils ne savent pas préparer. Ça veut dire quoi, préparer ? Eh bien, c'est l'acte fondamental de la peinture puisque c'est l'histoire du support. Ils ne préparent plus. Alors en effet, [YT 79 :00] il y en a qui ne préparent plus du tout. Par exemple...

Claire Parnet : [*Propos inaudibles, sur l'œuf*] [WD 78 :00]

Deleuze : Oui, l'œuf, c'était le liant, mais c'était lié à l'ébauche. Si l'œuf disparaît, c'est justement parce que les problèmes d'ébauche sont remplacés par le travail en pleine pâte. Ouais ?

Parnet : [*Propos inaudibles*]

Deleuze : Ouais, ouais, ouais, oui, du point de vue technique, il faudrait faire intervenir... il y a aussi l'apparition de la couleur en tube qui change tout. Ben, si, vous comprenez, on ne pouvait pas, par exemple, on ne pouvait pas aller en extérieur avant la couleur en tube. Or la couleur en tube, c'est très récent, c'est le 19<sup>e</sup>.

Alors avant comment ils faisaient ? Rubens, c'est très net. Il préparait ses couleurs. Il y avait de la couleur préparée en pots. Il y avait la couleur en pots. Il faisait ses pots, avec pour chaque

teinte trois, trois pots : une teinte vive... [YT 80 :00] Non, une couleur, [WD 79 :00] une teinte sombre, une teinte claire. Il avait ses trois petits pots. Et il peignait pour obtenir les dégradés sur les ombres, vers les ombres. Et puis, il avait de la couleur en pâte, sur sa palette, dont il ne se servait que, en dernier moment, pour mettre les accents -- tiens, ça m'avance beaucoup ça -- pour mettre les accents. Vous voyez là, il y avait une espèce de succession dans le travail qui était : préparation du fond, épais, dans le cas de... préparation du fond épais ; travail en pleine pâte avec déjà première position de couleur, couleur en pots avec dégradés, avec distribution des ombres et des lumières, etc. ; et puis troisième moment, essentiel, couleur, [YT 81 :00] couleur en pâte pour [WD 80 :00] mettre les accents.

Alors si j'essaie de caractériser en très gros le... le 19e, les techniques du 19e -- mais là je vais vraiment trop vite -- je dirais, le fond prend de moins en moins d'importance. Le travail du support, en effet, qu'est-ce qu'il devient ? Vous avez même des peintres qui, alors, travaillent directement la toile. Couleur sur couleur. Je trouve ça formidable parce que... je que c'est la formule, c'est la formule, c'est la formule du vrai glacis. Couleur sur couleur. Le fond est traité par la couleur.

Par exemple, il y a des Signac, ce n'est pas le plus grand, mais il y a des Signac qui sont précisément curieux parce que il n'y a pas de fond. [YT 82 :00] Ou bien, par exemple chez Manet, [WD 81 :00] il y a utilisation d'un plâtre cru, ce qu'on appelle, c'est-à-dire, "pas travaillé". Ce qui a en effet un caractère très curieux, c'est que, à ce moment-là, c'est un plâtre très absorbant.

En d'autres termes, ça revient au même, presque, du point de vue rapide où je me situe, le fond est coloré. Ils vont travailler... Je veux dire, l'avènement du colorisme au 19e, il me semble, c'est que ce sont des gens, des peintres qui vont travailler couleur sur couleur. Ils ne passent plus par la médiation d'une matrice blanche, ni par..., d'une matrice extérieure blanche, ni par une médiation d'une matrice intérieure des couleurs, d'une matrice sombre.

Or ça c'est formidable, ça veut dire que la couleur arrive à l'existence pour elle-même. Elle arrive à l'existence pour elle-même à une condition, [YT 83 :00] c'est que ces peintres soient capables de [WD 82 :00] constituer un espace coloristique et une modulation propre à la couleur. Vous comprenez ? Une modulation propre à la couleur, un espace coloristique, qu'est-ce que ça veut dire ? Eh bien, que ça ne passera plus par la lumière, la lumière dérivera de la couleur. La ligne dérivera de la couleur, etc., etc.

Donc là tout est de plus en plus reculé ; on peut faire une échelle des temps qui recule de plus en plus. Vous aviez les trois temps calmes de la Renaissance : fond blanc, ébauche, position des couleurs en faux glacis. Vous avez au 17e siècle, et déjà avec Le Titien, une précipitation [YT 84 :00] : fond qui devient épais donc qui tend [WD 83 :00] à se colorer. Travaillant pleine pâte, l'ébauche est court circuité. Et enfin, triomphe de la couleur avec les accents du Titien. Au 17e siècle, vous avez donc cette espèce de recul dans le temps où les choses se précipitent.

Au 19e, si j'essayais de tout résumer, ce problème du colorisme au 19e, eh bien, la couleur, c'est les accents, il n'y a plus que les accents. On va faire tout un monde avec ce qui pour les autres était les derniers accents. D'où ce je disais la dernière fois, la hachure Delacroix où Delacroix

présente encore le fond Caravage. Mais tout est contracté directement sur ce fond ; il va faire ses hachures qui [YT 85 :00] arrachent la couleur au fond. Et puis, la virgule [WD 84 :00] impressionniste, l'accent impressionniste où il est un peu comme on dit dans une musique : eh ben oui, c'est les accents qui comptent. Ils découvrent que dans la couleur, c'est les accents qui comptent. Dès lors, ce n'est pas par hasard que c'est la petite virgule, que l'unité devient l'unité de cet espace, devient ou la hachure de Delacroix, ou la virgule impressionniste, ou le petit point de Seurat.

Alors la question de Langlais, elle est juste mais quand même, il faut reconnaître qui... il dit qu'il n'y a qu'un type qui s'en sort de tout ça, c'est-à-dire chez qui ça ne craquelle pas, c'est Seurat. C'est-à-dire son traitement du fond, son utilisation, son petit point, etc., fait que ça ne craque pas, ça tient le coup. Vous voyez, c'est toujours cette réclamation de la durée.

[YT 86 :00] Le mot de Cézanne, « je veux donner [WD 85 :00] de la durée à l'Impressionnisme », l'impression d'une peinture qui dure ou qui ne dure pas. [Voir Correspondance, éd. John Rewald (Paris : Grasset, 1978)] Très important, ça, pour un peintre. C'est une espèce de question de temps ; on verra, si on a le temps, pourquoi le temps s'introduit là. Une peinture qui mord sur le temps. Si ça craquelle, en effet, Langlais n'a pas tout à fait tort, si ça craquelle au bout de 20 ans, c'est embêtant quand même. On ne sait pas bien encore comment se tiendront les couleurs... les couleurs pétroles, acryles, etc. On ne sait pas. Il faut attendre, mais c'est bien inscrit dans le tableau, quoi qu'on ne puisse pas dire d'avance. C'est bien inscrit dans le tableau : est-ce que ça dur, le poids, le temps, etc. ? Il y a une manière du tableau d'être au temps, d'être dans le temps, d'avoir un poids, etc. Or l'idée de Cézanne de faire de l'Impressionnisme quelque chose de durable et de solide, [YT 87 :00] ça concernait des problèmes techniques là.

Claire Parnet : D'ailleurs il y avait un drame l'autre jour dans un journal où [*Propos inaudibles, sur un procès à cause d'une toile devenue blanche après longtemps*] [WD 86 :00]

Deleuze : Ouais, ouais, ouais, c'est possible, ça, ouais... Il y a un très beau roman de Balzac là-dessus. Oui, oui, c'est très possible... Tout comme tous les problèmes de restauration... Alors il est épatant, Langlais, il dit qu'il n'y a que, il n'y a que quelques très beaux Delacroix ; c'est ceux qui ont été restaurés par quelqu'un d'autre que Delacroix. Alors là, ce n'est pas mal, il dit, parce que c'était des ouvriers qui savaient y faire. Oui, bon.

Alors voyez, où je veux en venir avant notre récréation, c'est que... [YT 88 :00] je pourrais dire avec le 19e [WD 87 :00] siècle, c'est encore un nouveau régime de la couleur. En effet : c'est un régime que j'appellerai, aussi, "vif". Mais pourquoi est-ce qu'il ne se confond pas avec le régime vif du 17e ? Il est complètement différent puisque le régime vif du 17e, n'est-ce pas, impliquait précisément ce glacis sur fond clair, tandis que eux, ils procèdent avec une peinture d'accents. L'accent a complètement... Là, vraiment, il n'y a plus de glacis, quoi, il n'y a plus... ce n'est plus... il n'y a pas de fond. Le fond tend à disparaître ou à être neutralisé, etc., et accède vraiment la couleur pour elle-même qui, dès lors, va déployer pour eux-mêmes les rapports propres aux couleurs, à savoir et avant tout, les rapports principaux, les rapports princiers des complémentaires.

D'où la possibilité d'une modulation de la couleur, et d'une [YT 89 :00] modulation propre à la

couleur alors que, avant, [WD 88 :00] les régimes de la couleur étaient les plus savants du monde, étaient aussi savants, mais étaient au service, encore une fois, d'espaces d'une autre sorte et finalement étaient au service d'espaces incolores, soit l'espace tactile-optique, soit l'espace optique de la lumière, et dès lors, au service d'une modulation qui se définissait autrement, soit modulation de la ligne collective, soit modulation de la lumière. Tandis que là, on accède à l'ouverture d'un espace par la couleur et de couleur, un espace propre à la couleur, espace dont l'unité sera les accents.

Je dirais à la limite que ça n'est plus ni l'ébauche ni même le travail en pleine pâte. Une peinture d'accents, c'est autre chose [YT 90 :00] encore. [Pause] [WD 89 :00] Et alors on se trouve devant ce problème d'un régime de la couleur qui, enfin, pour la première fois dans... enfin j'exagère tout ça... dans l'histoire occidentale, développe un espace strictement, qui ne peut être défini qu'en termes de couleur, et une modulation qui ne peut être défini qu'en termes de couleur. Donc il nous resterait très peu de choses, enfin très peu de choses : c'est voir en quoi consiste cet espace et cette modulation. Reposez-vous. [Bruits de chaises et de discussion, entre Deleuze et Parnet ; interruption de l'enregistrement] [WD 1 :29 :46, YT 1 :30 :49]

Il n'y a plus grand chose à dire alors. [Bruits de chaises et commentaires divers] J'indique juste des directions, comme ça, à moins même, ce serait encore mieux, que vous préféreriez, vous, parler, [Pause] [YT 91 :00] ce serait bien aussi. [WD 90 :00] Voilà... bon : des directions... Oui, oui ?

Georges Comtesse: À propos de la question du fond blanc ou noirâtre, Renaissance et le 17<sup>e</sup> siècle, par exemple, [Bruits des chaises et des objets qui tombent] le problème, c'est la variation qui intervient de ce problème justement du fond et des couleurs, de la lumière et des couleur, la variation qui intervient dans la peinture américaine contemporaine, en particulier chez le peintre Sam Francis. Ça, c'est très intéressant de voir [YT 92 :00] justement où se situe la variation [WD 91 :00] parce que justement, chez lui, il y a le fond blanc et les couleurs serrées, un peu comme chez Delacroix, des raies qui passent sur ce fond blanc. Et la particularité, contrairement à Goethe, dans son *Traité des couleurs*, où finalement le noir et le blanc sont comme les matrices du triangle chromatique, seulement ça connote, le noir et le blanc connotent finalement la lumière et l'ombre. C'est que... Tandis que chez Sam Francis, il y a une autre variation dans la mesure où le blanc n'est pas du tout justement ni l'ombre ni la lumière. Le blanc, c'est, il dit : « la couleur [YT 93 :00] de toutes les couleurs, la couleur primitive », [WD 92 :00] et il appelle ça « la couleur de l'éblouissement », la couleur de l'éblouissement-détournement et même c'est l'éblouissement qui... où le peintre peint la naissance du regard du peintre sur la toile. Ça va très loin.

C'est-à-dire que, par rapport au blanc comme justement couleur de l'éblouissement-détournement, la lumière devient noire. Ou bien l'ombre passe dans la lumière, ou bien la lumière revient à l'ombre, qu'importe. De toute façon, ça déborde les binarités, et ça fait voler en éclat le triangle chromatique. La couleur, le blanc comme à la fois blanc et noir même. Et à ce moment-là, par rapport aux couleurs, les espèces de bandes comme ça [YT 94 :00] chromatiques qu'il fait passer dans les tableaux, c'est tout à fait curieux. Ce n'est pas [WD 93 :00] une couleur qui est en quelque sorte posée sur un fond blanc, ni même qui s'arracherait à un fond blanc ; c'est des couleurs qui surgissent à partir de la blancheur-éblouissement-détournement, elles

surgissent tout en ayant l'air de disparaître en même temps dans le blanc. C'est une sorte de simultanéité, ni présence, ni absence, c'est la simultanéité du surgissement et la disparition par rapport à un événement, l'événement de l'éblouissement qui peut être en même temps un événement trou noir pour le peintre. Donc là, il y a une variation assez extraordinaire par rapport à la coupe idéale que tu as tracée d'histoire de la peinture ou des régimes de couleur.

Deleuze : Tu as très bien dit. Tu as très bien dit. Ce qu'il ne faudrait surtout pas croire, en effet, c'est que [YT 95 :00] ce soit un retour à des espaces Renaissance, [WD 94 :00] même un retour au moderne. Parce que c'est à partir des exigences coloristes que tout ce colorisme moderne avec le rôle du blanc – ce n'est pas le seul, Sam Francis, bien sûr -- c'est à partir de là que ça c'est... ben très bien, c'est juste ce que je voulais dire. Mais alors je vais très vite là pour vous indiquer les directions en effet et en finir.

Je dirais à partir de ce... si vous comprenez là, les exigences de ce nouvel, à la fois régime de couleur, régime encore une fois vif, et les nouvelles exigences de ce régime, à savoir vraiment le déploiement d'un espace correspondant et d'une modulation correspondante. Je dirais, j'indique... j'indique comme un premier temps – là, je divise comme ça des [YT 96 :00] temps, pour marquer les choses, que ça vous serve [WD 95 :00] de points de repère -- à l'intérieur de l'Impressionnisme donc, forcément, vous avez une peinture d'accents. Ce qui passe vraiment, ce qui devient fondamental, c'est les rapports de couleurs, comme déterminant un nouvel espace. Pourquoi c'est ça qui est fondamental ? Encore une , les rapports de couleurs, ils existaient bien avant. Ils ne jouaient pas à l'état pur. Je veux juste dire, ils ne pouvaient pas jouer à l'état pur à cause de cette longue histoire du fond à travers la Renaissance et le 17e siècle. Tandis que là, ils accèdent à un libre jeu : autant dire que, ce qui va atténuer une couleur ou ce qui va renforcer une couleur, c'est une autre couleur. Ça n'est plus du tout médiatisé par une matrice ou par un fond, [YT 97 :00] de quelque manière qu'on conçoit [WD 96 :00] la matrice et le fond. Mais aussi bien dans la Renaissance que encore au 17e siècle, il y a cette médiation par la matrice ou par le fond. Là non. Non, il n'y a plus besoin même si le fond subsiste, le fond n'assure plus la fonction. C'est, les couleurs qui règlent leurs comptes les unes avec les autres et qui se déploient pour elles-mêmes, constituant un espace.

Alors mon premier repère, c'est donc... C'est forcé que ça commence par une peinture à petites unités. Ça me paraît forcé que ça commence par une peinture à petites unités du type impressionniste puisque, encore une fois la petite unité picturale, la virgule ou le point, c'est exactement ce qui va remplacer l'ébauche et ce qui va remplacer le travail en pleine pâte. Ça va être vraiment la constitution ponctuelle [YT 98 :00] de cet espace. Ponctuel non pas [WD 97 :00] que il se fasse de point en point mais plutôt que l'espace est alors conçu comme un réseau, un type de relation de points. Les points sont fondamentalement en relation. Seulement, voilà le premier temps que je veux marquer, qui correspond à l'Impressionnisme, c'est vraiment une espèce de problème de privilège pratique car les rapports de la couleur, avec la couleur, qui accèdent maintenant au premier plan, ils sont doubles. Et théoriquement, on peut toujours dire ça s'arrange très bien, pratiquement si vous êtes peintre, vous êtes amené à privilégier l'un ou l'autre. Vous privilégiez nécessairement l'un ou l'autre. Vous privilégiez nécessairement l'un ou l'autre.

Vous vous rappelez que les rapports fondamentaux couleur/couleur, vous pouvez les concevoir – hélas, on a effacé mon cercle, alors, [YT 99 :00] vous vous rappelez, le cercle chromatique [WD 98 :00] heureusement que je l'avais fait à temps parce que je n'aurais plus le temps de le faire, le cercle chromatique là, vous vous rappelez ? [Voir la séance 6 de ce séminaire où Deleuze développe longuement ce cercle] -- eh bien, les rapports couleur/couleur peuvent être donnés soit sur le mode des oppositions diamétrales, c'est le rapport des complémentaires, par exemple, rouge/vert qui définit un diamètre sur le cercle, donc rapport de couleur sous forme d'opposition diamétrale, c'est le rapport des complémentaires, c'est le contraste simultané, ou bien rapport périphérique effectué par les cordes d'une couleur à une autre en sautant l'intermédiaire ou même sans sauter l'intermédiaire. Donc il y a des rapports périphériques de proche en proche et des rapports diamétraux d'opposition. [YT 100 :00] Or, comprenez que les Impressionnistes, soit avec leurs [WD 99 :00] virgules, soit avec leurs petits points, ils sont bien forcés, de toute manière, ils se servent des deux. C'est pour ça que dans tous les textes des Impressionnistes, ils se réfèrent à deux lois de la couleur : chaque fois qu'ils parlent de la couleur, la loi des contrastes et la loi des analogues. La loi des contrastes désigne les oppositions diamétrales entre complémentaires, la loi des analogues désigne les cordes ou le cheminement périphérique sur le cercle chromatique.

Donc loi de contraste et loi d'analogie ; par exemple, chez Cézanne, vous trouvez ça constamment, mais chez tous les Impressionnistes, vous trouvez constamment cette référence aux deux lois sacrées. [YT 101 :00] Pourquoi est-ce qu'ils ne peuvent pas faire l'un sans l'autre ? [WD 100 :00] Eh bien, ils ne peuvent pas nier, par exemple, que les complémentaires, même si vous procédez périphériquement, vous atteignez à des complémentaires en faisant tout le cercle. Or les complémentaires sont des points singuliers sur le cercle périphérique, que vous parcourez périphériquement. Donc le cheminement périphérique passera bien par, et entraînera bien le jeu des complémentaires, le jeu des contrastes.

Mais inversement, il y a contraste entre deux complémentaires ; le contraste justement, ça implique qu'on ne les juxtapose pas. En quel sens ? Si vous superposez deux complémentaires, vous avez de la grisaille. L'opposition [YT 102 :00] implique que les deux complémentaires -- par exemple, votre rouge et votre vert, [WD 101 :00] tant qu'on les traitait par grandes unités picturales, par surfaces, soient bien distinctes, sinon elles ne pourraient pas s'opposer -- elles ne sont pas juxtaposées puisque il y a un problème de dégradé l'une vers l'autre, sur l'autre. Quand on opère comme l'Impressionnisme -- et on a vu pourquoi ils opéraient comme ça, avec de petites unités colorantes -- quand c'est des petites unités colorantes et non plus des pans, vous procédez par exemple par petits points ou virgules, à la rigueur vous pouviez juxtaposer, presque juxtaposer deux taches, une rouge, une verte. Vous ne pouvez pas juxtaposer deux points puisque, la juxtaposition des petites unités – là [YT 103 :00] je ne développe pas, tout le monde sait – c'est précisément la définition [WD 102 :00] du mélange optique par distinction avec le mélange chimique. C'est-à-dire c'est l'œil qui fait le mélange. Si vous juxtaposez des petits points rouges et des petits points verts, l'œil il fait tout droit un mélange optique, il fait une grisaille.

Donc vous avez nécessité, si vous marquez un petit point rouge et un petit point vert, il doit être à une certaine distance pour que vous opérerez la dégradation du rouge sur le vert et la dégradation ou la sur-gradation du vert sur le rouge. Et cette dégradation, elle peut se faire en

clair/foncé, mais elle peut se faire évidemment en couleur. Il y a une dégradation tonale dans l'ordre du spectre non moins qu'une dégradation en clair/foncé.

Donc [YT 104 :00] je dis que, si vous privilégiez les contrastes, [WD 103 :00] les oppositions diamétrales, vous êtes quand même forcément amené à introduire des cheminements périphériques de la couleur. Si vous privilégiez des cheminements périphériques, vous êtes forcément quand même amené à rencontrer les grands contrastes, les oppositions diamétrales. Vous me direz : et alors ? C'est très bien tout ça, là on se renforce... C'est ça qui va définir l'espace coloriste. Oui et non. Vous avez un choix pratique très, très curieux. Vous avez des peintres pour qui, vraiment, tout est organisé en fonction des oppositions diamétrales, chez les impressionnistes. Et encore dans le néo-impressionnisme, Seurat ne cesse pas de le dire : ce qui compte finalement, c'est les rapports de complémentaires. C'est les rapports de complémentaires et le cheminement périphérique n'interviendra que pour dégrader une complémentaire sur l'autre. [YT 105 :00] Et ça, c'est, en effet, [WD 104 :00] la méthode du pointillisme. Il aboutit, il me semble, mais, mais, mais, vous avez les autres, qui finalement ont une grosse préférence pour l'analogie, pour le cheminement périphérique, c'est-à-dire pour les rapports de proche en proche à la périphérie du cercle, les proches comportant des discontinuités variables suivant les cordes que vous choisissiez, et ça, ça me paraît très intéressant.

Alors il faudrait se demander chez chacun. Alors, je vois vraiment là un extrême : c'est, c'est Pissarro. Pissarro, lui vraiment, c'est un peintre. Je ne dis pas du tout qu'il n'y a pas de contrastes, qu'il n'y a pas de complémentaires chez lui, je dis, ce n'est pas ça qui l'intéresse. Ce qui l'intéresse lui, c'est de faire son monde de la couleur de proche en proche. En d'autres termes, ce qui l'intéresse, [YT 106 :00] ce n'est pas les oppositions, c'est les passages. Ce ne sont pas les [WD 105 :00] oppositions de tons, c'est les passages de ton à ton, avec des dégradations demi-ton, quart de ton, etc.

Et c'est très curieux parce que, alors là on peut se trouver dans des ambiguïtés, dans des impasses qui sont épatantes parce qu'elles sont créatrices. Pissarro, qui est le plus bienveillant des peintres, il est vieux, il a appris plein de choses aux autres, il a une position très respectée dans le groupe. "Ah le vieux Pissarro", etc. Il est très digne, parfait, épatant, Pissarro. En même temps, il admire beaucoup ce que font... Je veux dire, c'est tellement rare dans la nature humaine que des types vieux admirent ce que font des plus jeunes qu'il faut saluer ce cas. C'est très beau avoir gardé...

Pissarro, il est épaté ; Seurat, il trouve que Seurat, qui pour lui est un tout petit jeune homme, il trouve que c'est une merveille que ce que fait Seurat. Et voilà qu'il se met aux petits points de Seurat. [YT 107 :00] Et en même temps, il est mal à l'aise. Ce vieux peintre avec le talent [WD 106 :00] qu'il avait, il dit : ah ben oui, il a raison, il a vu quelque chose, et il a vu le lien nécessaire entre la petite unité, donc le point, à la limite, la petite unité, et ce monde de la couleur que nous cherchons tous. Il a vu ça, Seurat, il se dit. Bon, très bien, et il se met aux petits points puisque il a en commun la conquête de cet espace de la couleur. Mais il ne s'y sent jamais à l'aise, et il y a les fameux tableaux pointillistes de Pissarro. Il ne se sent pas à l'aise là-dedans. C'est ce qu'on traduit en disant, oui il applique une méthode mais ce n'est pas lui qui l'a créée, cette méthode, ça ne va pas. Il y a quelque chose qui le gêne.

Mais ce qui le gêne, il me semble, c'est très simple. C'est très simple. C'est que la méthode des petits points était une méthode excellente pour construire un espace de la couleur fondé d'une manière privilégiée sur l'opposition, sur les oppositions diamétrales. [YT 108 :00] Pissarro [*Deleuze dit "Seurat" par erreur*], lui, ce qui l'intéresse, [WD 107 :00] c'est l'autre aspect du cercle chromatique, le cheminement périphérique de ton proche à ton proche. Le petit point se justifie mal. Le petit point perd même sa nécessité, il y a une espèce de gratuité du petit point. Tout comme les peintres qui faisaient du petit point morne, du petit point pas vif, du petit point pas coloré : il y a Henri Martin. A l'époque où Seurat se faisait engueuler de partout et siffler partout avec ses petits points vifs, il y avait une espèce de crétin qui lui prenait sa méthode, qui faisait du petit point mais du petit point... du petit point pas coloré, du petit point incolore. Aucun intérêt. Tout le monde trouvait ça formidable ; enfin j'exagère... Henri Martin vendait beaucoup de tableaux, Seurat non. Ça ne marchait pas, Seurat.

Alors c'était quand même curieux. Là il y avait l'exercice d'une méthode complètement à vide. Aucune raison faire des petits points. Il faisait des petits points, tout le monde disait : Oh les jolis petits points ! [*Rires*] [YT 109 :00] Ah non, ça ne va pas. Ça ne va pas. Mais Pissarro, ce n'était quand même pas ce [WD 108 :00] niveau, mais lui il se servait de la méthode par une espèce d'amour pour Seurat. Il se disait, il y a quelque chose à en prendre pour moi. Et non ! La méthode ne lui convenait pas tellement parce que lui, encore une fois, son problème, c'était le passage de ton à ton.

Et je dirais presque la même chose un peu... Alors, dans Cézanne, ça devient quelque chose d'inextricable. Cézanne, qui alors fait, pousse cet espace coloriste bien au-delà, je ne sais pas, il lui donne une espèce de perfection absolue. Je vous ai signalé la dernière fois la coexistence chez lui, précisément de méthode luministe, le traitement du même sujet par méthode luministe clair/obscur, ton local quant à la couleur, etc., dégradation du ton local par ombre, par clair/foncé, etc. Bon ! Et puis, l'autre méthode que vraiment il est le premier à manier, qu'il est le premier à rendre systématique même [YT 110 :00] -- quoi qu'elle soit variable dans chaque tableau, il n'applique pas une formule -- et qui consiste [WD 109 :00] exactement en ceci : supprimer tout problème de lumière, au début. Ne se donner aucune lumière, ne se donner aucune ligne, mais faire du modelé par la couleur. Et le modelé par la couleur, ça va être, prendre, établir, une séquence -- seulement il n'emploie jamais deux fois la même séquence évidemment -- une séquence de tons, des tons de proche en proche dans l'ordre du spectre. Séquence autour d'un point culminant.

Alors, voyez que là aussi les deux aspects se combinent parce que le point culminant, il aura des rapports de complémentaire avec un autre point, situé ailleurs dans le tableau, mais tout le volume de la chose, tout le volume-couleur sera rendu par cette séquence de petites taches -- puisqu'il n'emploie pas des points, [YT 111 :00] lui, mais c'est des taches assez réduites -- séquence de taches [WD 110 :00] dans l'ordre du spectre de proche en proche.

Alors suivant les tableaux de... Je vous citais l'article de cet anglais qui est un très bel article détaillé sur Cézanne où il analyse, il donne un exemple d'une dizaine de séquences différentes, là en donnant les reproductions des tableaux. Hélas, des reproductions en noir et blanc si bien que... Mais ça ne fait rien. Bon ! [*Il s'agit du texte de Lawrence Gowing, « Cézanne : The Logic of*



*Organized Sensations* », dans *Conversations with Cézanne*, éd. Michel Doran (Berkeley : University of California Press, 2001) pp. 180-212]

Je dirais presque, Cézanne d'une certaine manière, il ne me paraît plus proche de Pissarro que des... que des contrastants. C'est Cézanne qui lance son cri, là : ce qui compte, c'est le passage d'un ton à un autre. Or ce qu'il s'interdit de faire -- vous voyez là où va la technique, ça devient une technique extraordinaire -- il va s'interdire de remplir un terme de sa série avec un mélange. Il faut que chaque fois, il trouve le ton juste. Il faut que la [YT 112 :00] dégradation soit une dégradation colorée. Pas... pas du tout par... [WD 111 :00] clair/foncé. Il faut qu'à chaque fois, il trouve le ton juste dans la séquence. Et sinon il laisse un blanc. Il laisse un blanc d'où alors, le célèbre [Ambroise] Vollard lui dit : mais quand même c'est blanc, c'est bizarre. Et l'autre lui dit : "Mais écoutez, essayez de comprendre. Si je mets un mélange ou si je mets une couleur approximative, c'est foutu, il faut tout refaire. Il faut tout refaire à partir de la couleur que j'aurais mise trop vite."

Alors là, il y a une espèce de recherche des passages. Et lorsque Cézanne écume contre Gauguin, c'est que, il dit : "Gauguin m'a tout pris, il m'a tout pris, seulement il n'a rien compris". Il était complètement injuste là parce que, je crois que Gauguin, il ne lui avait pas pris tellement, tellement, et il avait très, très bien compris. Il dit : "Gauguin, il n'a pas compris le problème principal qui est le problème du passage, passage d'un ton à un autre dans l'ordre du spectre". Là, il nous dit [YT 113 :00] sa méthode. Alors voyez, je dirais : c'est ça le [WD 112 :00] premier temps. Cet espace de couleur constitué par petites unités picturales avec un problème qui se remue dans ce premier temps, à savoir comment faire coexister les deux voies de cet espace, la voie périphérique, la voie diamétrale. Et avec chaque peintre, comment ça se fait, tout ça, comment ... ? Bon ! Ça ce serait le premier temps.

Qu'est-ce qui se passe après ? Si je fais alors -- Pardonnez-moi c'est juste des points de repère comme ça. -- Moi je crois qu'a été extrêmement important... Je dirais, comprenez : cette histoire de séquences colorées de Cézanne, ou bien cet espace à petites unités, cet espace coloristique à petites unités, c'est déjà un micro-espace, quoi, picturalement par rapport aux écoles précédentes. Ce micro-espace coloriste, c'est un drôle de... [YT 114 :00] c'est une drôle de chose : c'est [WD 113 :00] le triomphe du vif. Voyez que le vif alors est obtenu par ces séquences dans une tout autre manière que le régime vif du 17e. C'est deux régimes complètement différents.

Mais alors ? Mais alors ? Je dirais... Si j'essayais de faire un joint avec des choses que j'ai dites bien avant, vous vous rappelez que dans mes histoires de diagramme, j'espère si vous vous rappelez quelque chose, je disais que ce qu'il y a d'embêtant dans le diagramme, c'est que il ne cesse pas d'osciller entre deux pôles : un pôle code -- et il peut y avoir des greffes de codes sur un diagramme, il faut même qu'il y en ait -- et un pôle brouillage, pur brouillage. On le voit très bien dans cette histoire de la couleur tel que j'essaie de vous la proposer. Le pôle brouillage, vous le trouveriez, par exemple, d'une manière exemplaire, dans les fonds sombres de Caravage. [YT 115 :00] Lorsque le fond ... [Interruption de l'enregistrement] [WD 1 :54 :00, YT 1 :55 :03]

... du point de vue du diagramme vers l'autre pôle, il s'en faut d'un rien que ce soit un code. Et à la limite, et à la limite, devant certaines déclarations de Seurat ou même devant certains tableaux de Seurat, on se dit : mais qu'est-ce qu'il est en train d'introduire dans la peinture ? Un véritable

code, un code pictural à petits points. Avec des petits points. Ça devient un code. Et chez Cézanne, même chez Cézanne, les séquences de proche en proche dans l'ordre du spectre, c'est comme l'équivalent d'un code de la couleur, un code propre à la couleur, un code propre à la couleur avec ses deux lois principales, avec ses deux formules principales : l'opposition diamétrale et le passage du proche au proche. Bon, voilà. [YT 116 :00]

Qu'est-ce qui se passe après alors ? [WD 115 :00] Ce qui se passe après, j'essaie de dire, c'est que cet espace coloristique, il est formidable. Oh rien à dire, c'est, c'est parfait. Une chose disparaît, je crois, quand elle a produit les œuvres qu'elle devait produire, quand elle devait... quand elle est saturée par les propres œuvres qui en sortent. Alors là, elle peut disparaître et mourir, on passe à un autre problème, à une autre manière d'aborder les problèmes d'espace. Mais il y avait deux problèmes avec les petites unités, avec ce premier temps des petites unités.

Premier problème, c'était : que faire ? Vous aviez des progressions de point en point, de petite unité en petite unité, je dirais des espèces de progression, oui, bon. Mais est-ce que ça n'allait pas détruire l'architecture, l'architecture d'ensemble du tableau ? Les petites taches, les petits points, etc., comment sauver la structure ? [YT 117 :00] Et c'est vrai, [WD 116 :00] c'est-à-dire comment sauver la structure perpendiculaire, je dirais, aux séquences colorées ? Ou aux oppositions diamétrales ? Comment sauver la structure ? Ça c'est un problème. Chez Cézanne, ça ne va pas de soi : il y a tout un jeu de diagonales chez Cézanne où là, en quelque sorte, la ligne est reconvoquée, une ligne Cézanne, etc., pour sauver la structure ou pour réintroduire la structure dans ce champ coloré, dans l'espace comme champ coloré. [Lawrence] Gowing va jusqu'à parler d'une architecture virtuelle chez Cézanne, en prenant des exemples, même si les lignes ne sont pas tracées, mais une espèce de structure de plans perpendiculaires aux séquences colorées doit s'affirmer, sinon le tableau devient, quoi, mou, [ça] devient je ne sais pas quoi, devient sans... sans vertèbres quoi. [YT 118 :00] Or Cézanne réussit ça, voyez. [WD 117:00] Mais quoi ? Là, il n'y a plus de code, ce n'est plus un code de la couleur, c'est autre chose. Donc premier problème : comment sauver la structure ?

Deuxième problème : les petites unités, elles compromettent aussi quelque chose, à savoir : la forme spécifique, la forme singulière de l'objet, la forme singulière de l'objet qui risque d'éclater en fonction de cette poussière de petites unités. Pour Cézanne aussi, c'est un problème très vif. Il élabore toute sa théorie du point culminant, précisément pour sauver l'espèce de volume singulier de l'objet.

Alors ? Je dis, il me semble, il me semble, c'est là que s'accrochent ceux qui vont rompre avec l'impressionnisme pour fonder une espèce de... de... pour déjà fonder une sorte [YT 119 :00] d'expressionnisme, [WD 118 :00] à savoir Van Gogh et Gauguin. C'est là qu'ils s'accrochent. Tout se passe comme si, il me semble, on pourrait dire mille autres choses, c'est comme ça que... c'est uniquement des directions. Je dirais, j'ai l'impression que leur problème c'est vraiment eux. Eh bien, c'est très bien, l'Impressionnisme nous a tout donné, tout apporté. Cézanne est un grand homme. Ils n'aiment pas Seurat. Seurat, si, Van Gogh, il est très bienveillant, Van Gogh, il aime Seurat aussi. Même il trouve que les points de Seurat et ses petites virgules à lui, ça peut s'arranger, tout ça. Mais Gauguin, il est beaucoup plus impitoyable, Gauguin. Il a fait une chanson comique sur Seurat, dont le refrain est : « un petit point, deux petits points, trois petits points ». [Rires] Ce n'est pas lui, non, c'est un de ses amis. Je rêve de trouver quelqu'un qui

puisse la mettre en musique, parce qu'elle est charmante cette chanson, très, très gaie. Mais enfin il détestait tout ça. [YT 120 :00] Et puis l'impression que [WD 119 :00] Cézanne disant, « Gauguin m'a tout pris, il n'a rien compris. »

Qu'est-ce qu'il voulait, Gauguin ? Et qu'est-ce que veut aussi Van Gogh, mais peut-être moins de... moins de... d'une manière moins délibérée. Je crois que c'est ça qu'ils veulent : sauver deux choses, mais ça va nécessiter un nouvel espace et un nouvel emploi de la couleur tout nouveau. Ça va [les] faire jaillir de l'impressionnisme. Sauver l'architecture, c'est-à-dire réintroduire les fortes structures, d'une part, et d'autre part, reconstituer le volume singulier de la chose en elle-même. Et comment ils vont faire ? Là, je crois qu'ils trouvent une solution quand même très intéressante, très belle, mais qui va être, en effet, l'éclatement de l'Impressionnisme. Alors l'Impressionnisme continue bien avec [YT 121 :00] le néo-Impressionnisme [WD 120 :00] de Signac ou de Seurat, mais Van Gogh, déjà Van Gogh, et à plus forte raison Gauguin, orientent ça dans une tellement autre direction que vraiment ce n'est plus du tout de l'Impressionnisme.

C'est quoi alors ? Qu'est-ce qu'ils vont faire ? Ben, il me semble que, ils vont retrouver, voilà, ils vont retrouver... Restaurer l'architecture, c'est quoi ? Restaurer la structure, c'est-à-dire, élever la couleur. Il ne s'agit pas de revenir à une architecture de type italien ou Renaissance, ce qu'à la Renaissance, on appelait la composition du tableau ; il ne s'agit pas de ça du tout. Car au point où ils en sont, ils ne peuvent pas revenir en arrière. Il faut qu'ils reviennent et qu'ils réinventent une architecture avec de la couleur et par la couleur. [YT 122 :00] Comment ils vont faire ? [WD 121 :00]

Ça, c'est la première direction, restaurer l'architecture par la couleur, avec la couleur. Ils redécouvrent quelque chose qui alors avant existait déjà, mais là ils le redécouvrent dans un contexte absolument nouveau : finalement ils vont découvrir la couleur structure. Ils vont découvrir la couleur structure, et là, ils sont étonnamment modernes, c'est-à-dire quelque chose comme ce que vient de dire Comtesse, en citant l'exemple de Sam Francis, mais il y a beaucoup de peintres américains qui se servent vraiment d'une couleur structure. Ça, c'est une espèce de conquête qui me semble d'une peinture alors, moderne plus moderne que l'Impressionnisme.

Et qu'est-ce que c'est ? L'expression la plus simple de la couleur structure, c'est le retour de l'aplat, c'est l'aplat, c'est-à-dire la couleur posée à plat, une couleur monochromique posée à [YT 123 :00] plat sur la toile. [WD 122 :00] Et ça n'a rien à voir avec un retour à la Renaissance évidemment. C'est vraiment l'utilisation de la couleur structure alors que pour la Renaissance, la structure est assurée par tout à fait autre chose : elle est assurée par un cas, un type de ligne collective, ça n'a donc rien à voir. Et cette restauration de l'aplat, elle va être formidable, elle va entraîner toutes sortes de choses. Mais l'aplat, l'aplat, l'aplat monochrome, qu'est-ce que ça veut dire ça ?

Et c'est en même temps, encore une fois, que Van Gogh et Gauguin se lancent là-dedans. Ça va être en rapport avec quoi ? Vous comprenez ce que veut dire Cézanne lorsqu'il dit : « Gauguin mais, il n'a rien compris au problème du passage, rien du tout ». Ou alors plutôt, et ça se vaut, c'est vrai, Gauguin, il ne comprend rien au problème du passage, ce n'est pas son problème ; on ne peut pas demander aux gens tout, hein ? En revanche, Cézanne, il ne comprend rien au problème de Gauguin. Le problème de Gauguin, c'est faire de la couleur une structure. Or, [YT

124 :00] l'aplat monochrome, [WD 123 :00] c'est la forme la plus simple de structure, c'est une structure uniforme.

Aussi ça ne va pas, vous me direz ; en quoi c'est une structure, un aplat ? Ben, si. Parce que commence à se dessiner quelque chose dont on n'est pas sorti, où notamment la peinture américaine s'est profondément enfoncée et a conquis un espace coloristique formidable, à savoir c'est une espèce de couple structure-bande, ce qu'on pourrait appeler structure-bande ou structure-ruban. Qu'est-ce que ça veut dire, ça ? Cette structure... Alors là on voit bien que la couleur devient structure. Quand vous mettez en couple la structure à plat, l'aplat, et une bande à ruban, là alors il y a quelque chose qui se passe de proprement coloriste. Exemple : il y a des Sam Francis comme ça. Un des plus grands peintres américains qui a été dans cette direction c'est [Barnett] Newman qui, justement, est dit à juste titre un expressionniste abstrait.

Qu'est-ce que ça donne, ça ? [YT 125 :00] Je veux dire, [WD 124 :00] vous faites un aplat monochrome, et vous allez introduire dans les cas de structures complexes, vous allez introduire des divisions, des secteurs. Secteurs quoi ? Secteurs soit d'une autre couleur, par exemple un aplat -- je dis n'importe quoi là -- un aplat rouge et... avec un secteur violet, et vous pouvez avoir un aplat ayant plusieurs secteurs. Ou bien simplement, vous tendez à travers votre aplat un ruban d'une autre couleur : qu'est-ce qui va se passer ? Il va se passer tout un jeu. Il est monochrome. Vous pouvez introduire dans votre aplat des nuances de clair et de foncé. Ça, il y a des peintres qui l'ont fait, mais ils abandonnent très vite ça. Puisque l'intérêt, c'est au contraire que l'aplat soit monochrome, et que n'y interviennent que des différences [YT 126 :00] non pas de valeur, c'est-à-dire de clair/foncé, [WD 125 :00] mais des différences de saturation.

Et ces différences de saturation, elles joueront à quel niveau ? Évidemment en fonction des régions de l'aplat suivant qu'elles sont au voisinage du ruban ou loin du ruban. Il y aura des rapports de voisinage entre l'aplat et le ruban qui le traverse. Je dirais, l'aplat et le ruban qui le traverse ou qui le sectionne ; il y a toutes les figures que vous voulez : une section, une section rectangulaire dans l'aplat, un ruban qui le traverse complètement de haut en bas ou bien de droite à gauche, de gauche à droite, etc., vous avez toutes sortes de figures. Et suivant la couleur de l'aplat et son rapport avec la couleur du ruban, qu'est-ce qui va se passer, quel type de saturation ?

Au point que quand vous avez compris ces structures complexes de type structure-ruban, de type aplat-ruban, vous voulez revenir [YT 127 :00] alors à une pure monochromie, [WD 126 :00] c'est-à-dire à un pur aplat. Et à ce moment-là, vous comprenez que de toute évidence, il fait structure. Que les différences de saturations peuvent introduire déjà en lui toute une armature, toute une structure, c'est-à-dire peuvent fonctionner comme des sections, comme des sections simplement non localisées ou comme des rubans non localisés. Ça c'est une première chose.

Vous avez donc là un déploiement de la couleur structure. Alors vous me direz, qu'est-ce que ça change ? Comprenez que à ce niveau, c'est ça que je voulais dire tout à l'heure, les rapports de complémentaires, on s'en tape. Je veux dire, ce n'est plus ça. Pourquoi que ce n'est plus ça ? Vous êtes revenu à une peinture de grande surface, et c'est vrai que actuellement il y a une tendance très importante de retour à la grande, à la grande unité. Eh bien, vous revenez à ça : est-ce que vous allez dire ce qui va déterminer votre choix des sections de l'aplat, c'est les rapports

de complémentaires, les oppositions diamétrales ? Non, c'est fini ! Ce n'est pas fini, [YT 128 :00] ce n'est pas fini, [WD 127 :00] je ne veux pas dire que ce soit fini. Je veux dire, bon, ça a été tellement... Il n'y a plus rien à en tirer, quoi c'est ... vous comprenez ? J'insiste si vous réfléchissez sur tout ça plus tard, c'est la même chose pour moi en philosophie, c'est la même chose pour... c'est la même chose partout, quoi. Il y a des trucs qui sont, bon... ils n'ont rien perdu de leur fraîcheur à condition qu'on ne les répète pas ; si on le répète, c'est du ressassement, c'est de la merde. Il n'y a plus rien à en tirer bon. Il faut aller ailleurs, il faut aller ailleurs, ne serait-ce que pour et en fonction de... Après tout, si Cézanne, il a fait ce qu'il a fait, c'est pour qu'il n'y ait pas des gens qui refassent du Cézanne. Ce n'est pas pour qu'il y ait des gens qui fassent du Cézanne. Et c'est la même chose en littérature, c'est la même chose en philosophie, c'est la même chose partout. Alors, bon ! Ce n'est pas les rapports de complémentaires ; c'est des différences de saturation entre teintes. Ça veut dire quoi ?

C'est là que je fais une rapide allusion presque à un texte génial là, qui venait après Goethe, de [Arthur] Schopenhauer. Schopenhauer, il avait corrigé la théorie de Goethe [YT 129 :00] dans un essai de jeunesse. [WD 128 :00] Et il l'avait corrigé d'une manière très intéressante parce que il avait introduit l'idée d'un espace propre aux couleurs et d'un poids propre aux couleurs. Et c'était très curieux parce qu'il disait, il n'y a aucune raison pour que le cercle chromatique soit divisé en parties égales.

Et son astuce diabolique, c'était ceci, c'était proposer la division suivante : on convenait de diviser abstraitement, abstraitement le cercle en trois, le cercle chromatique en trois. En effet, il y a trois complémentaires. Il y a trois relations complémentaires : bleu/rouge, non ... Pardon : rouge/vert, bleu/orange, etc. Vous avez trois relations complémentaires. Vous divisez votre cercle en trois, en trois parties [YT 130 :00] égales. [WD 129 :00] [*Pause*] Alors, si vous me suivez : chaque deux couleurs, chaque groupe de deux complémentaires occupe un tiers du cercle, mais à l'intérieur de chaque tiers de cercle, le rapport entre une complémentaire et l'autre complémentaire, le rapport d'une couleur à sa complémentaire n'est pas d'égalité. Alors, par exemple, bleu et rouge seraient sur le mode 2 sur 2 : là, le tiers de cercle serait divisé en 2, mais le rapport bleu sur orangé, lui, n'est pas d'égalité. [YT 131 :00]

C'est-à-dire... Et par exemple, je ne me [WD 130 :00] souviens plus des chiffres, est du type 2 tiers, 2 tiers et 1 tiers. Voyez ? Donc chaque groupe de complémentaires a son espace de répartition. Ça, je trouve que c'est très important parce que ça, c'est déjà une espèce de structuration propre à la couleur. Il y a une espèce de quantité spatialisante de la couleur qui varie avec les couleurs. Il ajoutait des considérations sur le poids qui me semblent très nouvelles par rapport notamment à toutes les considérations des Américains actuels, des coloristes américains sur une espèce de poids des couleurs.

Et un théoricien de la couleur, moderne, qui s'appelle [Josef] Albers, tire de tout ça une chose qui me paraît très, très concrète, parce qu'il parle là en peintre praticien. C'est-ce qu'il appelle les études de quantité, [YT 132 :00] soit la quantité spatialisante de la [WD 131 :00] couleur, soit la quantité pondérable, le poids de la couleur. Et il termine son machin en disant, Albers il dit : "Les études de quantité nous ont conduit à penser que indépendamment des règles d'harmonie, toute couleur va ou travaille, avec n'importe quelle autre couleur, si leur quantité sont appropriées". Je crois que c'est ça la peinture moderne. Si vous y... Tant que vous n'introduisiez que les

oppositions diamétrales ou les rapports de proche en proche, là il y avait d'une certaine manière des lois.

Et l'impressionnisme a su découvrir ces lois, développer ces lois, étaler ces lois ; il en a tiré le maximum. Mais là-dessous, là-dessous, il y avait encore qui vrombissait, qui... qui je ne sais pas quoi là, un monde sans [YT 133 :00] loi. Et le monde sans [WD 132 :00] loi, c'est lorsque vous introduisez de nouveaux coefficients de la couleur, l'énergie spatiale, par exemple, ou l'énergie pondérale, à ce moment-là mais tout va avec tout, si vous mettez les coefficients convenables ! J'aime bien cette phrase parce que c'est vraiment une phrase de peintre : « ... mais indépendamment des règles d'harmonie, vous savez, toute couleur va ou travaille avec n'importe quelle autre couleur » : or c'est ça le colorisme.

Et, il y a un texte de Van Gogh que je trouve épatant. Quand il découvre ses grands aplats, Van Gogh, d'abord ça entraîne par rapport à Cézanne, pensez ça entraîne beaucoup de choses pratiques : un changement dans l'ordre des valeurs. C'est le moment où Gauguin et Van Gogh -- je ne dis pas qu'ils s'en tiennent à ça -- mais c'est le grand moment où ils disent : finalement, il n'y a qu'une chose de vraie dans la peinture, c'est ça qui est l'essentiel, c'est le portrait. Ils disent, il faut concevoir, il faut faire un retour au portrait et il faut faire un portrait moderne. Je dis, c'est un renversement des valeurs par rapport à Cézanne parce que [YT 134 :00] la hiérarchie cézannienne, il ne l'a jamais [WD 133 :00] cachée ; c'était très fort, c'était : paysage, nature morte, et le portrait ne venait que tout à fait... hein, pour Cézanne, un portrait ? Non ! Et ça se comprend avec sa méthode. Ça se comprend, c'est compris dans le truc. C'est forcé. Le portrait finalement, c'est très bien, mais à condition qu'on le traite comme une nature morte ou comme un paysage. D'où les portraits de Cézanne, c'est très, très nature morte. Mais là, il y a un renversement. Retour au portrait.

Ça veut dire quoi ? Mais c'est complètement fondé dans cette histoire de l'évolution de la couleur. Il y a forcément un retour au portrait parce que -- là je n'ai plus le temps du tout, donc c'est parfait -- parce que je dis, ce n'est plus les oppositions diamétrales qui comptent, lorsque vous avez dégagé la couleur structure, c'est quoi ? La couleur est en rapport avec quoi ? Les aplats, c'est les tons vifs, c'est le régime vif.

Ils vont être en rapport avec quoi ? Non plus avec des complémentaires, non plus avec des proche-en-proche, mais avec un drôle de truc [YT 135 :00] qu'on appellera : les [WD 134 :00] tons rompus. Et les tons rompus, c'est quoi ? Un ton rompu, c'est... Deux complémentaires mélangées, ça vous donne de la grisaille encore une fois. Un ton rompu, c'est lorsque vous avez un mélange de deux complémentaires avec dominance de l'une. Un bleu rompu, vous parlerez d'un bleu rompu, un bleu rompu, c'est un mélange bleu... bleu... oh la la... bleu/orange avec dominance de bleu. Vous rompez le ton. Or voilà, le même ton va être pris deux fois, le même ton va être pris deux fois, comme ton vif et comme ton rompu. Ce sera une manière de dépasser [YT 136 :00] et les oppositions diamétrales, [WD 135 :00] et les cheminements de proche en proche. C'est très curieux.

Et ça va être comme un ... les deux éléments de la grammaire des couleurs, ton vif et ton rompu, à partir de Gauguin, Van Gogh. Or pourquoi je dis, ça implique le retour et ça engendre le retour au portrait ? Pas nécessairement, mais d'une manière commode, parce que le ton rompu c'est

excellent pour faire la chair. Les bleuâtres, les rougeâtres, c'est fait avec les tons rompus. Et Van Gogh ne cesse pas de le dire, le portrait moderne, il doit opérer par tons rompus.

Or à ce moment-là, ce qui entre... Vous allez avoir la formule Gauguin, et la formule Van Gogh aussi : le grand portrait moderne sur aplat, l'aplat représentant un ton vif ; la chair, les figures représentant le ton rompu. À ce moment-là que ça représente quelqu'un, que ce soit un portrait ou pas, ça n'a aucun intérêt. Parce que le même jeu, ton vif/ton rompu [YT 137 :00] et avec l'extraordinaire [WD 136 :00] liberté que ça vous donne, puisque là encore une fois, à mon avis vous avez dépassé, et les limitations des oppositions diamétrales [*Sur l'enregistrement de Web Deleuze, le même bruissement électronique intervient, de 2 : 16 :07 à 2 :17 :03*], et les limitations du cheminement de proche en proche. Vous avez vraiment conquis un nouvel espace de la couleur qui serait, oui, l'énergie spatialisante dont j'ai parlé, et en même temps, l'énergie pondérable. Je dirais presque le poids du ton rompu et la spatialité du ton vif.

Donc, vous avez cette formule, portrait sur aplat, ton rompu/ton vif avec, comme dit Van Gogh, répétition du ton vif par le ton rompu ; c'est ça qui va devenir la formule coloriste Van Gogh, Gauguin. Alors ensuite, on peut supprimer ce qu'on veut, supprimer la figure, etc. On resterait avec deux couleurs dont les problèmes ne sont plus réglés par les complémentaires ni quoi que ce soit. C'est ce que veut dire Gauguin quand il dit, [YT 138 :00] être coloriste, oui -- et là, il le dit dirigé tout droit contre Cézanne – être coloriste, oui ! mais coloriste arbitraire. Coloriste arbitraire, ça veut dire quoi ? Ça veut dire avoir conquis l'espace où les rapports entre couleurs ne sont plus limités par le contraste ni par le proche. Alors là, ça fait en effet des distances, des espaces infinis, quoi, de couleur. Alors, vous pouvez là-dessus supprimer tout, toute la figuration, tout le motif, tout ce que vous voulez. Vous resterez avec vos deux éléments de la couleur moderne, à mon avis, à savoir la couleur-structure et la couleur poids, ou ce que l'on peut appeler la couleur-force. [*Sur ces distinctions quant aux couleurs, voir Francis Bacon. Logique de la sensation (La Roche-sur-Yon : Éditions de la différence, 1981) pp. 95-96*]

Encore une fois, si je prends des formules alors vraiment scolaires, la couleur structure qui culminerait avec la monochromie, avec la monochromie de l'aplat, et la structure de l'aplat ruban ou aplat section, et d'autre part, [YT 139 :00] le ton rompu [*Fin du bruissement qui bloque l'enregistrement à Web Deleuze*] qui culmine précisément avec la chair et les chairs – mais on peut se passer de chair – alors le jeu des couleurs-force et des couleurs-structure, ça va définir à la fois cet espace coloriste et ça va former la nouvel modulation. Cézanne pouvait penser que dans cette direction on supprimait la modulation. On connaît une tout autre modulation qui sera à la base définie, mais à la base seulement définie par la répétition du ton vif par le ton rompu. Et ce sera cette espèce de modulation. Voyez que des modulations de couleur en tout cas, il y en a beaucoup.

Voilà. Eh bien, voilà. Eh bien, reposez-vous bien. [*Fin de la séance*] [WD 2 :18 :00, YT 2 :19 :48]

