

**Gilles Deleuze**

**Leibniz et le baroque: Les Principes et la Liberté**

**Séance 11, le 3 mars 1987 : Les Principes et la Liberté (6) - Après “la dramaturgie des âmes”, une récapitulation sur “l’étage d’en haut”**

**Transcription, Charles J. Stivale**

*[À l’égard de l’enregistrement actuel, tout est presque complet, mais un problème surgit à la fin de l’enregistrement. Car, Deleuze termine clairement vers la minute 139 de la séance en annonçant ce qui se passera à la séance suivante, mais restent pour nous encore 18 minutes de séance enregistrée après la clôture de la classe. Toute réflexion donnée, il est très probable que cette discussion a eu lieu afin de répondre aux diverses questions des étudiants, et que celui qui s’occupait de manière diligente d’enregistrer la séance, Hidenobu Suzuki, a décidé sur place de continuer l’enregistrement avec une nouvelle cassette]*

**Partie 1**

Alors vous vous rappelez, vous vous rappelez, la dernière fois, on a vu, on a assisté à une espèce de dramaturgie des âmes. Cette dramaturgie des âmes chez Leibniz, elle consiste en ceci, que s’il est vrai que les âmes sont toutes créées dès le début, si l’on peut dire, dès le début du monde, en même temps que le monde, elles sont créées sous une forme que Leibniz appelle, pour le moment, sensitive ou animale. Et quand, [1 :00] parmi toutes ces âmes, il y en a, mettons – c’est des mots très mauvais, tout ça – il y a un certain nombre qui sont appelés à devenir raisonnables. Quand leur vient leur existence effective, elles sont donc *élevées* – c’est le terme *élévation*, n’est-ce pas, qui nous importe pour beaucoup de raisons, vous vous rappelez peut-être – elles sont élevées ; elles montent ; à la lettre, vous vous rappelez, elles montent à l’étage supérieure, à l’étage du dessus. Et puis, avec la mort, elles redescendent ; elles redeviennent, elles enveloppent, vous vous rappelez, elles replient leurs propres parties. Et puis, au moment du Dernier Jugement, elles remontent à nouveau. Donc, c’est [2 :00] très curieux, ces âmes qui montent, descendent, remontent. Je dirais que cela n’a rien du tout de nouveau, et si c’est toujours notre histoire – est-ce que c’est deux mondes ? Est-ce que c’est deux étages d’un même monde ? – il nous a semblé qu’il y avait là toutes sortes de problèmes qui allaient nous permettre, qui nous avaient déjà permis de commencer à définir le Baroque.

Mais nous avons surtout vu le statut de l’âme damnée, et le statut des damnés qui est une chose tout à fait enthousiasmante chez Leibniz, [*Rires*] le statut des damnés, ceux qui meurent sur une seule pensée, la haine de Dieu, là, ils redescendent comme tout le monde, et puis ils remontent le jour du Dernier Jugement, ah bon, très bien. Mais, on a vu à quoi ils servaient dans le monde, et c’était ça leur vraie punition, [3 :00] et que leur vraie punition, ce n’était pas du tout les flammes d’enfer. Alors leur vraie punition, c’était libérer, renoncer, si vous voulez, à utiliser à elles-mêmes les quantités de progrès de telle manière que les damnés libéraient objectivement des quantités de progrès utilisables par d’autres âmes. Et que c’est une pièce essentielle pour

l'instauration d'une théorie du progrès chez Leibniz. Donc, à partir de là se dessinait toute cette dramaturgie. Je suppose qu'il n'y a pas de problèmes ; ce n'était pas très difficile, tout ça, et puis nous avons toutes sortes d'idées sur ce statut des damnés. Ça me faisait un ... [*Deleuze ne termine pas la phrase*]

Ce que je voudrais poser maintenant plus généralement aujourd'hui, c'est : est-ce que d'une certaine manière [4 :00] il n'y a pas comme – peut-être ce n'est pas le moment -- de saisir une sorte de statut de la lumière dans cette série de montées et de descentes ? Est-ce qu'il n'y a pas là un régime de la lumière très particulier, les heureux et les damnés ? Encore une fois, au point où nous en sommes, c'est comme un tableau de Tintoret, un tableau de Tintoret, les heureux et les damnés. Dans un texte très intéressant, Leibniz nous dit, la lumière et les ténèbres, la lumière et les ténèbres sont comme une espèce d'arithmétique binaire. L'arithmétique binaire, vous vous rappelez, on l'a vu, c'est celle qui ne connaît que deux signes, 1 et 0, et qui compose tous les nombres avec 1 et 0, [5 :00] la lumière 1, les ténèbres 0, [*Pause*] les deux étant séparés – il invoque les philosophes chinois, Leibniz, là – les deux étant séparés par le fil des eaux, le 1 et le 0 séparés par le fil des eaux, les heureux et les damnés, c'est *Le Dernier Jugement* de Tintoret. [*La référence à l'invocation des Chinois par Leibniz se trouve dans la note 10, chapitre 3, de Le Pli, p. 44, The Fold, p. 147, notamment l'édition annotée de Leibniz par Christiane Frémont, L'Être et la relation (Vrin, 1981)*]

Qu'est-ce que ça veut dire, ça, 1 et 0 comme la lumière et les ténèbres ? Peut-être est-ce que ce n'est pas une opposition ? Vous sentez tout de suite ma question là, qui devient plus générale : est-ce que je peux définir un régime de lumière, en gros, baroque, en différence à d'autres régimes de lumière ? [6 :00] Lumière et ténèbres, je dis, ne sont pas une opposition ; ils sont comme le 1 et 0. Peut-être le 1 et 0, n'est-ce pas, suffisent pour distinguer les heureux et les damnés, mais d'une certaine manière, on a vu aussi qu'il n'y a pas tellement opposition. Et pourquoi est-ce qu'il n'y a pas opposition ? Parce que le premier point fondamental, il me semble, si l'on essaie de colorer la philosophie de Leibniz, c'est que la monade est sombre, le fond de la monade est sombre. Et on l'a vu, on l'a vu, si l'on prend au sérieux toute l'histoire de "sans porte ni fenêtre" – la monade est sans porte ni fenêtre, c'est-à-dire elle est intériorité close, elle inclut ses propres prédicats – [7 :00] tout ça, ça revient à dire, si vous la mettez en scène, cette monade, c'est une pièce fermée. On l'a vu mille fois, elle est sombre.

Remarquez que je ne dis pas qu'elle consiste en ténèbres. Le sombre, ce n'est pas le noir. Elle est sombre ; on ne peut pas dire plus. Le latin connaît ce terme, sombre, qui n'est pas exactement la même chose que le noir. En latin, noir, c'est *niger*, mais sombre, c'est *fuscum*. [*Deleuze l'épèle*] Si je le dis, c'est parce que Spinoza dans ses tab... Pardonnez-moi, Leibniz dans ses tables de définitions emploie *fuscum subnigram*, [8 :00] c'est-à-dire, à la lettre, un sombre noirâtre, sombre noirâtre. Pourquoi est-ce qu'il l'introduit ? Ce n'est donc pas la même chose. Dans ses tables de définitions, on va voir, il définit le blanc, le noir, le *fuscum*, et les couleurs. Il esquisse une théorie des couleurs. Bon. Je dis, le fond de la monade est sombre. C'est le *fuscum subnigram*, le sans porte ni fenêtre, la chambre close. [*Pause*] Bien.

Peut-être peut-on appeler "révolution baroque" [9 :00] en peinture celle qui opéra un retournement du fond. [*Voir Le Pli, p. 45 ; The Fold, p. 32*] [*Pause*] Le fond d'un tableau, ce n'est pas l'arrière-plan. Le fond d'un tableau, c'est ce dont tous les plans surgissent et ce qui

détermine le rapport entre les plans. Le fond n'est pas arrière-plan. Le fond est ce dont surgissent tous les plans, avant-plan et arrière-plan, et qui détermine dans chaque cas le rapport de l'avant-plan et de l'arrière-plan. [Pause] [10 :00]

Si je dis – tout ça est hypothèse, eh ? – si je dis, nous pouvons définir la peinture baroque, ou nous pouvons essayer de définir la peinture baroque par le retournement du fond, ça veut dire quoi ? Ça veut dire avant, auparavant. Qu'est-ce que c'est l'auparavant ? Il ne faut pas le chercher trop loin ; mettons la Renaissance, ou un peu avant la Renaissance. Avant, le fond est blanc, [Pause] et sans doute est-il essentiel qu'avant le fond soit blanc parce que, que le fond soit blanc, c'est l'acte fondateur de la peinture comme peinture à l'huile. Vous vous rappelez, je ne dis pas [que] l'arrière-plan est blanc ; [11 :00] je dis que le fond est blanc. Le fondateur de la peinture à l'huile, on considère en général que c'est [Jan] Van Eyck, quinzième siècle ; il est Flamand, et les Italiens au seizième siècle emporteront le secret de Van Eyck. [Un bruit bref et aigu s'entend dans la salle ; rires] Un excellent commentateur, Xavier de Langlais, estime que la peinture finalement s'arrête avec Van Eyck, et c'est bien ça, c'est toujours très bien ça. [Sans doute, la référence est au livre *La technique de la peinture à l'huile (1959) ; pour une discussion approfondie sur Van Eyck, de Langlais, et les fonds blancs, voir le séminaire sur la Peinture, séance 8, du 2 juin 1981*] C'est comme les gens qui disent, ben oui, la musique s'arrête avec le chant grégorien, [12 :00] la philosophie s'arrête à St. Thomas, [Rires] la peinture s'arrête à Van Eyck. Je veux dire, ce sont des positions puissantes, et ça veut dire quelque chose. C'est évidemment... Il ne suffit pas de dire que c'est réactionnaire. Ils veulent dire quelque chose, quelque chose d'amusant. [Voir le séminaire sur la Peinture pour une discussion de Van Eyck and les propos de Xavier de Langlais, séance 8, le 2 juin 1981]

L'idée de Langlais [*Deleuze commence ici à prononcer ce nom "Langlois"*], elle est très simple : c'est que, après Van Eyck, les peintres ne peignent plus que comme des cochons, et pour des raisons simples, dont cette histoire du retournement du fond. Qu'est-ce que c'était le fond de Van Eyck qui fonde la peinture à l'huile ? Eh bien, ça consistait à recouvrir le tableau ou le bois d'une couche assez mince ou de craie ou [13 :00] de plâtre amorphe. [Pause] C'est là-dessus que le peintre fait son ébauche ; il lave l'ébauche – c'est la seconde opération – [Pause] avec de l'eau diluée ou avec de l'essence de térébenthine. Troisième opération : il pose les couleurs et les ombres et les lumières. [Pause]

Goethe écrit dans *Le Traité des couleurs* – Goethe décrit admirablement cette opération, [14 :00] paragraphe 902 et les suivants, [*Deleuze cherche dans le texte*], sous le titre "Les Fonds" : "Les artistes d'autrefois observaient la méthode qui consiste à peindre sur fond clair" – "clair", ce n'est pas bon, mais enfin on peut... -- et en effet, il précise tout de suite : "Le fond était constitué par de la craie que l'on apposait en couches sur la toile ou le bois et que l'on polissait" ; ça, c'est la première opération. Deuxième opération : "On dessinait ensuite une esquisse, et l'image était lavée à l'aide d'une couleur brunâtre". [Pause] Troisième opération... Alors il ajoute : "Il existe encore des [15 :00] tableaux ainsi préparés avant d'être colorés chez Léonard da Vinci, Le Guido," bon, très bien. Troisième opération : "Lorsqu'on passait à la pose de la couleur et que l'on voulait figurer des vêtements blancs, on laissait parfois subsister ce fond. Le Titien le fit à une époque tardive de sa carrière alors qu'il avait acquis une grande sûreté et savait faire avec un minimum d'effort. Le fond blanchâtre était traité en demi-teinte, les ombres rapportés et les

lumières vives placées." Voyez, les trois opérations de Van Eyck, de la peinture, qui vont être vraiment des actes fondateurs de la peinture à l'huile.

Qu'est-ce que représente... Est-ce qu'on peut dire [que] c'est une révolution, lorsque ça introduit, je ne dis pas universellement, mais lorsque cela introduit le fond sombre ? [16 :00] [C'est] un sérieux renversement. Le fond devient *fuscum* ; il devient *fuscum subnigram*. [Pause] Il devient sombre noirâtre ; c'est l'acte de [*inaudible*] ; [Goethe] le dit très bien, paragraphe 907 : "On a également peint sur des fonds sombres. C'est probablement Le Tintoret qui les inaugura." C'est le Tintoret qui les inaugura ; je crois que c'est depuis Goethe qu'on en est sûr, et ces fonds connurent un immense développement avec un très grand peintre [17 :00] qui s'appelle le Caravage. Bien. [Pause]

Qu'est-ce qui se passe avec un fond très sombre, avec ce fond sombre ? Avec ce fond sombre, bien, là-dessus, sur ce fond sombre qui va constituer quoi ? Qu'est-ce que ça va changer ? Ça va être comme, à la lettre, un fond des couleurs. C'est [Heinrich] Wölfflin aussi, un très grand critique d'art, qui parle de ceci, que à cette époque, ce que le peintre découvre, c'est la participation de toutes les couleurs [18 :00] et ce que déjà Goethe appelait la nature obscure de la couleur, l'opacité de la couleur, la nature sombre de la couleur. [Voir Wölfflin, Principes fondamentaux de l'histoire de l'art (1915), et aussi le séminaire sur la Peinture, séance 8, le 2 juin 1981] Vous direz, non, il y a des couleurs vives ; ça ne change rien. Goethe, dans une de ses plus belles pages, définira le blanc comme "la première opacité". La nature sombre de la couleur, toute couleur participe d'une nature sombre, d'une nature obscure. Et dès lors, toute couleur va jaillir. Elle ne se pose plus sur le blanc ; elle jaillit d'un fond des couleurs. Dès lors, les rapports entre couleurs en tant que telles, vous sentez déjà que le primat de la couleur locale, c'est fini. Forcément, le primat de la couleur locale, c'est fini [19 :00] puisque ce qui est en train de se libérer lorsque vous rapportez les couleurs à leur nature obscure, c'est-à-dire à la manière dont elles sortent d'un fond des couleurs, d'un *fuscum*, ça va être le rapport de contraste et de complémentarité directe, comment à partir du fond des couleurs une touche de vert renvoie à une touche de rouge, comment un jaune à gauche renvoie à un bleu à droite. C'est tout ça que vous allez voir développer librement à partir du *fuscum*. Les couleurs ne sont plus posées sur du blanc -- pour tout simplifier, eh ? -- les couleurs sont générées à partir du *fuscum*. [Pause]

Ça change beaucoup de choses. [20 :00] Je disais, ce que ça change, c'est quoi ? Bien, tout le fond blanc était pour... Ça change, à mon avis, trois choses : tout le fond blanc était pour assurer la prépondérance de l'avant-plan. [Pause] Maintenant, tout jaillit au contraire de l'arrière-plan. [Pause] Deuxième chose : [Pause] substitution du clair-obscur à la couleur locale. [Pause] Troisièmement : substitution du recouvrement au contour. [Pause] [21 :00]

Et en même temps, on peut évidemment m'objecter, mais enfin, ce n'est pas possible de définir le Baroque par ce renversement du fond, par cet avènement du *fuscum*, ou par la découverte de la nature sombre de la couleur. Pourquoi [est-ce que] ce n'est pas possible ? On me dira, eh bien, là on va rencontrer... Je voudrais qu'on rencontre de ces problèmes. Perpétuellement on nous dit, mais en certains cas, oui, mais il y a d'autres cas, il y a d'autre cas qui n'ont pas... Un exemple typique qu'on considère comme un des peintres typiquement baroques, Rubens. Et il est évident que Rubens n'emploie pas [22 :00] des fonds noirâtres. Voyez pourquoi Xavier de Langlais n'aime plus du tout ça ; il dit, mais tout ça, c'est la mort de la peinture, c'est la mort de la peinture parce qu'il y a des inconvénients. Quand on peint sur ce nouveau type de fond, ça craque très vite. Ça craque très vite, et cela devient très vite noir. C'est embêtant, ça. A côté de

ça, les Van Eyck ont une espèce de permanence d'éternité, tandis que les [peintures de] Caravage, alors, il faut les entretenir. Il faut les entretenir, sinon ça devient noir tout de suite, et pire, dit Langlais, ça craquait. On sait... C'est pour ça qu'il dit que l'on ne sait plus peindre dès ce moment-là, et puis ça ne va pas s'arranger parce que les Impressionnistes, ils se servent de quoi pour obtenir leurs couleurs ? C'est vraiment ça. C'est le secret de la couleur. Ils se servent [23 :00] des fameux fonds, des fameux fonds bitumineux. Alors là, pour Langlais, c'est la catastrophe, les fonds bitumineux. C'est l'abomination même, quoi. C'est terrible. [Rires] La durée d'un tableau, ça devient très problématique. Bon, mais enfin, est-ce que c'est une raison...

Alors, Rubens, Rubens, on dira, ah ben non, voyez bien, vous ne pouvez pas définir le Baroque comme ça puisque Rubens, il fait, au contraire, des fonds blancs. Puis, alors est-ce qu'il garde la tradition ? Ben non, les gens... Quand les gens disent et invoquent toujours un cas pour dire, voyez bien, votre concept ne tient pas, c'est qu'ils se font du concept une idée grotesque. Ils pensent souvent que le concept doit dégager un caractère commun, si bien que lorsque je parle à ce moment-là d'un concept du Baroque, il faudrait que ce concept donne le caractère commun [24 :00] de tout ce que je groupe sous ce concept. Et ce n'est pas du tout ça. Un concept, ça peut être aussi bien une distribution de caractères différentiels. [Pause] Ça peut être des caractères différentiels. Ça peut être un système de différences qui rapporte les choses les unes aux autres. Ce n'est pas du tout forcément un système de ressemblances.

Or, si je prends à la lettre le cas de Rubens, qu'est-ce qu'il fait, Rubens ? Il a l'air de s'accrocher à la tradition avec ses gros fonds blancs, mais pas du tout ! Pas du tout ! En fait, c'est lui... Le fond blanc d'abord s'empâte énormément ; il devient à très épais, et c'est la *couleur* blanche, [25 :00] non plus la craie ou le plâtre, si bien qu'il va peindre en pleine pâte. Vous sentez bien que dans ce nouveau régime, qu'il soit le fond sombre ou le fond à la Rubens, mais à la limite, il n'y aura plus d'ébauche. Là aussi, ça fait dire à Langlais, ils ne savent plus peindre. Il n'y aura plus d'ébauche. Ils travaillent en pleine pâte, c'est-à-dire il y aura des repentirs, et le repentir, c'est le contraire de l'ébauche, le repentir ; c'est un régime, avec des repentirs, où vous trouverez toujours un tableau sous le tableau...

Mais alors... Dans le cas de Rubens donc, vous avez un fond blanc qui va être lavé. Le lavage va lui donner déjà une teinte, et il va peindre couleurs sur couleurs. C'est-à-dire loin d'être une exception, [26 :00] il rentre en effet dans le Baroque sous un concept plus général. Si je dis le Baroque opère de toute façon un renversement du fond, soit sous forme de la promotion d'un fond sombre des couleurs, soit sous la promotion d'une peinture couleurs sur couleurs qui est en effet très différente de la tradition, de la tradition qui s'entête Van Eyck, si bien qu'à la lettre, ce n'est pas faux lorsque certains critiques d'art parlent à propos de Rubens d'un caravagisme clair. Vous comprenez ? Il suffit que vous reteniez, enfin, si cela vous intéresse, tout ça, mais je crois ce n'est pas très difficile.

Ce que je retiens pour le moment, moi, c'est dans ce qui m'intéresse... [27 :00] Sentez que le concept philosophique de Leibniz est comme un tableau, mettons, un Tintoret ou un Caravage ; ce n'est pas du Rubens. Le fond de la monade est sombre. Je ne dis pas, encore une fois, noir ; j'ai justifié ça : c'est le retournement du fond. Qu'est-ce que c'est ? Vous sentez contre qui. Qui est-ce qui est un homme de la Renaissance ? Qui est-ce qui n'est pas sorti de la Renaissance ? Eh bien, c'est Descartes. [Rires] C'est Descartes. C'est lui qui peint sur craie, sur plâtre. L'idée claire, c'est quoi ? Eh bien, le fond des choses est clair ; le fond des choses est clair. Voilà bien

une idée cartésienne de la Renaissance, et que le fond [28 :00] de la monade soit le *fuscum*, voilà le renversement baroque. La clarté cartésienne, c'est la craie et le plâtre. On le verra dans la théorie de la lumière chez Descartes d'ailleurs. Bien.

Bon, alors, vous comprenez, c'est un renversement : la monade, c'est la promotion du fond sombre, et dans ce fond sombre, qu'est-ce qui arrive ? La lumière ! Mais vous comprenez, la lumière, ben oui, j'ai bien un régime de lumière parce que la lumière, elle n'arrive pas de la même manière dans une cave, dans une pièce sans porte ni fenêtre, ou bien en plein air, sur fond blanc, sur une falaise de craie. Ce n'est pas la même lumière. [29 :00] Ben, la lumière chez Leibniz, elle ne peut arriver que dans une cave, la monade. Comment arrivera-t-elle dans une cave, la monade ? Ce n'est pas du tout le *Cogito* cartésien. Le *Cogito* cartésien, c'est fond blanc. Bon, ben alors, comment [est-ce qu'] elle peut arriver, la lumière ? Pensez au Caravage. Pensez à la grande "Vocation de Saint Matthieu", si vous avez tableau présent à l'esprit, l'étrange lumière qui vient d'un soupirail. Dans la monade, dans la sombre monade, la lumière vient d'un soupirail. Ou bien, on l'avait vu, la chambre obscure, elle vient d'une petite fente. [30 :00]

Comprenez alors, c'est pictural, mais c'est philosophique aussi. C'est optique et c'est philosophique. Qui fera la différence entre l'optique et la philosophie ? Je veux dire, c'est optique s'il s'agit de la lumière physique, et c'est philosophique s'il s'agit de la lumière mentale, mais c'est la même chose. Chez Leibniz, la lumière présuppose ou du moins surgit sur fond *obscur*, bien plus, pas obscur, pas seulement obscur, sur fond *sombre*. [Pause] Elle vient d'un soupirail. [Pause] [31 :00] Dans la *Profession de foi du philosophe*, un texte dont je me suis beaucoup servi la dernière fois, page 75, de la traduction française : "Une lumière" – ça m'importe déjà, que c'est un texte en latin, eh ? Mais c'est une certaine lumière, une lumière déterminée ; ce n'est pas la lumière – "Une lumière" – Je lis la traduction, mais la traduction, elle est belle et exacte à la fois – "[Une lumière] glissant comme par une fente" – pour ceux qui savent du latin, *per rimas* – "glissant comme par une fente à travers les ténèbres". Une lumière glissant comme par une fente à travers les ténèbres, [32 :00] c'est ça la description même de la chambre obscure. S'il fallait une preuve supplémentaire que dans l'histoire des monades sans porte ni fenêtres Leibniz a parfaitement présent à l'esprit l'existence de la chambre obscure, vous la trouverez là, vous la trouverez dans le texte de la *Profession de foi*.

Donc, la lumière, alors on pourrait dire, dans la monade, dans la sombre monade, la lumière vient par une mince fente, une mince ouverture coudée, on l'a vu, comme dans la chapelle de La Tourette de Le Corbusier. [Pause] Mais si vous vous rappelez comment fonctionne la chambre obscure, pour que la lumière pénètre par la fente et arrive dans la pièce sombre, [33 :00] il faut quoi ? Il faut un miroir réfléchissant, il faut même deux miroirs, un jeu de deux miroirs, les inclinaisons de miroirs, etc. Bien, eh oui, il y a un miroir, et qu'est-ce que le blanc ? Nous dit Leibniz, le blanc, c'est une infinité de – voilà comment il le définit ; c'est une belle définition – une infinité de petits miroirs réfléchissants ; une infinité de petits miroirs réfléchissant la lumière, c'est ça le blanc. [Pause]

Bon, alors je dirais, la lumière [34 :00] fait irruption dans la pièce sombre [Pause] en imposant, en établissant une zone blanche. Ça ne vous étonne pas. Ça ne doit pas vous étonner du tout, du tout, du tout car vous vous rappelez, je vous rappelle que la monade contient, en effet, une région claire et éclairée, une région privilégiée. [Deleuze déclame ici] Chaque monade exprime la totalité du monde, oui ! Mais elle exprime de manière privilégiée, un département, un

quartier, c'est la zone blanche, [Pause] et [plus] l'on s'approche [35 :00] des bords de la zone blanche [Pause], plus on dégrade, c'est-à-dire l'opération de dégrader, c'est l'ombre en tant qu'elle rejoint le sombre fond. Ne confondons pas l'ombre et le sombre fond lui-même. Vous avez donc : la lumière [qui] entre dans la monade, [Pause] la tache blanche faite par la lumière, le dégradé de la tache blanche, à savoir comment la lumière glisse vers le sombre fond. En d'autres termes, la lumière qui entre dans la monade fait le blanc, et elle ne fait pas le blanc sans faire l'ombre aussi. [36 :00] [Pause]

Et pourquoi ? Parce que le blanc s'obscurcit et se dégrade vers le *fuscum*, vers le sombre fond. Et inversement, les choses ou les prédicats de la monade, les choses que la monade représente, se représentent, sortent du sombre fond par ombrages et teintes. [Pause] C'est le domaine du clair-obscur. Qu'est-ce que le clair-obscur ? On pourrait le définir ; alors on peut toujours donner des définitions grâce [37 :00] à l'analyse précédente. Et non, je n'ai même plus à me justifier. Je dirais, le clair-obscur, c'est l'intériorité de la lumière, c'est l'intériorité de la lumière dans la toile quand il s'agit d'une peinture ; c'est l'intériorité de la lumière dans la monade. [Pause]

Et ce n'est pas étonnant ; ce n'est pas étonnant de Leibniz, car rappelez-vous, on l'avait vu rapidement. On l'avait vu rapidement, la manière dont Leibniz nous dit, et nous disait, que les projections, les projections géométriques avaient [38 :00] nécessairement un envers, et cet envers était la théorie des ombres. Vous vous rappelez quand on avait parlé de cette histoire de cônes et de points de vue. [Il s'agit de la séance 3, le 18 novembre 1986] Au sommet du cône, il y avait l'œil. [Pause] Un objet était donné, que l'on nommait le géométral. [Pause] Et enfin, il y avait des coupes ou des projections de l'objet : l'ellipse, l'hyperbole, etc. Vous vous rappelez ? Je ne reviens pas là-dessus. [39 :00] Or, Leibniz rapportait cette géométrie projective à son grand auteur qui était un mathématicien de l'époque, à savoir [Gérard] Desargues. Or Leibniz nous rappelle que Desargues lui-même avait doublé la projective de ce qu'il appelait la théorie des ombres.

C'est que, qu'est-ce qui manque à la projection, à la projective ? Ce qui manque à la projective, c'est la possibilité de faire la différence entre la périphérie d'un cercle – par exemple, surface plane – et la périphérie d'une demi-sphère. Du point de vue de la projection, c'est exactement pareil. [40 :00] Qu'est-ce qui vous permet de distinguer la périphérie d'un cercle et la périphérie d'une demi-sphère ? C'est les ombres. La projective ne peut pas vous la donner. Les ombres, vous les aurez comment ? Desargues, il l'a montré très bien, et Leibniz reprend ce thème en citant Desargues. Il suffit, dit Leibniz dans un beau texte, il suffit de mettre le lumineux, le lumineux, la source lumineuse, il suffit de mettre le lumineux à la place de l'œil. Voyez, la projective avait trois instances : l'œil, l'objet, et les projections. Vous mettez à la place de l'œil le lumineux, l'opaque [41 :00] à la place de l'objet, et vous aurez des plages d'ombre à la place des projections. Bon, c'est donc... Cette conception de la lumière, c'est tout à fait conforme et à la théorie des ombres de Desargues et à la nouvelle peinture. -- [Rires, interruption] Ah, c'est bien parce que c'est exactement ça. –

Alors, je dis, le clair-obscur, dès lors, c'est quoi ? Ah, oui, c'est l'intériorité de la lumière dans la monade parce que, bien entendu, c'est une manière de parler parce que vous vous rappelez [qu'] il n'y a même pas une petite fente, eh ? C'est par métaphore qu'on dit [que] la lumière arrive dans la sombre monade par une petite fente. Il n'y a pas de petite fente. [42 :00] Alors, comment [est-ce qu'] elle arrive ? Mais on sait comment elle arrive grâce à ce qu'on a vu la dernière fois...

Vous vous rappelez comment elle arrive ? C'est pour ça que j'ai besoin de nouveau de la dramaturgie des âmes. Comment [est-ce qu'] elle arrive, la lumière dans la monade, puisqu'il n'y a même pas une petite fente, il n'y a même pas une petite *rima*. Mais, mais, mais, mais Dieu a commencé par faire, par la [l'âme] faire sensitive ou animale, avec toutes ses parties pliées. Elle est née dans la cendre. Quand l'heure vient, il l'élève ; quand l'heure vient, il l'élève, c'est-à-dire elle déplie ses parties, elle cesse d'être animale et sensitive, elle devient raisonnable.

Bon, mais ça n'arrive pas à toutes les âmes. Il y a des vers de terre, [43 :00] qui restent des vers de terre. Toutes les âmes ne sont pas appelées à devenir raisonnables, si bien que Dieu, dès le début de sa création, a marqué parmi les âmes sensibles ou animales celles qui seront appelées à devenir raisonnables. Elles ne sont pas déjà raisonnables, mais elles contiennent -- vous vous rappelez le beau texte [de Leibniz] *La Cause de Dieu* que je vous ai lu la dernière fois ; peut-être, j'espère que vous vous le rappelez -- l'acte scellé. Dieu a mis en elle [l'âme] un acte scellé, et je vous disais, d'un acte scellé où on voit évidemment la figure au droit, c'est un acte juridique, eh bien, c'est un acte juridique. C'est quoi ? C'est un acte qui [44 :00] répond, qui lui donne à ces monades qui doivent devenir raisonnables, à ces âmes qui doivent devenir raisonnables, qui lui donne la promesse, ou qui lui donne *une puissance de lumière*, une puissance de lumière car les âmes animales -- il y en a, des âmes animales, on verra ça plus tard -- mais qui restent animales, mais il n'y a pas de lumière qui s'allume. Quand elles deviennent [raison...]... Elles restent dans le fond sombre ; elles sont condamnées au *fuscum* ; elles sont condamnées à un régime sombre, c'est la vie sombre.

Et les âmes raisonnables, quand elles deviennent raisonnables, alors là oui, la lumière s'allume si bien que qu'est-ce que c'est la grande découverte de... Qu'est-ce que c'est que ce nouveau régime de la lumière ? Je dirais que c'est la progressivité de la lumière, c'est la progressivité de la lumière. La lumière croît et décroît ; elle décroît vers le fond sombre ; elle croît vers la région centrale de la monade, c'est-à-dire le quartier privilégié. Entre les deux [se trouvent] tous les degrés du clair-obscur, c'est-à-dire toutes les couleurs car les couleurs sont des degrés du clair-obscur. Et en effet, la théorie des couleurs de Leibniz consiste à rendre compte des couleurs par la concavité et la convexité du rayon de la courbure, du rayon lumineux réfracté ; peu importe là... Bien, vous comprenez ?

Qu'est-ce que c'est que cette progressivité de la lumière ? Elle régresse, elle progresse, elle croît et décroît. Mais tout ça, c'est absolument anticartésien. [46 :00] Vous ne pouvez pas vous douter à quel point c'est anticartésien. Wölfflin encore, pour revenir à lui, Wölfflin, historien d'art donc de la fin du dix-neuvième [siècle] dit très bien -- mais c'est comme ça qu'il définit le régime de lumière baroque -- il dit, la clarté devient relative, relativité de la clarté... [Interruption de l'enregistrement] [46 :24]

## Partie 2

... Et la clarté relative, c'est quoi ? C'est, en effet, [Pause] une clarté qui dépend de la lumière. En quel sens ? En ce sens que la lumière ne détermine pas la clarté sans déterminer aussi la dégradation de cette clarté dans l'intériorité, soit du tableau, soit de la monade. Donc, le clair-obscur, c'est la clarté relative par opposition à la clarté absolue. Et si vous prenez la théorie de la lumière chez Descartes, [47 :00] qu'est-ce que vous voyez ? Premier caractère de la théorie de la lumière chez Descartes, c'est l'omniprésence de la lumière, dans toutes les directions ou, ce qui

revient d'ailleurs au même, l'instantanéité de la lumière. La lumière baroque, au contraire, elle est directionnelle, du lumineux au *fuscum*, et elle est progressive ou régressive. Elle n'est surtout pas instantanée. Deuxième caractère chez Descartes : la clarté est absolue aussi bien en optique qu'en philosophie ; la clarté absolue, c'est ce qu'il appelle la distinction. En effet, l'idée distincte chez Descartes, c'est une idée qui est complètement claire, absolument claire, [48 :00] dont tous les éléments sont clairs. Je dirais de la distinction, c'est la clarté absolue, donc, régime de clarté absolue. Troisième caractère : l'ombre est limitation. Quatrième caractère : primat du contour, donc de la couleur locale, contour ferme, jeux des surfaces, couleurs pures et sans mélanges, couleur locale. Chaque point s'oppose à la conception de Leibniz.

Je voudrais en finir avec tout ça parce que vous me direz si ça vous paraît suffisant pour... Voyez, je veux dire, là il me semble qu'on peut parler, en effet, d'un nouveau régime ou d'un régime [49 :00] baroque de la lumière, avec cette idée d'une progressivité ou d'une régressivité de la lumière, d'une lumière qui croît et décroît, des directions de lumière qui vont du point lumineux au *fuscum*, et de toute l'échelle de la graduation qui va engendrer des couleurs. Mais dans tout ça, je me suis arrêté. Je n'ai pas parlé du noir, les ténèbres. Car ce que j'ai montré, c'était qu'en effet, le sombre, à plus forte raison l'ombre, n'était pas une simple privation. Voyez que chez Leibniz, l'ombre n'est ni une privation, ni une opposition avec la lumière. L'ombre, c'est vraiment le rapport du lumineux au *fuscum*, au sombre fond, [50 :00] et le sombre fond, il n'est pas du tout privation. [Pause]

Il n'empêche que le *fuscum*, ce n'est pas le noir, ce n'est pas les ténèbres. Et vous sentez bien pourquoi est-ce qu'il a besoin des ténèbres, Leibniz, parce que sinon, on ne voit pas très bien d'où viendrait le sombre fond. Il faut bien que le sombre fond, il vienne de quelque part. Alors, vous me direz, au niveau des ténèbres, il faut bien qu'il dise que les ténèbres sont ou bien privation ou bien en opposition avec la lumière, [qu'] il va retrouver le thème de la privation et de l'opposition. Peut-être pas, car qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que c'est les ténèbres ou le noir ?

Vous vous rappelez la définition du blanc. Le blanc, [51 :00] c'est une infinité de petits miroirs réfléchissants. Et il y a une définition du noir qui est si belle chez Leibniz. Il dit, le noir, mais c'est le contraire du blanc, d'accord, mais qu'est-ce que c'est que le contraire d'une infinité de petits miroirs réfléchissants ? C'est une infinité de petites cavernes, et cavernes de cavernes, qui ne réfléchissent plus la lumière, des trous de trous. En d'autres termes, le noir, c'est la matière infiniment spongieuse. Là aussi, c'est complètement anticartésien puisque vous vous rappelez, on l'a vu, chez Descartes, la matière est dure. La matière infiniment spongieuse où chaque caverne est caverne de caverne de caverne, ah c'est noir, une infinité de petits trous. [52 :00] [Pause]

Bon, alors, qu'est-ce qui va se passer ? Je dirais que la lumière, elle passe entre. Voilà comment on pourrait concevoir les choses pour tout arranger. Il n'y a pas besoin d'arranger d'ailleurs ; ça s'arrange tout seul. Finalement, à partir du noir, tout est filtre. Cette idée de filtre, je crois que Michel Serres là, dans son livre sur Leibniz, a très, très bien développé, très bien donc. Ceux qui connaissent ce livre peuvent s'y rapporter ; il y a tout un chapitre sur les filtres qui me paraît un chapitre très beau. Alors, servons-nous de cette idée parce que Serres dit, oui, c'est une histoire de filtre, et il oppose la méthode de Leibniz à celle de Descartes [53 :00] en montrant que

Leibniz construit toute la Combinatoire comme une succession de filtres à travers laquelle les choses passent ou doivent passer.

Servons-nous de cette idée, et en effet, au niveau même de la perception, Leibniz nous montre en quel sens la perception sensible est un filtre. Il dit, vous percevez du vert. Ça veut dire quoi, percevoir du vert ? C'est comme si votre organe des sens, comme si votre œil avait filtré des poussières – retenez bien là le mot "poussière", c'est dans les *Méditations sur les idées* – [54 :00] comme si votre œil avait filtré des poussières de jaune et de bleu. Bien. Entendez bien : vous savez que le vert est composé de jaune et de bleu, mais vous ne le voyez pas. Vous voyez le vert comme quelque chose d'original, d'irréductible, une couleur qui n'est ni jaune ni bleu. Eh bien, c'est comme si votre œil était un filtre qui éliminait tout ce qui n'est pas les poussières de jaune et des poussières de bleu, et avait composé le vert. Vous voyez du vert. Vous avez filtré, en d'autres termes, vous avez retenu là, grâce à votre filtre, vous avez retenu les poussières de jaune et bleu, et c'est tout. Et votre filtre ne va pas plus loin. [55 :00] Ce qui vous fait dire, jaune et bleu sont des couleurs primitives, qu'elles, elles sont indécomposables. L'œil, lui, dit, pas du tout, pas du tout ; il n'y a aucune raison de penser que le jaune et le bleu sont des couleurs primitives. Il suffirait d'avoir un filtre bleu fin, et on verrait que le jaune, d'un côté, est un composé de poussières X et Y, et le bleu est un composé de poussières Z et Z prime, à l'infini. En d'autres termes, je peux concevoir une succession de filtres de plus en plus fins. Ouais.

Et le plus fin, le filtre à l'infini, ça serait quoi ? Le filtre à l'infini ? On le sait maintenant. [56 :00] Il faut s'en réjouir ! Nous le savons ! Le plus petit filtre – vous me direz qu'il n'y en a pas, mais si ! Il y en a un, il y en a un à l'infini – qu'est-ce que c'est que le plus petit filtre à l'infini ? Eh ben, c'est celui qui filtre le noir, c'est-à-dire l'infinité des petites cavernes non réfléchissantes, pour en tirer quoi ? Eh ben, pour en tirer le sombre, le *fuscum*. [Pause] Il trie le noir – c'est une merveille – il trie le noir pour en extraire le *fuscum subnigram*, le fond noirâtre comme fond des couleurs. Et à partir de ce filtre, alors d'autres filtres extrairont les couleurs, [57 :00] etc., etc. Je peux dire que l'action de la lumière passe entre le noir et le *fuscum*.

Pour en finir avec ce régime de la lumière, je peux ajouter que l'action de la lumière, c'est le pli. Le pli passe entre le noir et le *fuscum*. [Longue pause] Si bien que vous voyez que, à la lettre, je peux dire quant à ce nouveau statut de la lumière, je veux dire, en effet, pour comprendre l'ensemble, il faut bien partir de l'idée [que] le fond de la monade était sombre, et il y avait une lumière, une lumière s'allume même. Et pour comprendre en quel sens le fond de la lumière est sombre, il faut saisir que... le fond, pardon, de la monade est sombre ; il faut saisir que le fond de la monade implique précisément ce filtre qui extrait le sombre comme fond des couleurs à partir du noir. Si bien que ça va nous redonner, ce système de la lumière va nous redonner toutes nos composantes du Baroque.

J'aimerais connaître s'il y a des remarques, s'il y a des développements, des... oui ?

Un étudiant : Je voudrais dire un tout petit mot là.

Deleuze : Oui ?

L'étudiant : Je ne m'arrêterai pas à penser à Beckett, en t'écoutant parler, quand il dit que le gris, c'est le noir clair ...

Deleuze : Oui, oui, oui.

L'étudiant : ... et à propos de ta monade, [59 :00] la chambre close, il y a en ce moment même à la B[ibliothèque] N[ationale] une extraordinaire exposition de Rembrandt ...

Deleuze : Oui ! J'ai vu !

L'étudiant : ... qui illustre totalement ce que tu dis, et notamment une extraordinaire gravure très petite qui s'appelle le portrait d'un philosophe – on ne dit pas duquel, si c'est toi ou Leibniz, mais enfin... [*Rires*] – et c'est tout à fait ce que tu viens de dire, c'est-à-dire il est dans une chambre close, sombre, la tête dans les mains en train de méditer, il nous regarde et tout et complètement sombre sauf une tout petite bougie qui éclaire son regard. C'est exactement... On dirait que tu parlais de ça tout à l'heure. Ça vaut le coup peut-être d'y aller parce que c'est tout à fait la lumière baroque dont tu parles, elle est là sur les murs de la BN, en ce moment.

Deleuze : Oui, oui, oui, oui, oui.

L'étudiant : Je t'emmènerai un catalogue si tu n'as pas le temps d'y aller parce que ...

Deleuze : Moi, j'y étais, mais je n'ai pas vu... [*Rires*]

L'étudiant : Ah, tu n'as pas vu ? C'était peut-être trop sombre ! [60 :00]

Deleuze : Je sais que certains n'y sont pas allés parce que les gravures sont grandes comme ça. [*Deleuze indique peut-être qu'elles sont très petites*] Enfin, il y en a qui sont... Alors, il suffit qu'il y ait quelqu'un comme toi qui y va...

L'étudiant : Un filtre opaque...

Deleuze : Oui, là c'est un filtre... Alors, je voudrais beaucoup que même parmi vous, là que vous pensiez un peu à ces histoires de Tintoret et de Caravage et que vous donniez des développements, si vous êtes d'accord sur cette direction, à ce nouveau statut de la lumière. Moi, je crois essentiel, oui, essentiel, cette idée du fond sombre parce que ça aura, ça aura ensuite alors ça aura des prolongements dans tout le Romantisme, mais c'est à ce moment-là, il me semble, que ça forme cette grande idée d'un fond sombre. Bon, alors continuons. [61 :00]

Dès lors, moi, je crois que, pour nous, le plus important -- et c'était par là que je commençais à faire des regroupements – je vous rappelle que, dès lors, nous tenons nos coordonnées et qui nous permettent de définir, de définir le Baroque. Car, vous comprenez, le Baroque, c'est bien joli tout ça, mais tantôt c'est trop, tantôt ce n'est pas assez. Je veux dire [que] tantôt on va dans une direction où finalement tout est Baroque, n'importe quoi est Baroque, et puis tantôt on va dans des directions où – et ça redevient maintenant, c'est comme un pendule, quoi, ça va très bien – où on nous dit le Baroque n'existe pas et n'a jamais existé. Alors, c'est au choix, quand on en a trop parlé ou qu'il n'existe plus et tout ça. Moi, je trouve ça bizarre ; je trouve ça grotesque, toutes ces histoires, parce que je comprends très bien qu'on nous dise [62 :00] les licornes n'ont jamais existé [*Rires*] ou les panthères roses, les panthères roses n'existent pas. Ça, c'est une proposition intelligible. Mais le Baroque n'existe pas, cela me paraît une proposition inintelligible. C'est un non-sens, quoi.

Ce n'est pas qu'il existe forcément. Je veux dire une chose très simple. C'est que je peux dire – [Il y a bruit du couloir] Vous fermez la porte, s'il vous plaît ? – Je peux dire, les licornes n'existent pas parce que j'ai un concept déterminé de licorne. Alors je peux me demander si un objet correspondant [63 :00] à ce concept existe ou n'existe pas. Mais le Baroque, c'est un tout autre cas. On me demande de fournir un concept tel que ou bien le Baroque existera ou bien il n'existera pas. Le Baroque n'est pas comme une licorne ; il n'a aucune raison d'exister indépendamment d'un concept qui le fait exister ou qui ne le fait pas exister. Si bien que dire [que] le Baroque n'existe pas revient uniquement à en discuter le concept et en nier que les concepts que l'on en a proposés jusque-là soient satisfaisants. Mais de quel droit annoncer qu'il est impossible de construire un concept qui fasse exister le Baroque ? Cela me paraît très bizarre ; d'abord ça me paraît très vaniteux, la démarche qui consisterait à dire [64 :00], non, non, d'avance, vous ne pouvez pas faire un concept faisant exister le Baroque. C'est tout à fait antiphilosophique. La philosophie étant l'art des concepts et de l'invention des concepts, je ne verrais pas pourquoi un concept serait impossible dont la nature consisterait à faire exister le Baroque.

Alors nous nous sommes lancés dans cette page un peu... Là je comprendrais très bien que l'on dise, non, non ton concept, il ne tient pas. Ça, bon, à ce moment-là, je dirais bon, il faut en chercher un autre, mais on pourrait me dire aussi, pourquoi [est-ce que] tu tiens à faire exister le Baroque ? Ah bien, pourquoi [est-ce que] j'y tiens, après tout ? Je n'en sais rien, moi. [Rires] Voilà, bon, mais s'il ne faut pas, alors mais enfin, à ce moment-là, on prend un autre concept qui ferait exister autre chose, eh ?

Alors, nous, d'accord, mais qu'est-ce que c'est un autre concept capable de faire exister le Baroque ? [65 :00] Eh bien, je dirais, on est parti d'une idée simple : c'est que le Baroque se définissait par le pli à deux conditions, que le pli soit considéré comme premier et comme allant à l'infini. Pourquoi ? Mais parce que nous savons tous que le pli, c'est... Tout le monde en a toujours parlé finalement, les arts, les sciences, etc., toutes les disciplines. C'est partout, il y a des plis partout. Donc, on ne peut pas définir le Baroque par le pli. Oui, mais on disait que c'était notre point de départ. Dans la mesure où le pli va à l'infini, est-ce que ce n'est pas ça l'opération baroque ? Et on avait dit [que] le pli qui va à l'infini, comment est-ce qu'on pouvait le définir ? Eh ben, d'abord, par une tension et par une résolution de la tension. [66 :00]

La tension, c'est quoi ? Qu'est-ce que c'est la tension proprement baroque ? La tension proprement baroque, on l'a vu, ou presque. À la limite : la scission baroque. Il y a chez un excellent critique d'art, [Jurgis] Baltrusaitis, chez Baltrusaitis, il y a une définition du pli à propos du roman, du pli-roman, mais on peut en tirer une définition générale du pli. Il dit, c'est la scission de deux termes, le pli, mais dans la mesure où dans cette scission, chacun des deux termes relance l'autre. Oui, en effet, ça serait stupide de définir le pli par la scission de deux termes, mais une scission telle que chacun des deux termes scindés relance l'autre, ça serait un pli. Bon, on verra ce qu'il veut dire, [67 :00] on verra ce que ça veut dire cette définition. Mais, je dis, on l'a vu, la tension, la scission baroque, le premier coordonné, c'est la scission de l'intérieur et de l'extérieur, de la façade et de l'intérieur. La façade ne s'ajuste plus à la structure. Elle a conquis une indépendance en même temps que l'intérieur s'est libéré de la façade. En d'autres termes, la façade est pleine de trous, matière spongieuse, mais les trous ne donnent que sur le dehors. Le dehors est toujours au dehors. Et d'autre part, il y a le dedans sans porte ni fenêtre. [68 :00] [Pause]

Donc, ça c'est la scission de l'extérieur et de l'intérieur, et les commentateurs du Baroque ont beaucoup insisté sur ce caractère de l'église baroque. La façade n'exprime pas l'intérieur. La façade ne... [*Saut bref dans l'enregistrement*] [1 :08 :20]

... J'en lis là un extrait, à [l'église] Saint Agnès – Saint Agnès, c'est à Rome, je crois bien – à Saint Agnès : "La façade ne s'ajuste pas à la structure, mettant à n'exprimer qu'elle-même tandis que l'intérieur est clos et s'offre au regard" – au regard de l'intérieur – "au regard qui le découvre d'un seul point de vue comme un coffret où repose l'absolu". Coffret où repose l'absolu, c'est la monade. [*Pause*] [69 :00] Et cette... et alors, cette tension de l'intérieur et de l'extérieur étant donnée, bien, supposons qu'elle réclame un apaisement, une solution de la tension. Ben oui, la solution de la tension, ça va être que il va y avoir comme un pivotement, et les deux termes scindés vont faire l'objet d'une redistribution. L'extérieur va constituer l'étage du bas, et la matière infiniment spongieuse, les replis de la matière, [*Pause*] et l'intériorité pure, le sans porte ni fenêtre, va constituer l'étage du dessus, l'étage du haut. Les quatre coordonnés, c'est extérieur, intérieur, haut, et bas, [70 :00] avec un pivotement où l'extérieur va constituer le bas, où l'intérieur va constituer le haut, si bien que le caractère du Baroque, à ce moment-là, ce sera, premier caractère, le pli va à l'infini. Deuxième caractère : le pli qui va à l'infini se répartit en replis de la matière et plis dans l'âme. Troisième caractère : les replis de la matière forment l'extérieur toujours en extériorité, les plis dans l'âme forment l'intérieur absolu sans porte ni fenêtre. Dernier caractère : l'extérieur renvoie à l'étage du bas, l'intériorité renvoie à l'étage du haut. Le pli passe entre les deux étages. [71 :00] Autant dire que la lumière, c'est le pli qui passe entre la matière spongieuse et le sombre fond de la pièce du haut. D'où tout est parfait. Tout est parfait.

Le premier grand théoricien du pli, c'est Leibniz. Mais enfin... et peut-être pourrait-on appeler "baroque" ceux qui donnent au pli, alors indépendamment du contexte, indépendamment là, quitte à ce qu'on me dise... Bon, là, on a proposé au moins un concept. Appliquons-le. On appellerait "baroque" tout penseur ou tout artiste pour qui le pli aurait cette double propriété, d'être le premier principe, [72 :00] et d'aller à l'infini, et d'aller à l'infini dans la tension et dans la résolution de la tension intérieur-extérieur, haut et bas. Tous ceux-là, nous les appelons disciples de Leibniz. Là évidemment, ça fait une étrange cohorte car un des plus récents disciples, ça c'est Heidegger. Et pourquoi est-ce que Heidegger est le plus récent disciple de Leibniz ? Pour une raison simple, c'est que chez Heidegger, tout est pli, et non seulement pli, mais plié en deux. C'est le fameux *Zweifalt* [*Deleuze l'épèle*], le pli en deux, qui ne apparaît pas dès le début chez Heidegger. Là, je ne vais pas faire [73 :00] un cours sur Heidegger ; je vous renvoie à sa lecture, pour ceux qui veulent. Je veux juste signaler qu'en effet, c'est une notion relativement tardive chez lui, et je ne sais pas que... J'ai demandé à des Heideggériens, et bizarrement, je n'obtiens pas de réponses. Il n'y a jamais de réponses. [*Rires*] Je voudrais savoir quand est-ce que ça apparaît, le pli en deux chez Heidegger. Eh bon, ben, alors, je ne sais pas, je ne sais pas. Ils n'ont pas l'air d'en être sûrs.

Mais je peux signaler que dans un texte du livre *Essais et conférences*, un texte intitulé "Moïra", un très beau texte, il y a tout un développement. C'est le texte, il me semble, le plus précis sur ce qu'il appelle le pli. Or vous verrez à quel point le pli, chez Heidegger, qui est, comme il dit, la différenciant de l'Être [74 :00] et de l'Étant. C'est l'articulation de l'Être et de l'Étant. C'est la scission de l'Être et de l'Étant, mais telle qu'à travers la scission, chacun des termes relance l'autre et est inséparable l'un de l'autre. Et le pli en deux ventile, d'un côté, quoi ? Il ventile

l'appartenance de la pensée à l'Être, d'une part, le pli de la pensée, et d'autre part, il ventile la présence des choses présentes dans le monde, [*Pause*] et en ce sens, Heidegger dit formellement que la lumière dépend du pli et non pas l'inverse. [75 :00] [*Pause*] Bon.

Mais ce qui m'intéresse plus que... Un grand poète du pli, et sûrement le plus grand poète du pli, c'est Mallarmé. [*Deleuze revient à ce sujet, déjà abordé dans la séance du 3 février 1987, et aussi lors du séminaire sur Foucault, le 27 mai 1986 ; voir Le Pli, pp. 43-44 ; The Fold, pp. 30-31*] Je vous en avais dit quelques mots, mais là je voudrais que vous sentiez à quel point *Hérodiade* est déjà le grand poème du pli. Que ce soit l'occasion pour vous de lire ou de relire et revenir là, vous verrez le nombre de fois, ne serait-ce qu'à noter le nombre de fois où intervient le mot "pli", y compris, alors, l'expression belle "les plis jaunes de la pensée", "les plis jaunes de la pensée". Pour comprendre ce que c'est que "les plis jaunes de la pensée", il suffit de regarder [76 :00] aussi un tableau de Tintoret. [*Voir ci-dessus, sans doute "Le Dernier Jugement"*] où vous aurez les plis jaunes qui inspirent les âmes, qui inspire les âmes des heureux, les plis jaunes. Alors, là, chez Tintoret, c'est plein, plein de plis jaunes. Et dans l'*Hérodiade*, vous verrez. Vous savez que Mallarmé, qu'est-ce que vous comprenez ? Il faut... Est-ce que c'est des goûts ? Est-ce que c'est des perversions, comme ça ? Il adorait les étoffes, les tissus, tout ce qui fait des plis.

Claire Parnet : Peut-être vous pouvez déplier la voix un peu ?

Deleuze: Déplier ma voix ? Ben oui, mais c'est parce que j'étais atteint... Je fais ce que je peux. Ça c'est... Avant, tu entends mal ?

Parnet : Moi, j'entends bien, mais je crois que les gens au fond n'entendent rien du tout.

Deleuze : Eh ben, oui, mais ça ne fait rien. Ils ne protestent pas. [*Rires*] Si, si. Ils auraient un peu de pitié ; ils ont pitié de moi, quoi. [77 :00] Eh ben, parlons plus fort, eh ? Eh ben, oui, qu'est-ce que je... Oui, bon...

Un étudiant [*près de Deleuze*] : Les plis jaunes...

Deleuze : En effet, là aussi, on va voir. Le pli, c'est la scission de deux ; le pli, c'est la scission, mais étrange scission qui rapporte un des termes scindés à l'autre. Pourquoi ? D'un côté de la scission, tout est cendre, et nous percevons dans les cendres. Je voudrais... C'est à travers les plisses de la cendre, c'est-à-dire à travers les plis du brouillard. Percevoir, [78 :00] c'est toujours percevoir dans les plis. Mais, vous dites, pourquoi [est-ce que] vous dites ça ? Mais pourquoi ? Qu'est-ce que ça veut dire tout ça ? A quoi je peux répondre, si vous me disiez ça : Laissez-vous aller. Je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas pourquoi. Comme si... Mais oui... Est-ce que toute perception ... Est-ce que ce n'est pas une manière dont toute perception est un peu hallucinatoire ? Je vois les choses à travers les brouillards, dans l'échancrure d'un brouillard. Vous me direz, tout le monde n'est pas comme ça. Ah, très bien ! Et le Baroque est comme ça ! Ils voient à travers un brouillard, à travers une brume, comme à travers les trous d'un voile, comme à travers une matière spongieuse, ça, "pli selon pli". [79 :00]

Pli selon pli, c'est quoi ? C'est une formule célèbre de Mallarmé. [*Pause ; Deleuze regarde dans son exemplaire de Mallarmé*] Je lis au hasard, dans quelques poèmes : "Brouillards, montez !"

Un poème très, très, très crosse. [*Il s'agit du poème "L'Azur"*] "Brouillards, montez ! Versez vos cendres monotones / Avec de longs haillons de brume". Les haillons de brume, vous sentez ? Ça commence à se plisser. "Versez vos cendres monotones / Avec de longs haillons de brume dans les cieux". [80 :00] "Bruges", Bruges se révèle au petit matin ; Bruges, où c'est, Bruges ? [*Deleuze feuillette dans son livre ; il s'agit du poème "Remémoration d'amis belges" auquel Deleuze se réfère tout simplement "Bruges" ; voir la séance du 3 février 1987.*] "Toute la vétusté presque couleur encens" – Là aussi, c'est la cendre. -- "Toute la vétusté presque couleur encens / Comme furtive d'elle et visible je sens / Que se devêt pli selon pli la pierre veuve". [*Deleuze relit très lentement*] La pierre veuve se devêt pli selon pli, les plis, n'est-ce pas, de la brume, les plis de la brume qui tombe. Je vois à travers les plis de la brume ; en se plissant [81 :00] et en variant son pli, la brume laisse voir un quelque chose. C'est ça la perception dans les plis. Et je ne vois les choses qu'à travers la poussière qu'elle soulève elle-même, et je ne peux pas les voir autrement. Voilà la perception baroque, si bien que les conditions dans lesquelles je vois les choses en même temps dénoncent l'inanité des choses, la vanité des choses, le creux des choses. Vous savez, c'est un thème constant de Mallarmé que cette inanité, que cette absence des choses, ce creux des choses. C'est en même temps que je saisis la présence des choses à travers la poussière qu'elle soulève et que je saisis cette présence comme vaine, inane, inutile. C'est le régime de la perception dans les plis. [82 :00] C'est une espèce de perception hallucinatoire. [*Pause*]

Un auteur que Mallarmé aimait beaucoup s'appelait Thomas De Quincey. Thomas De Quincey, dans un texte merveilleux qui s'appelle *La Révolte des Tartares*, raconte l'histoire suivante : tout un peuple, toute une tribu tartare qui s'enfuit, qui s'enfuit de l'empire russe, et qui va rejoindre l'empereur du Chine. Et ils arrivent – ils connaissent, il paraît, des souffrances épouvantables, et c'est une épopée terrible, terrible -- et enfin ils arrivent près du palais de l'empereur du Chine, qui se promène dans son jardin [83 :00] et qui voit de loin d'étrange poussière, et ce texte est un modèle de la perception dans les plis. Je vous le lis :

"Quand la douce brise du matin eut quelque peu fraîchi, le nuage de poussière s'amplifia et prit l'apparence d'immenses draperies aériennes, dont les lourds pans retombaient du ciel sur la terre ; et en certains endroits, là où les tourbillons de la brise agitaient les plis de ces rideaux aériens," [*Deleuze répète la phrase précédente*] "apparaissaient des déchirures qui prenaient parfois la forme d'arches, [84 :00] de portails et de fenêtres par lesquels commençaient à se dessiner faiblement les têtes des chameaux surmontés de formes humaines et, par moments, le mouvement d'hommes et de chevaux qui s'avançaient en un déploiement désordonné, puis, à travers d'autres ouvertures [ou perspectives], dans le lointain apparaissait l'éclat des armes polies. Mais parfois, alors que ce vent faiblissait ou se calmait, toutes ces ouvertures aux formes variées dans le voile funèbre de la brume se reformaient, et pour un instant la procession toute entière disparaissait." [*Voir cette citation entière dans Le Pli, pp. 125-126*]

Voilà la perception dans les brumes, la perception dans les plis. Voyez, forcément, la perception dans les plis, encore une fois, c'est celle qui saisit les choses à travers la poussière, à travers la poussière, et pourquoi ? Parce que la chose même suscite sa propre poussière : [85 :00] c'est son inanité. Ça, c'est la perception baroque. Tu ne verras qu'à travers le voile de la poussière que les

choses soulèvent d'elles-mêmes la présence des choses présentes. C'est le voile de la poussière qui cache aussi bien la présence.

Bon, il faudra voir... Mais là, on n'a pas encore... J'annonce que ce sera très normal que Leibniz nous fournisse une théorie de la perception quand il faudra attendre beaucoup qu'elle soit d'une nouveauté et d'une richesse extraordinaire, et qu'elle aura comme fond des étapes voilées, quasi-hallucinatoires, l'étourdissement, l'étourdissement, la rumeur, [86 :00] c'est-à-dire toutes les formes qu'on peut déjà grouper sous le nom de la perception dans les plis. Et donc, c'est la perception dans l'objet même et d'une matière infiniment spongieuse, cavernes qui ne cessent de se creuser de nouvelles cavernes. On voit à travers des trous, ces trous qui se refont, etc. Les choses soulèvent leur poussière, c'est comme un cheval, quoi, un cheval qu'on n'aperçoit plus que par moments lorsque la poussière qu'il a lui-même soulevé permet de le voir. Est-ce encore un cheval ? Et qu'est-ce qui compte ? Est-ce que la poussière n'est pas plus près de la nature des choses que le cheval lui-même ? Bien.

Mais de l'autre côté, de l'autre côté du pli – ça, c'est le pli qui essaime d'un côté ; il essaime du côté de la perception hallucinatoire, de la perception dans les plis -- mais de l'autre côté, [87 :00] qu'est-ce qu'on a ? Vous vous rappelez, ça c'est d'avoir suivi la ligne de l'extérieur ou de l'étage du bas. Mais dans la belle intériorité ou dans l'étage du haut, qu'est-ce que je vais avoir ? Suivons Mallarmé. Le pli par excellence, qu'est-ce que c'est chez Mallarmé ? Vous connaissez le pli par excellence. C'est l'éventail. C'est l'éventail. [*Pause*] Et [*Deleuze cherche dans son texte*] ils font partie des très grands poèmes de Mallarmé, les poèmes écrits sur éventails, notamment là le poème pour "Eventail de Madame Mallarmé", l'autre pour "Eventail de Mademoiselle Mallarmé".

Et dans "Eventail de Madame Mallarmé", il y a "Limpide (où va redescendre / Pourchassé [88 :00] en chaque grain / Un peu d'invisible cendre / Seule à me rendre chagrin)". Bon, là, qu'est-ce que c'est ? C'est l'éventail ouvert, voyez ? [*Deleuze semble démontrer avec un éventail*] L'éventail a de plis ; c'est l'éventail ouvert qui, par son mouvement, fait descendre et monter la brume imperceptible des petites cendres. Je vois dans les plis de l'éventail, c'est-à-dire à travers les cendres. [*Pause*] "Limpide... un peu d'invisible cendre...", etc. "un peu d'invisible cendre / Seule à me rendre chagrin", puisque, comme condition de la perception, elle dénonce ce qu'elle montre. [89 :00]

Et dans l'autre "Eventail," l'éventail est fermé, pas tout de suite, mais en tout cas, à la fin. Pourquoi ? Tiens, il y a : "Sens-tu le paradis farouche / Ainsi qu'un rire enseveli / Se couler du coin de ta bouche / Au fond de l'unanime pli !" Quelqu'un qui est capable d'exprimer, d'employer cette expression, "l'unanime pli", je peux dire, c'est un peu à sa gloire d'ailleurs, que ce n'est pas seulement un très grand poète, mais que c'est un poète baroque. "L'unanime pli", et le dernier, la dernière strophe est : "Le sceptre des rivages roses / Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est", C-E L-apostrophe-E-S-T, "ce l'est / [90 :00] Ce blanc vol fermé que tu poses / Contre le feu d'un bracelet". Je dis là, qu'est-ce que c'est ? Ce n'est plus l'éventail ouvert. "Le sceptre des rivages roses," c'est l'éventail fermé, eh ? "Des rivages roses," c'est bien ce qu'il y a sur l'éventail déplié, mais lorsque je replie l'éventail, c'est là où l'éventail est devenu sceptre. "Le sceptre des rivages roses", c'est l'éventail fermé. Ce qui est confirmé par – deux vers plus loin – "Ce blanc vol fermé que tu poses / Contre le feu d'un bracelet", "Ce blanc vol fermé que tu poses / Contre le feu d'un bracelet". Tiens, ça m'intéresse qu'il y ait cet appel [91 :00] à la lumière, et

cette fois-ci, c'est le pli du dedans. Voyez, on est passé du pli du dehors qui renvoie à la perception hallucinatoire, au pli du dedans, la monade, le pli dans l'âme, l'unanime pli.

Bon ? Et qu'est-ce que c'est que ça ? Eh bien, on l'avait vu un peu. Le pli de ce côté-là, c'est quoi ? C'est le pli qui se dépasse, c'est le pli de la pensée, c'est le pli *dans* la pensée ; ce n'est plus percevoir dans les plis, c'est le pli comme condition de la pensée. Et qu'est-ce que c'est le pli [92 :00] comme condition de la pensée ? Mallarmé nous le dit, dans un texte qu'on avait vu, mais très rapidement. [*Il s'agit du texte en prose, "Divagations" de Mallarmé, que Deleuze introduit lors de la séance du 3 février 1987.*] [*Pause ; Deleuze cherche dans le texte*] "Le pliage . . . ne frappe pas autant que son tassement, [en épaisseur], offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme." Bon. [93:00] Du côté de la pensée, le pli se dépasse vers le... [*Interruption dans l'enregistrement*] [1 :33 :04]

### Partie 3

... l'âme, c'est la monade, bon, c'est la monade, mais enfin, si c'est la monade, c'est quoi? Chez Mallarmé, c'est de l'inconnu, c'est ce qu'il appelle le Livre, c'est le Livre. Vous vous rappelez ? On l'a vu chez Leibniz : la monade finalement est un cabinet de lecture. Chaque monade lit le monde en elle-même. Bon. Eh ben oui, le Livre chez Mallarmé, le Livre qui est monde, le Livre-monde, qui est une Combinatoire, qui tasse une infinité de pliures lesquelles peuvent être dépliées dans un ordre variable, c'est-à-dire le Livre aux combinaisons infinies. [94 :00] C'est exactement la monade leibnizienne. [*Pause*]

Donc, vous avez, d'un côté, vous avez le texte fondamental du pli, je dirais, le pli éventail qui, d'une part, s'ouvre à l'extérieur dans la perception hallucinatoire, [et] d'autre part, se ferme ou se tasse à l'intérieur dans la pensée, mais chacun des termes relance l'autre. Sous quelle forme ? Sous une forme très belle qui touchait beaucoup Mallarmé, à savoir, il y a deux choses qui sont pliées, qui sont pourtant opposées, mais qui ne cessent de se relancer : le journal qui est pure circonstance, poussière et cendre ; le journal est plié, [95 :00] les plis du journal ; et d'autre part, le Livre qui, lui aussi, est plié, mais c'est un tout autre régime de pli que le journal. Ce n'est plus plis du journal, circonstance, poussière et cendre ; c'est pli du Livre, tassement du Livre, événement. [*Pause*]

Voilà, si bien qu'il me semble que d'une certaine manière, ce que je viens de faire là, c'est à propos de deux auteurs, assez rapidement, Heidegger et Mallarmé, essayait de montrer comment on pouvait retrouver chez eux nos coordonnés, nos coordonnés de l'extérieur et de l'intérieur, du haut et du bas. [96 :00] Car enfin, encore une fois, et là, je voudrais en finir avec tout ça pour une bonne fois, c'est-à-dire... Vous comprenez, c'est vrai que le pli... Alors, on était parti de ça comme idée de... Mais à mesure qu'on essaie de la développer, cette idée, on s'aperçoit, en effet, que le pli, c'est, mais, c'est partout. C'est partout. Je veux dire, il va de soi qu'il est difficile de faire les arts plastiques sans, ou une histoire des arts plastiques sans rencontrer ce problème qui encombre et la peinture et la sculpture. Alors une histoire du pli, ça consisterait à montrer que ce régime du pli depuis, par exemple, le bas-relief égyptien, la sculpture grecque, j'en saute, [97 :00] le Roman, le Gothique, bon... Par exemple, Baltrusaitis a fait, dans son dernier livre, *Formations, déformations* [1986], il a un dernier chapitre, d'ailleurs passionnant, sur le pli gothique, dans l'architecture. Et comment [est-ce qu'] il définit le pli gothique pour son compte ?

Il le définit comme la scission de deux termes qui se relancent l'un l'autre, enfin, vers la scission. Mais la scission qui, selon lui, détermine le Gothique – et ça, c'est important pour moi pour qu'il n'y ait pas de confusion – c'est, dit-il, une scission perpétuelle du figuratif et du géométrique. Je veux dire, par exemple, le sculpteur fait une figure, et le pli, par exemple, les plis du vêtement, relance tout un système de lignes alors purement géométriques, [98 :00] et l'exubérance de ces lignes géométriques va ressusciter une figure qui va redonner de la ligne géométrique, etc.

C'est pour ça que je me dis, très bien, le pli gothique, c'est peut-être ça, mais le pli baroque, ce n'est pas ça du tout. Le pli baroque, nous, on ne l'a pas défini en fonction d'une scission, encore une fois, figurative-géométrique, mais en fonction d'une scission intérieure-extérieure, ce qui est complètement différent. A chercher, pour nous, à ce moment-là, peut-être il y a d'autres types de scission ; peut-être que dans l'Occident, peut-être l'histoire a commencé avec la Grèce. Pourquoi pas, puisque... eh ? Avec la Grèce, qu'est-ce qui se passe, parce que la scission au niveau plastique, c'est quoi ? Je dirais que c'est entre la surface plane et le corps, [99 :00] ce qui n'est pas la même chose que la figure et la ligne abstraite. [A ce propos, voir le séminaire sur la Peinture, notamment la séance 7, le 26 mai 1981] La surface plane du vêtement et le corps, vous avez là ces deux pôles. Il y a bien une scission, et vous pouvez apaiser, résoudre la scission, la tension, par un pôle ou par l'autre.

Par exemple, vous pouvez donner le privilège à la surface plane ; simplement, vous la divisez en plis plats auxquels le corps s'adapte. C'est le pli plat qui va résoudre la tension surface-volume corporel. Inversement, vous pouvez résoudre la tension du côté du corps et [100 :00] du volume corporel, notamment lorsque, par exemple, là l'ombre remplace le bas-relief. A ce moment-là, vous n'avez plus le pli plat, mais le pli qui fait ombre. Le pli plat ne fait pas d'ombre. C'est une grande époque dans la sculpture grecque lorsque le pli se met à faire de l'ombre. Sans doute, c'est un nouveau régime de la lumière aussi bien qui intervient. Le Baroque, à sa manière, ne cessera de reprendre cette exigence que le pli soit un relief lumineux qui fait de l'ombre.

Bien, mais, ce n'est pas seulement... Vous comprenez ? C'est partout. Je vous disais, on a vu depuis le début de notre travail de cette année, on a vu à quel point l'histoire naturelle, le vivant, était affaire de pli, en a fait des plis du corps, mais les mathématiques, les inflexions, [101 :00] et tout ça, on a vu tout ça, et finalement, il y en a partout. Donc, encore une fois, la nécessité de bien marquer des coordonnées propres au Baroque si l'on veut en faire. Si on veut faire du Baroque une grande théorie du pli, il faut que ça ne se confonde pas avec n'importe quoi, avec n'importe quelle époque.

Or, je dis juste, mais, peut-être est-ce que c'est l'ensemble de la philosophie qui est en jeu, l'ensemble de la pensée parce que, après tout, lorsque Platon cherche – revenons là aussi aux Grecs – lorsque Platon cherche un modèle à la fois pour le mécanisme de la pensée et pour le pouvoir politique, le pouvoir royal, [Pause] [102 :00] il va nous proposer quoi ? Il nous propose, dans un texte intitulé précisément la *Politique*, il nous propose le modèle ou le paradigme du tisserand, du tissage, avec deux figures principales, la torsion du fil et l'entrelacement de la trame et de la chaîne. Et le pouvoir politique, selon lui, va en découler, ou le modèle du pouvoir politique va en découler. Bien, c'est déjà beaucoup, mais je me dis, un tel modèle, un tel paradigme, vous savez, [103 :00] il ne concerne que, il me semble, que des composantes de ce que l'on pourrait appeler des composantes de matière, la chaîne, la trame, la torsion du fil. Et pas

du tout que... Et je crois que Platon le fait exprès de s'installer au niveau de composantes de matière.

En d'autres termes, il n'atteint pas au pli. Pourtant, il n'ignore pas le pli. Il n'atteint pas à l'élément formel du pli. Je dirais qu'il en reste – et cela va être important pour ce qui me reste à dire là ; ça devient un peu confus, c'est comme ça... -- il en reste aux textures, et c'est très important, les textures. Je veux dire qu'il en reste à la matière, il en reste aux replis de la matière, et il veut en rester là. Car il n'ignore pas le pli comme élément formel, Platon, mais il le réserve pour d'autres occasions. [104 :00] Ça ne veut pas dire qu'il soit baroque, et il fait du pli une tout autre conception que celle qu'on vient de voir.

Mais alors, je me dis, bon, il faudrait... Est-ce qu'on ne pourrait pas construire un modèle qui ne serait pas celui du tisserand ou du tissage ? Parce qu'au lieu de s'en tenir aux textures, il atteindrait à l'élément formel du pli. Qu'est-ce que ce serait ? Est-ce que ce serait un tel paradigme, est-ce qu'il pourrait fonctionner ? Vous comprenez, on peut toujours essayer. Il faut voir dans tout... Voyez, je pose... Là, pour le moment, on va voir pourquoi je me soucie de cette opposition, les textures aux composantes de la matière, et d'autre part, le pli comme élément formel. [105 :00] Alors, la torsion du fil, l'entremêlage chaîne-trame, tout ça, c'est des composantes de matière pour le moment, c'est de la texture.

Mais je dis, essayons à un modèle qui atteint à l'élément formel du pli, c'est-à-dire, j'irais presque alors, à ce moment-là, -- sentez qu'on n'est pas loin du Baroque – je dirais, c'est un modèle "maniériste", c'est un modèle maniériste. [Pause] Et après tout, on sait que Mallarmé avait un grand rêve qu'il a réalisé trop peu de temps pour son goût, qui était de diriger une revue de mode. Diriger une revue de mode, ça, il y tenait beaucoup. Il a dirigé une revue qui a eu quand même sept, huit numéros, neuf numéros, je crois, [106 :00] qui ont été republiés là, qui est sûrement très intéressant. Je ne l'ai pas lu ; j'ai vu juste les tables de matières qui sont dans l'édition de la Pléiade.

Et puis, il y a un cas troublant aussi où, là, il faut poser la question : mais, tout ça, alors quoi, on est en pleine pathologie ou on est encore dans la philosophie ? [Rires] Je veux dire, est célèbre – ou est célèbre dans certains milieux – est célèbre qu'un grand psychiatre du dix-neuvième et du début du vingtième siècle – il ne meurt pas longtemps avant la guerre, je crois [1934] – [Gaëtan de] Clérambault, il s'appelait Clérambault, avec un goût insolite pour les étoffes et les plis. Et ce psychiatre, Gaëtan de Clérambault, qui était chef de l'infirmerie, psychiatre chef de l'infirmerie spécial, donc [107 :00] qui avait un rôle quand même très officiel, très – [On entend le bruit des voix du couloir, qui interrompt la classe] Ah, qu'est-ce que c'est embêtant. [Pause]... Vous fermez bien en sortant. – Ce psychiatre donc qui avait des fonctions officielles très... bon, [il] avait pour les plis un goût, mais un goût extrêmement inquiétant, et notamment se faisait des petites, des petites statues ; il a rangé les plissés, et il a rangé des tas de choses. Il est mort ; il s'est tué. Ça a fait un peu scandale ; son suicide a fait scandale, et on a beaucoup dit que le psychiatre était fétichiste. Oui, pourquoi pas ? Mais on peut dire ça du châle de Mallarmé, [108 :00] et on peut dire ça de n'importe quoi. Ce n'est pas ça qui est très intéressant. Ce qui est très intéressant, c'est d'écouter Clérambault et ce qu'il a à dire là-dessus. Car, Clérambault, en effet, faisait des photos, et d'admirables photos de femmes marocaines, et les plissés qu'il obtenait sur les femmes marocaines là dans ces photos, c'est des choses très belles. Et d'autre

part, l'ambition de sa vie, il l'a réalisée aussi. C'était de faire une conférence à la Société d'Ethnographie sur le plissé et son histoire, et il l'a faite.

Or, je dis, cela me paraît tellement peu intéressant de faire la psychanalyse du docteur Clérambault. [Rires] En revanche, ce qui m'intéresse beaucoup, c'est que chez Clérambault, le pli est l'élément formel de l'étoffe, [109 :00] et c'est par là que je réclame un paradigme maniériste, un paradigme formel, un modèle formel. – [De nouveau, le bruit des voix interrompt la classe] Aaaahhhh, [Pause] mais pourquoi [est-ce qu'] ils restent collés comme ça contre cette porte ? Ça, c'est des pervers ! [Rires] Oui alors, bon – Oui ! Comment [est-ce que] ça s'organise dans sa tête ? Il est spécialiste de deux choses qui l'intéressent vraiment dans la psychiatrie, Clérambault, ces deux choses : ce qu'il nommera lui-même les délires passionnels, et d'autre part, les hallucinations -- à cette époque, il y en avait beaucoup -- les hallucinations à l'éther, les hallucinations dites chlorales, [110 :00] et les hallucinations à l'éther qui sont parfois les hallucinations dites lilliputiennes, les hallucinations minuscules. Bon. C'est tout un stade de la perception hallucinatoire.

Or, il explique que les hallucinations lilliputiennes ne cessaient de faire des plis sur place. Ça, c'est du côté de la perception. Du côté de la pensée, je crois que la pensée diagnostique est fondamentalement, la diagnostique est fondamentalement une pensée du pli et une pensée qui déplie, surtout dans le cas des délires passionnels. Car l'épreuve des délires passionnels que Clérambault a très bien montrée, c'est que le sujet délire moins en pensée ; le délire d'idées n'est pas apparent. Le délire de pensée, il est même inexistant. Il ne délire pas en idées. [111 :00] C'est un délire-action. [Pause] Tout d'un coup, il y a un acte. Pour ça, le délire passionnel, c'est plus dangereux que le reste parce qu'il passe à l'acte ; c'est le passage à l'acte inédit si bien que Clérambault a une formule très inquiétante en tant que chef de l'infirmerie du dépôt spécial. Il va jusqu'à dire : de tels malades, n'est-ce pas, ne peuvent pas être interrogés ; il faut nécessairement les manoeuvrer ; il faut nécessairement les manoeuvrer parce que si on les interroge, ils sont aussi raisonnables que vous. En effet, c'est un délire d'action. Alors là, défaire des plis, on voit bien que la pensée diagnostique est lamentable. Bon. Donc aussi bien que la perception dans les plis de l'halluciné à l'éther que la pensée médicale du diagnostique qui défait le pli, [112 :00] tout ça va nous donner... et observez le paradigme, le modèle qui n'est plus un modèle matériel, mais qui est le modèle formel du pli.

Et en effet, dans sa conférence à la Société qui a été reproduite -- je veux dire, vous pouvez trouver ça dans un petit livre intéressant, qui a été fait par quatre jeunes psychiatres sous le titre *La passion des étoffes chez un neuropsychiatre, Gaëtan de Clérambault* [1981], où notamment il y a les textes de Clérambault, et puis il y a les splendides photos de femmes marocaines qui sont très, très étonnantes comme recherche de plis. Il est très bien, très bien. -- Bon, je veux dire, ce qui m'intéresse, c'est que [113 :00] quand on lit la conférence de Clérambault, on aurait envie de distinguer trois grandes catégories : les plis, ça va de soi même, il n'y a pas besoin, mais ça nous donne... les plis ; les ourlets – [De nouveau, une interruption du couloir avec le bruit des voix] [Pause] Qu'est-ce qu'ils sont chiants, là... Pas humains... -- les plis, les ourlets, et les drapés. On pourrait même en mettre plus.

Oui, le pli serait défini comme on l'a fait là, la scission des deux termes dans des conditions telles que chacun des termes relance l'autre. Par exemple, vous parlez du pli d'un rideau. Un ourlet, c'est comme un pli très spécial, et Clérambault a découvert, [114 :00] -- il a fait la

découverte, je ne sais pas si elle est vraie -- oui, les Grecs avaient des ourlets car les spécialistes des arts plastiques prétendaient que les Grecs ne faisaient pas d'ourlets, [que] la tunique grecque était sans ourlets. Clérambault dément absolument et prétend apporter la preuve que les Grecs, les tuniques grecques avaient des ourlets. Et ça c'est plus intéressant que la psychiatrie quand même. [*Gros rires*] Alors, les ourlets, c'est des plis très spéciaux, puisque c'est des plis qui terminent, c'est des plis qui terminent, c'est des plis de rebroussement.

Et enfin, le drapé, c'est quoi ? Votre rideau, il fait des plis, il tombe en faisant des plis, mais si vous le mettez... Le plus simple, je vais prendre un exemple très simple : si vous le mettez dans une brassière, [115 :00] là il y a un drapé. Le drapé se définit par quoi ? Un point d'appui, [*Pause*] et un mouvement, un mouvement que le pli prend en fonction de ce point d'appui, et troisièmement, éventuellement une variation de ce mouvement d'après les actions extérieures, une variation réglée de ce mouvement d'après les actions extérieures. Bien

C'est à ça que je voulais en venir. Voilà, comme pour terminer cette étude du pli, une liste de catégories que je voudrais comme ça pas vous proposer, mais pour que vous y rêviez un peu : [116 :00] plis simples – eh ? on fait des catégories du pli – et il y aurait d'abord les plis simples ; en deuxième lieu, en second lieu, il y aurait les plis composés ; en troisième lieu, il y aurait les ourlets ; en quatrième lieu, il y aurait les drapés ; en cinquième lieu, il y aurait l'ensemble des textures, composantes de matière et non plus, comme avant, composantes de formes – les quatre précédents sont des composantes de formes – composantes de matière, toutes les textures. Ce qui nous donnerait, par exemple, pensez alors, en peinture, les grands peintres de textures – il n'y en a pas tellement – les grands peintres de textures, dans l'heure récente, je ne parle pas [117 :00] du passé, mais chez les peintres récents, il y a deux grands peintres de textures, c'est Klee et c'est Dubuffet. Et il y a peut-être... Non, ce que je dis là est stupide, il y en a d'autres, il y en a évidemment d'autres, mais enfin, deux parmi les plus grands, c'est Klee et Dubuffet où là, manifestement, la texture apparaît vraiment comme composante de matière, de matériau du tableau.

Bien, et puis, même les textures, alors, il y aurait plusieurs catégories, et ça serait à nous de les déterminer, toutes les catégories de textures. Donc, on en aurait quatre plus X catégories de textures. Et enfin, les catégories de – elles répondraient, si vous voulez, aux modèles du tissage, mais avec toutes sortes de formes de tissage. Un peu de... Ce que Platon faisait, on peut faire au niveau du pli, je veux dire, ce n'est pas plus étonnant. Et enfin, [118 :00] il y aurait même en dessous, ce qui n'est pas tissé, les composantes de matière presque brutes, à savoir les agglomérats, les agglomérats, du type quoi ? Ben, non plus tissu, non plus textile, non plus texture, mais feutre, le feutre. C'est un aggloméré, et ce n'est plus un tissu. Je veux dire, vous définissez le tissu par la texture, à savoir par le fait qu'un fil passe dessus et dessous, les fils de la chaîne. Un fil de trame passe dessus et dessous, ça fait un tissu. Mais le feutre, ce n'est pas un tissu, c'est un congloméré, un aggloméré. Alors vous auriez les textures et les agglomérats avec sans doute une seule catégorie – encore, pas sûr – [119 :00] une seule catégorie pour l'agglomérat, mais beaucoup de catégories pour la texture. [*Toute cette discussion – de Mallarmé, de Clérambault, et des catégories du pli – correspond grosso modo à la fin du chapitre 3 de Le Pli, pp. 40-54, The Fold, pp. 28-38.*]

Donc, on aurait toute la liste des catégories. Je dis, qu'est-ce qu'a fait Leibniz ? Et encore une fois, ce n'est pas... Je ne cherche pas du tout à faire le pitre. Si Platon l'a fait pour le tissage,

pourquoi Leibniz... [*Deleuze ne finit pas*] Je crois que, on l'a vu, les plis simples, chez Leibniz, voyez le texte dont on était parti, ça a été notre premier texte de l'année : [*Il s'agit probablement de Nouveaux essais sur l'entendement humain, qui soutient, du moins implicitement, les premières séances du cours ; voir Le Pli, pp. 5-6 ; The Fold, pp. 3-4*] Dans l'entendement, l'entendement est tapissé, mais la tapisserie fait comme des plis, et ce sont les notions simples. Les notions simples sont de véritables plis dans l'entendement de Dieu. [*Pause*] Deuxième point : les plis composés, ce ne soit plus des notions simples. Ce sont les définitions et les démonstrations et enchaînements [120 :00] de définitions qui en découlent. Une définition implique au moins deux termes, elle combine, elle compose. [*Pause*]

Si vous vous rappelez ce qu'on a prévu – alors là, je vais très vite parce que... -- les ourlets, ça serait quoi ? C'est exactement, il me semble, la position chez Leibniz des réquisits. Les réquisits, en effet, délimitent des domaines ; là où fixaient les réquisits, commence un domaine. Et l'entendement de Dieu comprenait, en effet, des notions simples, des définitions s'enchaînant, et des réquisits. Les réquisits sont typiquement les ourlets.

Évidemment nous avons gardé le plus beau pour la monade. Qu'est-ce que la monade sinon un drapé ? Et pourquoi [est-ce que] la monade, elle est un drapé ? Je vais vous le dire : vous vous rappelez... [121 :00] -- [*De nouveau, une interruption des voix du couloir*] Aaaaahhhhh... Mais, c'est possible que la porte soit fermée ? [*Une étudiante, du couloir : Excusez-moi, mais j'ai cours ; est-ce que vous terminez ? Oui ?*] Vous avez cours ? [*Un étudiant près de Deleuze : Il est à trois heures et demie.*] Vous n'avez pas du tout cours ! [*L'étudiante du couloir : Vous êtes là jusqu'à quelle heure ?*] Jusqu'à deux heures... Jusqu'à deux heures, tous les mardis. [*L'étudiante du couloir : Inaudible*] Quoi ? [*L'étudiante du couloir : Si vous l'avez écrit, j'aurais su...*] Qu'est-ce que vous auriez su ? [*L'étudiante du couloir : Mais, que vous étiez là*] [*Le bruit des voix ; Deleuze parle aux étudiants près de lui en essayant de comprendre*] Ce n'est pas marqué là ? [*Un étudiant près de Deleuze : Mais oui !*] Elle se trompe de la salle, cette idiote ! [*Un étudiant près de Deleuze : Elle ne sait pas lire*] Aaah, alors, elle comprenait... [*Pause*]

Oui, bon, c'est tout simple, vous voyez ? [122 :00] Le point d'appui, c'est exactement le renvoi de la monade à un point de vue, et le mouvement même que le tissu prend en fonction du point de vue, c'est-à-dire en fonction du point d'appui, ce sera précisément la raison du mouvement dans la monade, avec variation réglée du mouvement sous les impulsions. En ce sens et seulement en ce sens, [on fait] de la comparaison de la monade avec un drapé. Bon, enfin, tout ça, c'est pour rigoler, quoi. [*Rires*] Simplement, je veux dire que, au niveau des textures, alors on se trouvera, en effet, devant une série de distinctions de Leibniz que nous ne pouvons examiner qu'au moment où nous traiterons de la matière. Quand nous traiterons de la matière, [123 :00] on verra tout le problème de la série des textures, tous les replis de la matière qui vont avoir des types extrêmement différents, par exemple, la matière physique ou la matière vivante, qui vont donc renvoyer à des textures différentes, jusqu'à ce que Leibniz appelle les agglomérats puisqu'il va distinguer fondamentalement les organismes et les amas. [*Pause*]

Voilà donc ce que je vous proposais ; c'était cette récapitulation, et pour en finir cette seconde partie, il ne me reste plus qu'à tirer des conclusions extrêmes et sur un point auquel je tiens relativement parce qu'il faudrait le concevoir très scolaire. Ce point, c'est que toute ma seconde partie a consisté finalement [124 :00] à analyser l'étage d'en haut. Nous avons analysé dans toute

notre seconde partie, nous avons, en effet, analysé les inflexions idéales, l'inclusion dans la monade, la compossibilité des mondes, et la liberté de l'individu. Presque... On a pratiquement fini avec l'étage du haut.

Ce qu'il faudrait juste, et ce que je souhaiterais pour certains d'entre vous plus philosophes que les autres, ce serait de dégager des conclusions sur quelle est la conception de Leibniz de la substance. Alors, cette conception, je voudrais essayer de la dire parce que c'est évidemment très important, et de la dire en fonction de ceci [125 :00] et avec dans la tête l'idée de vous persuader de quelque chose : que toujours lorsqu'on dit que les philosophes ne s'entendent pas entre eux, qu'ils n'ont jamais les mêmes théories, que les théories changent, etc., c'est idiot. C'est d'autant plus idiot que forcément, ils ne sont pas d'accord entre eux parce que les mots ont des sens extrêmement précis. Vous ne pouvez pas faire de la philosophie si vous n'avez pas, si vous n'avez pas un lexique relativement fort. Alors, ce n'est pas du tout qu'il y ait des théories de la substance. Ça, c'est idiot. Mais ce qui est vrai, c'est que "substance" signifie quelque chose de très précis, et la question, c'est de savoir : qu'est-ce que ça signifie ? Alors, c'est ça que je voudrais faire pour vous, et puis après viendrait – et la prochaine fois, on le fera – viendrait le moment que je souhaite beaucoup qui sera une étude comparée [126 :00] et de Leibniz et de Whitehead. Et vous voyez notre avenir : ensuite, une fois Whitehead vu, ça il ne nous restera plus qu'une chose, ça sera la théorie de la matière, et les conceptions de la texture et de la matière chez Leibniz. Voilà !

Alors, la substance, je voudrais juste commencer un petit peu pour vous dire, il faudrait prendre comme trois points de repère fondamentaux. Bien sûr, [il y a] Descartes, puisque Leibniz ne dit rien sur la substance sans avoir Descartes dans la tête, sans avoir une espèce de règlement de comptes avec Descartes. Donc, il y a Descartes, et puis il y a Aristote. Il y a Aristote dans des conditions curieuses puisque Descartes a fait sa théorie de la substance contre Aristote en apparence, [127 :00] et Leibniz n'hésite pas à se rapprocher d'Aristote, à ressusciter Aristote contre Descartes. Mais, en fait, mais, mais il n'hésite pas non plus à invoquer Descartes lorsqu'il veut pour son compte se séparer d'Aristote. En fait, c'est perpétuellement un truc à trois. Or, ce que je veux dire là, c'est que je cherche avant tout les points d'accord.

Or, il y a un point d'accord très important, [*Deleuze cherche dans son livre*] il y a un point d'accord très important qui est ce que tout le monde finalement a appelé substance parce que quand même, on n'a pas le choix. Qu'est-ce que les gens appellent substance ? Ben, je crois que tout le monde est d'accord sur deux points. [128 :00] [*Pause*] La substance ou une substance, c'est le concret ou, si vous préférez, le déterminé, le complètement déterminé, c'est-à-dire l'individuel. C'est ça ce que veut dire substance. La substance, c'est la chose, c'est la chose. Et là, ce n'est pas une question d'un goût ; il n'y a pas... On ne peut pas dire qu'il y a des philosophes qui emploient le mot substance dans un autre sens ; ce n'est pas vrai. C'est pour ça que ça m'intéresse – vous pouvez comprendre – j'espère ce que c'est que la philosophie [ne vient qu'] à partir d'exemples de ce type. Ce n'est pas vrai. Tout, tout philosophe employant le mot substance ne peut vouloir dire qu'une chose ; il désigne par là [129 :00] un concret, un individuel déterminé.

Aristote dira -- en grec, pour ceux qui en ont fait un peu, la substance, c'est [*mots en grec peu clairs*], un ceci, un ceci. Ou il dira encore, la substance, c'est l'étant, et la question de la substance, ce n'est pas du tout : qu'est-ce que l'étant, mais qui est étant ? Ou, si vous préférez,

*qui étant ? Qui l'étant ? Qui c'est l'étant ?* Voilà, la question de la substance. Or Descartes ne dit pas autre chose. Pour Descartes aussi, la substance, c'est le concret, [130 :00] le déterminé individuel. La substance, nous dit Descartes, c'est la pierre, ce n'est pas l'étendue en général. C'est telle étendue déterminée. C'est ce qui est étendu ; ce n'est pas l'étendue. L'étendue, c'est un attribut, mais ce qui est étendu, ça c'est la substance. En d'autres termes, ce qui est substance, c'est toujours une partie de l'étendue.

Leibniz, on l'a vu et je n'insiste même pas, mais c'est pour dire à quel point ce n'est pas – vous comprenez ? – c'est déjà un contresens énorme de dire que la différence de Leibniz avec les autres, c'est que pour Leibniz, la substance, c'est l'individu. Il est vrai que chez Leibniz, la substance [131 :00] c'est l'individu, mais à cet égard, il n'est pas du tout nouveau. Je veux dire, le pire des contresens, c'est lorsque, face à un auteur ou un écrivain, vous lui faites mérite de ce qu'il ne mérite pas parce que à ce moment-là, okok vous fait passer à côté de ses vraies grandeurs. L'idée que la substance soit individuelle, mais, c'est un lieu commun, c'est un lieu commun depuis qu'on emploie le mot substance, c'est-à-dire depuis Aristote. Bon, donc, Leibniz est comme Descartes et comme Aristote.

Et le second point plus important, c'est que la substance pour tout le monde a toujours désignée un sujet d'inhérence, c'est-à-dire ce dans quoi, ce dans quoi. Or, là aussi, c'est très important car Leibniz, il n'y a pas de doute, se fait [132 :00] de l'inhérence une conception profondément originale lorsqu'il nous dit, la monade contient ou comprend le monde entier. De même, Leibniz se fait de l'individu une conception tout à fait originale, on l'a vu, l'individu comme condensé de singularités. Mais ce qui m'intéresse, ce n'est pas encore ça. Ce qui m'intéresse, c'est à quel point il parle – oui, c'est une espèce de coquetterie profonde – il parle de... il dit, mais, qu'est-ce que vous avez de me faire des objections ? Il dit, je ne fais que dire ce que tout le monde a dit ; simplement, je le prends au sérieux. Les autres, ils nous disent des choses, et puis ils ne savent pas le tenir. Tout se passe comme si Leibniz nous disait, tout le monde est d'accord sur ceci, que la substance, c'est l'individuel. Et bon, je vais vous montrer où ça nous mène. Ou bien, tout le monde est d'accord sur cela, [133 :00] que la substance est un sujet d'inhérence, c'est-à-dire c'est ce dans quoi. Ben, je vais vous montrer.

Mais, en effet, et Descartes et Aristote ont toujours dit que la substance était un sujet d'inhérence. C'est ça le plus drôle, enfin, si j'ose dire, ce n'est pas... Mais c'est ça qui me paraît en tout cas le plus drôle. Pour eux aussi, c'était déjà un sujet d'inhérence. La preuve : Aristote nous dit, la substance se distingue de l'accident, et l'accident, c'est quoi ? C'est ce qui est présent *dans* la substance. La définition de l'accident, c'est ce qui est présent *dans* la substance. [Pause] Descartes nous dit, la substance est [134 :00] sujet de ses propres déterminations. Ses propres déterminations sont présentes dans la substance. Si bien que Leibniz pourra très bien dire à tous ceux qui lui objectent ensuite des choses, il dit, il répond : mais vous savez, moi, je n'ai rien fait que dire ce qu'a dit Aristote. Aristote a toujours dit [que] les accidents sont présents dans la substance. Moi, je ne dis pas autre chose. Ah, c'est très bizarre.

Bon, mais qu'est-ce qui va se passer, en effet ? Qu'est-ce qui va se passer ? C'est que, qu'est-ce qui empêche les autres d'aller jusqu'au bout de ces deux caractères, la substance, c'est l'individu, la substance, c'est le sujet d'inhérence ? Qu'est-ce qui vient les retenir ? Je crois que [135 :00] deux choses viennent les retenir. [Pause] La première chose, c'est que, d'accord, l'accident est présent dans la substance. Donc, la substance est sujet d'inhérence. Mais il y a au

moins un type de détermination qui n'est pas du même type, qui n'est pas de ce genre, c'est l'attribut. Il faut distinguer l'attribut et l'accident. Et ça, c'est déjà du Aristote pur. Je dis cela pour bien marquer les ressemblances bizarres entre Aristote et Descartes. C'est déjà Aristote qui nous dit : Attention, l'accident est présent dans la substance, mais l'attribut ne peut pas être dit présent dans la substance, mais ce qui est très différent, il se dit [136 :00] de la substance, il s'affirme de la substance. Par exemple, si je dis, l'homme est blanc, blanc est présent dans la substance homme. Mais si je dis l'homme est raisonnable, raisonnable n'est pas présent dans homme, mais est prédicat de homme, attribut de homme, il se dit de homme. [Pause]

De même chez Descartes, [Pause] la substance a un attribut essentiel et sans un attribut essentiel, nous ne pouvons pas connaître la substance. L'attribut essentiel de la substance corporelle, c'est l'étendue. L'attribut essentiel [137 :00] de la substance spirituelle, c'est la pensée. [Pause] Et voilà que, au niveau des attributs aussi bien, c'est-à-dire, ils l'appelleront l'essence ; l'attribut dans sa différence avec l'accident, c'est l'essence de la substance. Et voilà que l'essence de la substance ramène toute la généralité que la substance avait répudiée. Alors que la substance se définissait comme sujet d'inhérence et individu, l'attribut comme essence va être une détermination générale, l'étendue en général, la pensée en général, [138 :00] au point qu'Aristote va l'appeler une substance seconde, l'essence, une substance seconde. Il va la définir par la forme générale. Et Descartes va la nommer essence, et du point de vue de l'essence, alors, on aura au moins l'impression que les corps, les corps individuels, ne sont plus que des modes de l'étendue, et non plus des substances. Voyez ?

Voilà, ma question va rester là. Je reprendrai sur ce point la prochaine fois. Ma question, c'est exactement : dès lors, quelles étaient les critères de la substance chez Descartes, compte tenu de ce qu'on vient de dire, et quelles vont être les critères de la substance selon Leibniz ? Alors, ça c'est scolaire, mais j'y tiens beaucoup. Donc, on le fera ça la prochaine fois, [139 : 00] mais on commencera à Whitehead. [Fin provisoire de la séance] [2 :19 :07]

#### Partie 4

[Fragment supplémentaire ; comme signalé dans la note d'introduction, Deleuze semble continuer la discussion à partir d'un commentaire d'un étudiant : ça ne me dit rien, l'idée de Mallarmé, le pli du journal, le pli du livre.]

[2 :19 :08] ... [Le problème de Mallarmé], c'est où commence la littérature comme art ? Est-ce que toute écriture est déjà littérature ? Alors, bien sûr, si vous prenez la... C'est parce que, vous ne savez pas généralement... Quand on dit, ça ne me satisfait pas, ça veut dire qu'on ne vit pas bien le problème. Mallarmé, lui, il vit très vivement un problème qui est, si je vous écris une lettre en vous disant, oui, je vous confirme que nous avons rendez-vous demain à 4 heures ; ou bien, je vous écris une autre lettre sur une lettre, par exemple, d'amour ; troisième cas, je vous écris une lettre sur la substance chez Leibniz. Je vous demande où commence la philosophie ou bien même, où commence l'art. [140 :00] Est-ce que, dans ma lettre de rendez-vous, est-ce j'avais à dire, bon alors, mais comment faire, comment faire la différence ? Où passe, s'il y a, s'il y a une différence, où passe-t-elle ? C'est ça qui a toujours fasciné Mallarmé. Par exemple, il écrit deux vers sur un éventail ou bien sur un album de jeune fille – à ce moment-là, ça se faisait beaucoup ; il écrit un petit vers sur un carnet d'autographes – c'est déjà l'art ? Ce n'est pas de l'art ? C'est de la circonstance ? Est-ce qu'une œuvre de circonstance est de l'art ? Bon, si on me

dit oui, c'est déjà de l'art, mais si j'écris un article de journal, c'est l'art ? Ça va faire partie du neuf ou pas, ça ? Alors, ce genre de problème l'intéresse. Est-ce que toute écriture est déjà art ou déjà marquée par l'emprise de ou la tentative du beau, etc. ?

Alors là, ça prend un sens. Dire qu'il y a deux sortes de plis, le pli du journal [141 :00] qui est un pli de circonstance, et le pli du livre, qui est un pli de l'événement, ça consiste à dire, oui, c'est bien comme les deux pôles, les deux pôles de l'écriture non-art et de l'écriture art. Mais ça ne suffit pas ; c'est un problème. Car précisément que les deux soient pliés signifie pour Mallarmé que les deux participent l'un et l'autre, qu'on ne pourra jamais établir, qu'on ne pourra jamais établir où passe exactement la frontière qui fait que l'écriture devient de l'art tout d'un coup, ou n'en devient pas, et que c'est comme une espèce de pli qui va à l'infini.

Alors, enfin, vous me dites, bien, je reprends votre expression, je reprends votre expression, ça ne me dit rien, l'idée de Mallarmé, le pli du journal, le pli du livre. Ça ne vous dit rien parce que ça vous semble arbitraire. Et je vous dis – et ce n'est pas du tout un reproche que je vous fais – cela ne vous semble arbitraire que parce que [142 :00] vous ne posez pas le problème assez concrètement pour lui, comme lui le faisait. Si vous voulez, c'est une illustration... La distinction du pli du journal et le pli du livre pour Mallarmé est une illustration de cette question. Alors, si le problème aussi ne vous intéresse pas, c'est forcé là que le problème ne vous dise rien ; je ne dis pas qu'un problème doit nécessairement intéresser tout le monde. Mais, le problème auquel Mallarmé s'intéresse, c'est précisément ce problème du rapport de l'écriture avec l'art et avec le non-art. Vous comprenez ? Ça signifie, où commence la poésie ? Où commence la philosophie ? Est-ce que, d'une certaine manière, c'est, c'est, c'est, oui, c'est... Vous comprenez ?

Un étudiant : Non...

Deleuze : Non... Parfait, alors si vous ne comprenez pas, c'est que le problème vous est complètement fermé... Oui ?

L'étudiant : Ce n'est pas ça, c'est-à-dire, la question n'est pas ceci...

Deleuze : Ah, bon !

L'étudiant : Pour moi, le problème, c'est : qu'est-ce que c'est les coordonnées [143 :00] du pli, intérieurs, c'est-à-dire, parce que ça va à l'infini, alors comment peut-on le définir, parce que je voulais te poser la question, si ce n'est pas complètement pli, c'est quoi ? On veut avoir des coordonnées, des coordonnées pour ça pour le comprendre. J'ai compris ce qu'il y a à l'extérieur, j'ai compris. Mais le deuxième côté, je n'ai pas compris. Je le prends, cet aspect, comme pas cohérent, c'est obscur. Je trouve que cela semble se contredire sur ça. Ma question est ça : Mallarmé, qu'est-ce que ces côtés [*propos inaudibles*] ; *l'essentiel est sur Mallarmé et les deux côtés de la question introduite par Deleuze*], mais c'est mon problème, je comprends. Qu'est-ce que tu voulais dire par ça ?

Deleuze : C'est votre problème de comprendre ce que j'ai dit. [*Pause*] Moi, j'aimerais que vous sentiez que, à quel point je suis sincère lorsque je dis, [144 :00] vous savez, si vous me suivez sur un an, vous arrivez avec des intentions très différentes. Moi, je crois que ceux qui peuvent se proposer de comprendre ce que je dis – ce n'est pas que ce que je dis soit très difficile, et je n'ai

pour eux aucune préférence – c'est les philosophes ou ceux qui sont de formation philosophique. Je crois que les autres ont un mode de compréhension différent, qui vaut tout à fait un mode de compréhension philosophique, mais qui est beaucoup plus discontinu et beaucoup plus libre, qui est... Il se peut très bien que, si vous me suivez, que deux fois de suite, cela ne vous dise rien, et puis, tout d'un coup, ça vous dit quelque chose, une fois. Ceux qui ne sont pas avant tout philosophes, je crois que quand ils viennent, c'est un peu dans le camp de "est-ce que ça marche pour moi aujourd'hui ou est-ce que ça ne marche pas ?". [145 :00] Tout d'un coup... Il faut, à ce moment-là, il faut qu'un problème dont je parle ou que je pose rencontre un de vos problèmes à vous. Alors, à mon avis, ça se fait très souvent, ça -- et c'est le sens de la philosophie que je ne crois pas du tout qu'il y a perpétuellement des rencontres entre philosophes et autres disciplines - il faut à ce moment-là, que en effet, ça tape dans un de vos problèmes.

Alors, parmi vous, moi je pourrais dire, parmi les non-philosophes, je suis sûr qu'il y en a pour qui c'est extrêmement clair tout de suite, cette question de Mallarmé. Par exemple, si je tiens un journal intime, prenez les trois catégories : comptes de ménage, je tiens mes comptes ; je tiens un journal intime ; et j'écris un livre. Est-ce que les trois sont littérature ? Est-ce que [c'est] deux seulement ? Un seulement ? Où commence le pli [146 :00] qui ventilera, etc. ? Bon, je suppose qu'il y en a qui peuvent s'intéresser à ça. Je prends notre séance d'aujourd'hui. Moi, je ne vois aucun inconvénient à ce qu'il y en ait qui se soient... qui n'aient pas du tout réagi à toutes ces histoires sur le drapé, l'ourlet, tout ça, et qui se soient dit, qu'est-ce que c'est toutes ces conneries ? [Rires] Moi, c'est mon affaire si j'éprouve le besoin d'en parler, mais ce n'est pas pour vous convaincre. Et puis, [il y en a] qui, au contraire, ont retenu quelque chose au moment de la peinture et se sont dit, ça, j'ai quelque chose à en faire. Ce n'est pas... Vous n'avez pas le droit de dire que c'est bien, que ce n'est pas bien... Si, vous avez tous les droits ! Mais, ce n'est pas ça qui compte. Ce qui compte, c'est : est-ce que vous avez quelque chose à en faire ou pas ? Alors, eh, si vous n'avez rien à faire avec le drapé, avec les ourlets, c'est très bien, ce n'est pas mal, eh ? Moi non plus, je n'ai pas grand-chose à faire avec ça. [Rires] Mais vous pouvez avoir à faire avec la peinture. A ce moment-là, bon, [147 :00] on a gagné notre séance. Moi, je crois que, d'une certaine manière, les philosophes, ils ont à faire avec les concepts, mais alors eux aussi, ça ne concerne pas tout.

Alors je veux dire... Je ne sais plus très bien ce que je veux dire. [Rires] Je veux dire que parmi les non-philosophes qui viennent ici, c'est parce que vous avez un ensemble de problèmes venus d'autres horizons que la philosophie, et qui peuvent gagner un éclairage, tout comme moi, mes problèmes, ils ont toujours gagné des éclairages, pour moi extraordinaires, dès que je rencontre -- même ici, c'est ça qui fait le charme d'ici -- ben, il y a des types qui m'ont appris des choses -- je parle des autres années pour ne pas faire de flatterie à personne -- mais il y a gens qui m'ont appris des choses tout à fait... [Deleuze ne complète pas] parce que, parce qu'il y avait rencontres de problèmes. [148 :00] Moi, je crois que la philosophie n'a aucun type de privilège. Elle a ses types de problèmes, et ça peut percuter des problèmes de mathématiques ou de l'esthétique, et inversement, des problèmes d'esthétique peuvent tout expliquer.

Alors, si vous me dites qu'un problème ne me dit rien, mais je vous dis, mais vous avez raison. C'est pour ça qu'il ne faut jamais discuter ; ce n'est pas pour vous persuader qu'un problème est intéressant. S'il ne vous dit rien, il ne vous dit rien. On verra mieux une autre fois, ou bien alors, si aucun problème ne vous dit rien, ben, vous n'avez pas... vous ne suivez plus. Mais je veux

dire, tout va bien, de toute manière. [*Rires*] Tout va bien du moment où vous trouvez vos problèmes, eh ? Je crois que c'est ça qui compte.

Un étudiant : [*Question inaudible*]

Deleuze : Quoi ?

L'étudiant : [*La question continue*]

Deleuze : Mais je crois que Leibniz nous apprend beaucoup, que c'est cette histoire du département de chacun. Bien sûr, on est limité ; on a son département, on a ses problèmes, on a son... Moi, je ne crois pas que c'est pour ça que, je ne crois pas que, [149 :00] par exemple, que Gaëtan de Clérambault était fétichiste, ou il l'était, mais pas seulement. Son rapport avec les étoffes, c'était un ensemble de problèmes, et ce n'était pas un complexe. Bon, ça va assez bien. Alors, sous cet aspect, c'est plus intéressant, parce que l'histoire de l'art... Vous savez qu'il y a des boutiques à Paris où je voulais regarder pour essayer de vous ramener des concepts, [*Rires*] et il y a toutes sortes de boutiques de plissés, le plissé français, les plissés réunis, tout ça, et j'espérais avoir toute la liste de plis. [*Rires*] Alors j'aurais eu 92 catégories et pas dix, et puis je me suis dit [que] c'était douteux comme procédé, [*Rires*] que quelque part, ce n'était pas bien de faire ça, qu'il y avait un terrain à s'en tenir un drapé ou les plis, que [150 :00] déjà c'était... non.

Voilà bien, écoutez...

Un étudiant : Est-ce que je peux dire quelque chose ?

Deleuze : Ah, bien sûr !

L'étudiant : [*Question sur le sens dans lequel Deleuze voulait dire vraiment que la monade soit un "cabinet de lectures" ; l'étudiant demande si cela pouvait être conçu de manière cinématographique*]

Deleuze : Oui, oui, mais là, tu as tellement raison. On l'avait vu ; on peut dire toutes sortes de choses quant à la monade, mais voilà, même, à la lettre, quand je dis, la monade est un cabinet de lecture, ce n'est pas exclusif. C'est sous un aspect, surtout vu le pluralisme de Leibniz, sous un aspect, elle est bien un cabinet de lectures. Mais sous un autre aspect, elle est décoration, elle est décorative, eh ? Tout le fond de la monade, c'est de la tapisserie, c'est de la décoration. Sous un autre aspect encore, c'est autre chose. Alors, depuis... depuis... Compte tenu les techniques que Leibniz ne connaît pas, à mon avis, tu peux dire n'importe quoi dès le moment où il n'y a pas de modèle extérieur. Alors, cinéma, je disais – on en avait parlé – [*Il s'agit de la discussion pendant la séance du 18 novembre 1986*] dire cinéma, c'est même insuffisant, parce que le cinéma, il a bien fallu qu'il soit tourné au dehors. À la limite, à la limite, quitte à, comme ça, dire n'importe quoi, c'est beaucoup plus proche, ce qui se passe dans la monade, [152 :00] à des nouvelles images, des images numériques qui n'ont pas de modèles, qui sont produites par une combinatoire. Mais toutes les métaphores seront bonnes dès le moment où tu tiendras compte du "sans porte ni fenêtre". Alors, quand je disais "lecture", c'était *un cas*, un cas, et ça s'adressait au texte de Leibniz où il emploie lui-même le mot "lire". C'était pour rendre compte de ses textes. Mais, bien entendu, ça n'épuisait pas du tout le sujet. Voilà. Eh ben, il faut que vous... Oui ?

Une étudiante : J'ai un problème avec le ourlet parce que le ourlet, c'est un type de fil, pas de drapé, [Deleuze : Oui] alors mon problème, c'est comment bien concevoir la création du drapage et la demande qu'il y ait des ourlets ? Est-ce que Clérambault serait bien avec ça ?

Deleuze : Alors, est-ce que... D'abord, il y a un problème de faits là. En fin du compte, tu as raison, mais est-ce que tout ourlet [153 :00] implique du fil ? J'ai bien l'impression que l'ourlet grec, tel qu'il le définit, tel que Clérambault le définit, n'implique pas le fil. Il distingue deux types d'ourlet. Justement, il distingue aussi l'ourlet plat, c'est très important ; c'est lui qui implique du fil, je crois, parce que l'ourlet pas plat, il y a l'ourlet épais, qui impliquerait plutôt... [On entend le bruit du mouvement des étudiants] C'est une question très technique, eh ? Ceux qui veulent, s'en vont, eh ? Voilà. Il impliquerait... [Pause à cause de la sortie d'un bon nombre d'étudiants, et Deleuze cherche dans son livre] Je vous dis, il faut que j'y pense, eh ? Je ne retrouve pas... [Deleuze cherche dans un livre]

L'ourlet, voilà. "L'ourlet festonné dans la draperie grecque. [154 :00] On constate dans la sculpture gréco-romaine des ourlets plats," ça c'est une chose. "Mais une autre forme d'ourlet," attend, on va voir, "Mais une autre forme d'ourlet s'observe dans la statuaire grecque le long des bords finaux, autrement dit, bords transversaux ou bords de trame, dans le cas de *péplos*, de *clamydes*. Cet ourlet se caractérise par un festonnement uniforme du bord libre," eh, continuons, "par un épaississement marginal de l'étoffe," enfin, je ne comprends déjà plus rien, "et par un ronflement marqué de chaque lobule en particulier". Un festonnement, c'est quoi ?

L'étudiante : Un point de couture [Réponses, inaudibles]...

Deleuze : Ça implique aussi de la couture ? [155 :00]

Une étudiante : Non, non, non... [Explication du festonnement par une étudiante]

Deleuze : Ah, il est tenu par des agrafes alors ?

L'étudiante : Non, non... [L'explication continue]

Deleuze : C'est le drapé qui le fait... C'est le point d'appui de l'étoffe alors ? Ça, ce serait une merveille ! [Rires] Tu aurais un ourlet festonné, alors ça ! Ça pourrait aller ! [Deleuze commence à rire] Bon, je me sens qu'il me faut y arrêter. [Fin de la discussion et de la séance] [2 :35 :48]