

*Claudio D'Aurizio*

## **L'expérimentation et la lutte.**

### **Le cours *Sur la peinture* de Deleuze**

#### **1. Expérimentation**

Les lecteurs de Deleuze se sont souvent attardés sur les proximités thématiques et argumentatives entre ses textes et les cours qu'il a donnés dans les périodes immédiatement précédentes à la publication de ses livres (cf. par exemple Dosse, 2007). Les leçons deleuziennes ont constitué une sorte de laboratoire pour sa pensée, lui permettant d'éprouver la solidité d'un problème ou d'un concept, de les mettre à l'épreuve avant de les accueillir et de les inclure dans ses textes ou de les réélaborer et de les remanier (ou, dans certains cas, de les refuser), dans le processus de construction de ses livres. Mais justement, en raison de leur caractère provisoire, de laboratoire, les cours de Deleuze offrent une perspective d'approche et d'accès à certains des noyaux logiques et des structures conceptuelles portantes de la pensée deleuzienne différente de celle qui est déployée dans ses textes. En d'autres termes, bien qu'ils abordent des problèmes similaires, les cours les approchent et les saisissent sous une lumière différente, avec un rythme différent.

On a ainsi justement soutenu que ses cours ont représenté une véritable occasion d'*expérimentation* pour la construction des concepts et des questions placés tour à tour au centre des leçons. « On peut dire que ses cours lui permettaient d'expérimenter des suites logiques, celles de ses futurs chapitres, mais à une vitesse inversée [...]. Très lentement, par flux et reflux, il avançait, reculait [...]. Son cours était expérimentation au sens fort » (Astier, 2010).

En ce sens, les huit leçons données par Deleuze au printemps 1981, publiées sous le titre *Sur la peinture*, représentent une sorte de hapax au sein de sa production. En effet, elles partent d'un problème qui ne semble plus se reproduire, dans les mêmes termes, dans le reste de la production deleuzienne : la délimitation de ce que la peinture et l'acte de peindre peuvent apporter à la pratique de la pensée philosophique, et la spécificité de la contribution picturale à la philosophie en relation avec celle des autres pratiques artistiques qui peuplent le Dehors d'où procèdent les questions et les outils rencontrés par la pratique philosophique.

Il est vrai que le rôle joué par Francis Bacon dans ce cours est tout à

fait central. Il apparaît à divers moments cruciaux du cours, notamment en ce qui concerne l'analyse d'un concept fondamental comme celui de *diagramme* – le véritable élément génétique de l'œuvre, le chaos dont le peintre extrait le rythme et l'ordre du tableau. En ce sens, les leçons anticipent et présagent beaucoup des nœuds principaux que l'on retrouvera dans *Francis Bacon. Logique de la sensation* (publié la même année, quelques temps après). Mais, à bien y regarder, il n'est pas difficile de discerner également dans ce texte quelques intuitions qui seront largement développées dans des cours et des livres des années suivantes.

Parmi tous les exemples possibles, considérons les mots prononcés lors de la leçon du 12 mai 1981, lorsque Deleuze évoque « l'évolution du pli du vêtement » (Deleuze, 1981a, p. 218) pour illustrer l'une des différences représentatives fondamentales qui existent entre l'art égyptien et l'art grec en ce qui concerne le rapport entre la figure et le fond. Il est évident que Deleuze commence à percevoir dans « l'histoire du pli » (*ibid.*, p. 219) et dans le « pli au hasard dans la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle [...], pli-trait qui n'est plus du tout un pli-ligne » (*Ibidem*), des éléments d'un intérêt extraordinaire pour l'histoire de la peinture et de l'art (éléments qui seront notamment repris et développés dans le texte de 1988 sur Leibniz et le Baroque), pour dresser une perspective esthétique capable de combiner les sollicitations de la méthode d'Alois Riegl, attentive à l'autonomie artistique et aux transformations de la *Kunstwollen* (cf. 1901 ; tr. fr. 2014), avec une construction des concepts invoqués tour à tour par le problème abordé.

Il est vrai qu'une grande partie de la bibliographie, des textes et des exemples picturaux utilisés par Deleuze pendant ses leçons figureront dans *Francis Bacon*, ou qu'ils résonnent avec des argumentations et des analyses présentes dans certaines de ses œuvres antérieures. Le cours semble notamment remanier et relancer les pages de *L'Anti-Œdipe* où se distinguent des références enthousiastes à la peinture de William Turner (cf. Deleuze, Guattari, 1972, p. 157) ; ainsi que de nombreux thèmes abordés dans *Mille Plateaux*, publié à peine l'année précédente (cf. Deleuze, Guattari, 1980) ; et encore, dans ce cours résonnent les pages de l'article sur Gérard Fromanger (cf. Deleuze, 1973). Plus généralement, parmi les nombreux exemples possibles, il suffit de considérer le constant dialogue avec Paul Cézanne, l'émergence du maniérisme en relation avec la peinture de Michel-Ange, les nombreuses références aux études de Riegl, de Wilhelm Worringer, d'Heinrich Wölfflin, d'Henri Maldiney, etc. Pourtant, il convient de souligner que la perspective à partir de laquelle Deleuze observe la pratique picturale au cours de ces leçons apparaît globalement plus mobile et fluide par rapport aux concepts qu'il emploie pour parcourir la logique de la peinture de Francis Bacon. Cela est vrai avant tout sur le plan thématique, compte tenu de l'ampleur du matériau théorique et pictural exploré par le cours et le livre de 1981.

Non seulement les œuvres et les noms des artistes mentionnés appartiennent à certains des moments les plus significatifs de l'histoire de l'art occidental, en passant justement par la peinture et la poétique de Léonard et de Michel-Ange, de Delacroix et de Cézanne, de Gauguin et de Van Gogh, de Klee et de Mondrian, de Pollock et de Morris Louis, de Kandinsky et de Bacon ; mais aussi, la recherche d'une logique de la peinture ne s'interdit aucune exploration, à travers une comparaison qui passe du bas-relief égyptien à la statuaire grecque, de la mosaïque byzantine à l'art gothique, pour arriver à la Renaissance et à la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'expressionnisme et à la peinture abstraite contemporaine.

Cette traversée de la peinture est non seulement souvent abordée grâce aux œuvres de critiques et de théoriciens (parmi lesquels, en plus des noms déjà cités, figurent Henri Focillon et Paul Claudel, Michael Fried et Clement Greenberg), mais elle convoque également des perspectives de recherche apparemment très éloignées d'une confrontation esthétique avec la matière picturale. Ainsi, au cours des leçons émergent les recherches de Gilbert Simondon sur l'individuation pelliculaire des cristaux (1955) et la théorie des fractales de Benoît Mandelbrot (1975), les recherches de Gregory Bateson sur le langage des dauphins (1966 ; tr. fr. 1980) et l'*Essai sur l'origine des langues* (1781) de Jean-Jacques Rousseau.

En somme, fidèle à sa manière de pratiquer la philosophie, la pensée de Deleuze se déplace dans ces leçons le long des lignes de force théoriques qui jaillissent des *rencontres* suscitées par le problème abordé dans chaque leçon. À la manière d'un rhabdomante, ses leçons suivent les mouvements qui le conduisent vers le cœur d'une question, débordant d'un territoire à l'autre, à un rythme dicté par l'objet qu'il veut saisir : avançant, reculant, perdant et reprenant le fil d'Ariane offert par le *problème* de la définition de la peinture.

## 2. Définitions

Et c'est précisément sur le plan des *définitions* que se reflète clairement le caractère expérimental de ces cours lorsqu'on considère et compare attentivement les différents moments où Deleuze s'appuie sur une définition de la peinture, de l'acte de peindre ou de l'activité du peintre. Ces définitions jouent presque toujours un rôle stratégique dans le déploiement logique et méthodologique des leçons. Elles sont en effet utilisées pour résumer le développement d'un sujet, en fixant un point singulier dans le discours et en identifiant ainsi un point d'arrivée provisoire à partir duquel relancer l'analyse – parfois même de manière provocatrice, en examinant une définition généralisée appartenant au sens commun pour la tester, la mettre à l'épreuve et la reconfigurer à la lumière des catégo-

ries exigées par le problème abordé. Par conséquent, dans ces cours, il ne faut pas chercher, dans les plis du discours de Deleuze, une définition unique et univoque de ce qu'est la peinture, car au contraire ces leçons semblent accueillir autant de définitions que de points de vue adoptés pour aborder le problème de la peinture.

Ainsi, lors du premier cours (leçon du 31 mars), la définition de l'acte pictural est proposée en référence à un concept qui joue un rôle central dans le déroulement du cours, la *catastrophe*. Deleuze affirme en effet que la peinture est inséparable d'« une catastrophe » qui concerne « l'acte de peindre en lui-même, au point que l'acte de peindre ne pourrait pas être défini sinon » (Deleuze, 1981a, p. 21) et, un peu plus loin, qu'il existe, en relation à cette catastrophe, « une synthèse du temps proprement picturale », par laquelle l'acte pictural se définit lui-même (*ibid.*, p. 36).

Lors du troisième cours (leçon du 28 avril), en revanche, la définition de la peinture se développe en référence au type d'ensemble et de diagramme développé par les toiles de chaque artiste, envisageant un possible “dédoublément” selon que l'on tente une définition visuelle ou tactile de la peinture : « il y a deux manières de définir la peinture. Elles ont l'air équivalentes, mais ne le sont pas du tout. Vous pouvez dire : la peinture, c'est le système ligne-couleur ou dire : la peinture, c'est le système trait-tache » (*ibid.*, p. 102). Deleuze insistera surtout sur la seconde de ces solutions, montrant la relation de filiation qui existe entre l'idée de la peinture comme processus nécessitant un “chaos-germe” (*ibid.*, p. 46) et « la peinture comme réalité manuelle » (*ibid.*, p. 106).

Et encore, dans le cinquième cours (leçon du 12 mai), après avoir effectué une confrontation vigoureuse avec certaines des catégories esthétiques majeures de la modernité picturale, notamment celles de l'expressionnisme et de la peinture abstraite, il aboutira à une définition supplémentaire de la peinture qui apparaît comme la plus complète de toutes celles présentées dans le cours entier : « Peindre, c'est moduler la lumière ou la couleur – ou la lumière *et* la couleur – en fonction d'un signal-espace » (*ibid.*, p. 210). Le signal-espace, notion empruntée surtout du concept de *Kunstwollen* de Riegl, peut être défini comme la manière dont, dans chaque tableau et dans chaque époque, se disposent les relations entre les éléments composant l'espace de la figuration, le fond et la forme. « Un peintre », soutient-il, « n'a jamais peint que l'espace – et peut-être aussi le temps, l'espace-temps. Il n'a jamais peint que l'espace-temps » (*Ibidem*).

Deleuze est conscient que cette définition de la peinture n'est pas la seule possible et il l'affirme de manière très explicite :

Dans toutes les définitions infinies de la peinture depuis : c'est un ensemble de couleurs assemblées sur une surface plate, ou bien : c'est creuser la surface, ou bien : c'est ceci, cela, on a enfin le mérite d'en joindre une

de plus, ce qui, évidemment, n'est pas grand-chose. Mais on a au moins un problème précis : en quoi la lumière et la couleur sont-elles objets de modulation ? Qu'est-ce qu'une modulation sur surface plane de la lumière et de la couleur ? (*ibid.*, p. 182).

Comme le souligne la conclusion du passage, au-delà de toute précision, la mobilité et la pluralité des définitions qui émergent des cours répondent aux mouvements de pensée exigés par le problème, par l'objet. La *catastrophe* d'où Deleuze prend son départ – « on est tous frappés dans un musée par un certain nombre de tableaux qui peignent une catastrophe » (*ibid.*, p. 19) – révèle peu à peu la présence d'un *diagramme* sur la toile, dont les règles de fonctionnement, à leur tour, conduisent progressivement vers la notion de *modulation*. En somme, encore une fois, il ne s'agit pas de saisir la prétendue "essence" de l'acte de peindre, mais de construire le problème (ou les problèmes) soulevé par la peinture en suivant le rythme des logiques qu'il invoque et réclame. Au point que, soutient Deleuze, par rapport à la définition de la peinture comme modulation de lumière et de couleur, on ne peut même pas être sûr « qu'elle soit juste » ; et pourtant, « elle n'est pas plus fautive qu'une autre ; et c'est celle dont on a besoin puisqu'on l'a fabriquée à l'aide de tout ce qui précède » (*ibid.*, p. 208).

D'ailleurs, c'est le mouvement même de l'histoire de la peinture qui fonctionne selon une modalité similaire. C'est la peinture elle-même qui exige une approche expérimentale de ses techniques et de ses processus. Chaque fois qu'un peintre s'apprête à commencer son œuvre, en effet, il se trouve confronté à une série de problèmes qui concernent constitutivement son acte. Et chaque grand peintre aborde et résout les problèmes en suivant une voie différente, chacun invente sa propre solution, sur le plan technique, instrumental, théorique et méthodologique.

Le cas de la couleur est exemplaire. La peinture occidentale est entièrement traversée par le problème de la couleur, par la tâche de faire émerger les couleurs du fond sombre et terreux d'où elles proviennent. Sur ce point, Deleuze se réfère surtout à la « nature sombre dans couleurs » (*ibid.*, p. 229) dont parle Goethe dans la *Théorie des couleurs* (1810 ; tr. fr. 1973). Tous les peintres doivent, en effet, trouver le moyen de surmonter le risque du « terreux » dont parle Eugène Delacroix dans son *Journal* (cf. 1893), de la boue ou de la grisaille dans lesquelles ils risquent de retomber chaque fois qu'ils se mettent à peindre : « La peinture occidentale a été pénétrée par cette tâche : comment sortir du terreux ? Sans doute il a fallu chaque fois recommencer la même tentative. Prenez nos peintres occidentaux. C'est fascinant. C'est comme si chacun devait recommencer cette espèce de longue tentative » (Deleuze, 1981a, p. 278).

Le risque du terreux est, plus généralement, le risque de l'échec du tableau. En ce sens, chaque fois, le peintre a pour tâche de « passer par une

catastrophe manuelle » du « diagramme », qui se trouve sur la toile ou le mur sur lequel il travaille, pour réaliser « le fait pictural », c'est-à-dire « pour produire le troisième œil » (*ibid.*, p. 112). Produire un « troisième œil » – expression également inspirée par les recherches de Riegl, et plus précisément liée à l'idée rieglienne d'une « vision haptique » – signifie, en ce sens, produire une nouvelle modalité de perception, qui, tout en alludant à une sorte de « mystique » (cf. *ibid.*, pp. 121-122), est enracinée dans le « système nerveux » (*ibid.*, p. 251) du peintre et de l'observateur de la toile. Cela équivaut à soutenir que le processus et les moyens employés font appel à une perception nouvelle, différente (cf. Lapoujade, 2014, pp. 286-290). En effet, soutient Deleuze, la ressemblance que nous rencontrons dans les grandes œuvres picturales ne consiste pas du tout en la simple reproduction d'une figure, ce n'est pas du tout une opération de moulage. Le peintre crée le semblable à travers le dissemblable, « la peinture produit la ressemblance par des moyens non ressemblants » (Deleuze, 1981a, p. 170).

Ainsi, si « proposer une définition de la peinture » c'est quelque chose que « tout le monde a le droit de faire », c'est précisément parce que l'objet-peinture a « tellement de définitions possibles » que « chacun peut donner la sienne » (*ibid.*, p. 163), selon la perspective adoptée pour se confronter aux concepts que l'acte de peindre réclame.

### 3. Lutte

Cependant, le perspectivisme impliqué par la manière deleuzienne de poser le problème de la peinture n'est en aucun cas un relativisme qui rendrait soutenable n'importe quelle position et n'importe quelle définition. Au contraire, selon l'une de ses distinctions, le relativisme classique soutient la « relativité du vrai » et la « variation de la vérité d'après le sujet », tandis que le perspectivisme consiste plutôt en l'affirmation de la « vérité de la relativité » constituant un point de vue comme la « condition sous laquelle apparaît au sujet la vérité d'une variation » (Deleuze, 1988, pp. 27-30).

Par conséquent, en y regardant de plus près, comme nous avons eu l'occasion de le mentionner, pour réussir dans une construction du problème qui soit fidèle à l'objet d'analyse, qui ne dépasse pas la légalité des logiques qu'il invoque et requiert, il est également nécessaire de passer par d'autres définitions, parfois de les écarter et de lutter contre elles. Les jugements hâtifs ou les préjugés se sédimentent, pèsent sur les objets et les problèmes, les recouvrent de *clichés*. Deleuze démontre dans ses cours qu'il est alors du devoir d'un bon professeur de les expliquer, certes, mais aussi de montrer, d'indiquer, d'ouvrir des voies alternatives pour saisir et aborder les questions qui se posent à lui.

Deleuze démontre une attention et une fidélité extraordinaires envers son objet d'étude précisément sur ce point. En effet, la *lutte* qu'il mène contre le préjugé est tout à fait analogue, sinon spéculaire, à celle que chaque peintre mène contre les clichés qui peuplent la toile avant qu'il ne commence son travail. La lutte que la création artistique doit nécessairement et perpétuellement entreprendre contre les clichés qui peuplent le plan précédant les opérations des créateurs (notamment les artistes, mais, comme l'on sait, aussi les philosophes) est un thème qui revient souvent dans la production deleuzienne, surtout à partir des années quatre-vingt.

Par exemple, au moment où l'écrivain commence à composer son œuvre, il ne s'assoit pas du tout devant une page blanche. En fait, l'idée selon laquelle « l'écrivain se trouve devant une page blanche » est véritablement ruineuse « en littérature » car il s'agit d'un cliché « bête, mais bête à pleurer » (Deleuze, 1981a, p. 54). Lorsqu'il commence son œuvre, l'écrivain s'assoit devant une page où « il y a déjà plein de choses » (*ibid.*, p. 55). La page blanche que l'on voit « objectivement » devant l'écrivain possède en réalité une « fausse objectivité », une objectivité qui n'apparaît telle que pour un observateur extérieur au rapport écrivain-page ; au contraire, la page est « encombrée, tellement encombrée qu'il n'y a même plus de place pour y ajouter quoique ce soit si bien qu'écrire, ce sera fondamentalement gommer, supprimer » (*Ibidem*). De quoi est-elle encombrée ? Du « monde infini de la connerie », de tous les lieux communs, les préjugés, de toutes les bêtises, les opinions et les idées « toutes faites » qui engorgent le bon sens (*ibid.*, pp. 55-56).

La même chose se produit en peinture. La toile (ou tout autre support) devant le peintre n'est pas du tout une « surface blanche » : avant même que le peintre ne commence son œuvre, « la toile est déjà remplie » de tout le « pire », de tous les clichés possibles qui encombrent la peinture (*ibid.*, p. 57). Pour le peintre aussi, il est d'abord nécessaire de nettoyer, de débarrasser la toile des clichés qui le congestionnent. Passer par la catastrophe signifie alors aussi *lutter contre les clichés*, les détruire ou les dépasser par une instauration toujours nouvelle qui doit découler de la détermination des conditions dans lesquelles chaque acte pictural individuel se déploie. Cette lutte, en peinture, se configure avant tout comme une « lutte contre toute référence narrative et figurative » puisque « un tableau n'a rien à représenter et rien à raconter » (*ibid.*, p. 70) et parce que la peinture, comme nous l'avons vu, doit parvenir à produire la ressemblance par des moyens dissemblables.

Un exemple significatif pour Deleuze est celui de la pomme de Cézanne, examiné dans ses cours également à travers les analyses de David Herbert Lawrence, selon lesquelles toute « l'histoire de la première époque de Cézanne » coïncide avec une « lutte avec ses propres clichés » (Lawrence, 1929 ; tr. fr. 1969, pp. 253-254). À l'issue d'un combat d'environ

quarante ans, poursuit Lawrence, Cézanne parvient à peine à « connaître une pomme » (*ibid.*, p. 239), mais ce qui peut sembler un maigre résultat représente en réalité un accomplissement extraordinaire, au point que « la pomme de Cézanne est très importante, plus importante que l'Idée de Platon » (*Ibidem*). À travers la connaissance progressive de la pomme, Cézanne explore et lutte contre le cliché. Par exemple, dans le caractère « pommesque » qui distingue les portraits de sa femme : « la seule partie d'une femme qui échappe de nos jours au cliché tout fait et déjà connu est son côté pommesque [...]. C'est le caractère pommesque du portrait de l'épouse de Cézanne qui le fait si durablement intéressant : ce caractère pommesque qui donne l'impression qu'on connaît aussi l'autre côté, celui qu'on ne voit pas, la face cachée de la lune » (*ibid.*, p. 258).

La fidélité de Deleuze à son objet se reflète dans une lutte tout à fait analogue qu'il mène lui-même tout au long de son cours : tout comme l'écrivain et le peintre combattent les clichés, le philosophe se bat contre certains préjugés qui encombrant la compréhension de l'acte pictural et recouvrent l'approche au problème de la peinture, en *luttant* contre les lieux communs. Ou, du moins, il *expérimente* avec les catégories et les concepts en les pliant et en les repliant selon les nécessités et les mouvements logiques impliqués dans l'objet-peinture, en évaluant certaines interprétations déjà établies à la recherche de ce qui peut lui être utile dans la construction de ses propres concepts.

Parmi les différents passages des leçons que l'on peut mentionner à propos de la lutte contre les lieux communs, il vaut la peine de s'attarder sur deux affirmations concernant le monde grec classique, que Deleuze considère surtout lors des leçons finales. En s'appuyant sur le texte de Maldiney (cf. 1973, p. 197), en effet, Deleuze insiste sur le renversement d'un lieu commun qui – selon lui – se trouve souvent répété à propos de l'art grec de l'époque classique : celui selon lequel le monde grec serait « le monde de la lumière » (Deleuze, 1981a, p. 255). Cette affirmation associe indissolublement l'espace grec à la lumière, soutenant que c'est la libération de cette dernière qui détermine la compréhension générale de l'art développé dans la Grèce classique. L'exploration deleuzienne de l'espace artistique grec, réalisée après celle de l'espace égyptien, montre au contraire que la lumière n'est pas du tout libre et ne constitue pas l'élément principal de la production artistique des Grecs – surtout en ce qui concerne la sculpture – car elle est en réalité subordonnée « aux exigences de la forme » (*Ibidem*). Il est vrai que le monde des Grecs n'est plus le monde haptique des Égyptiens, mais il ne devient pas pour autant un monde détaché de toute référence tactile. Dans la mesure où « la lumière est au service de la forme », il s'agit d'« un monde tactile-optique » (*Ibidem*).

Ce lieu commun, par ailleurs, se reflète dans un autre, plus proprement philosophique, qui, à bien des égards, lui est proche : « de même, on défi-



nit parfois philosophiquement le monde grec comme étant le monde des essences » (*ibid.*, pp. 266-267). Seulement, poursuit-il, « ce n'est pas vrai » (*ibid.*, p. 267), il s'agit d'un préjugé, d'une interprétation très peu avisée de la philosophie grecque et surtout de celle de Platon. La conception d'un monde et d'une pensée reposant sur des essences statiques, individuelles, stables et immortelles ne lui appartient pas. Plutôt, elle caractérise le monde égyptien. En effet, ce sont les Égyptiens, comme le démontrent leurs bas-reliefs, leurs pyramides et le type d'espace auquel renvoient leurs formes artistiques, qui cherchent à extraire « l'essence éternelle » des individus pour l'éterniser, la fixer et ainsi la soustraire au devenir qui détermine le monde de l'apparence (*ibid.*, p. 214). Au contraire, dans le monde grec, l'essence n'est plus « essentielle » mais elle devient « organique », c'est-à-dire qu'elle est toujours saisie dans son processus d'incarnation « dans le flux des phénomènes » (*ibid.*, pp. 267-268).

Le passage du *Timée* où un vieux prêtre égyptien soutient que les Grecs ne sont que des enfants par rapport à son peuple (cf. Platon, éd. 2006, 22b) est interprété par Deleuze comme une confirmation du renversement de ce lieu commun : Platon lui-même reconnaît une différence inéluctable entre l'essence-essentielle égyptienne et l'essence-organique grecque. Il est vrai, poursuit Deleuze, que Platon semble parfois rendre hommage à une telle tradition de pensée. Mais il s'agit d'une tradition que Platon lui-même ne maîtrise pas :

Si je fais cette parenthèse philosophique, c'est pour ceux qui définissent le monde platonicien comme le monde des Idées avec un grand I, des Idées séparées. Ça ne tient pas debout une seconde. Il est bien vrai qu'il y a cet aspect chez Platon, les idées séparées du sensible, mais c'est un hommage à une vieille tradition qui lui échappe et dont il sait bien qu'elle lui échappe (*ibid.*, p. 268).

Ainsi, selon une intuition qui sera développée plus tard dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (cf. Deleuze, Guattari, 1991, pp. 8-16), c'est la naissance même de la philosophie qui signale, sur le plan conceptuel, la transformation, le passage de l'espace de pensée égyptien à l'espace grec. Si les Grecs ont inventé la philosophie, s'ils se sont appelés eux-mêmes *philo-sophes*, c'est-à-dire « amis de la sagesse » (*philos*, ami, et *sophia*, sagesse), c'est justement parce qu'ils transforment le rapport avec l'essence. Tandis que les Égyptiens possèdent la sagesse parce qu'ils atteignent une sphère d'essences stables, immuables et éternelles, les Grecs entretiennent avec la sagesse un rapport plus complexe, moins direct, ils vivent à l'intérieur d'un monde où les essences ne sont plus éternelles et immuables, soustraites au devenir, mais « organiques ». Ils sont *amis* de la sagesse, « avec toute la complexité de ce que peut bien vouloir dire *philos* en grec » (Deleuze, 1981a, p. 267). Pour cette raison,

suppose Deleuze, le prêtre égyptien sous-entend, dans le passage platonicien, une apostrophe similaire : « Vous autres Grecs [...] vous n'êtes plus des sages, vous êtes des philosophes. Vous n'atteignez plus aux essences stables et séparées, vous atteignez aux essences en tant qu'elles s'incarnent déjà dans le mouvement des phénomènes, dans le devenir, en tant que, d'une certaine manière, elles sont soumises au rythme du devenir » (*ibid.*, pp. 267-268).

En ce qui concerne les passages du cours qui montrent une expérimentation de concepts et de catégories, l'on peut considérer l'affirmation prononcée lors de la leçon du 5 mai, à propos de l'évaluation de l'espace pictural ouvert par la peinture de Pollock et, plus généralement, par l'expressionnisme abstrait américain. Tout en reconnaissant l'autorité des critiques qui ont été les premiers à saisir la portée de l'opération menée par ces artistes, Deleuze se déclare gêné quant aux résultats théoriques auxquels conduisent leurs théories parce que sa compréhension de l'expressionnisme abstrait aboutit à une conclusion radicalement opposée. Les « très belles choses » écrites par Greenberg et Fried (cf. Greenberg, 1961 ; tr. fr. 1988 ; Fried, 1965 ; tr. fr. 1976), en effet, aboutissent à la conclusion que chez les expressionnistes abstraits, on se trouve face à la « formation d'un espace optique pur », tandis qu'au contraire, Deleuze reconnaît chez des artistes comme Pollock et Morris Louis « une ligne purement manuelle » qui « se libère de toute subordination visuelle » (Deleuze, 1981a, p. 147). Il est vrai, poursuit Deleuze, que dans l'espace pictural de l'expressionnisme abstrait « tous les référents tactiles sont éliminés », mais non pas parce que l'espace est devenu optique, mais parce que *la lutte entre l'œil et la main* qui se produit dans la peinture de ces artistes a donné naissance à un espace purement manuel : « la main a conquis son indépendance par rapport à l'œil [...], maintenant c'est la main qui s'impose à l'œil comme une puissance étrangère que l'œil [...] a peine à suivre. Dès lors, les référents tactiles qui exprimaient la dépendance de la main à l'œil sont effectivement supprimés » (*ibid.*, p. 149).

De manière similaire, les mêmes catégories esthétiques employées par Deleuze pendant le cours (peinture abstraite, figurative, etc.) ne sont pas appréhendées en relation avec la figuration, mais elles sont reconfigurées, *modulées* à partir de l'introduction du concept de diagramme, des possibilités que ce dernier ouvre, de la relation avec le diagramme que chaque type de peinture exprime sur la toile : « peinture abstraite, peinture figurale, peinture expressionniste. On les a définies exclusivement par trois positions par rapport au diagramme. On ne les a pas du tout définies par rapport à la figuration qui était éliminée tout de suite. Ce sont trois positions diagrammatiques » (*ibid.*, p. 124). Et une reconfiguration similaire est proposée pour la compréhension de « l'analogie esthétique », c'est-à-dire cette analogie qui « ne se définit pas par la similitude puisqu'elle

produit la ressemblance par des moyens tout différents » (*ibid.*, p. 171 ; cf. *ibid.*, p. 196).

S'il est vrai que pour Deleuze la pensée est toujours un acte guerrier (cf. Lapoujade, 2014, p. 23), de même, ces leçons montrent clairement comment la peinture a représenté pour Deleuze un terrain de confrontation avec un problème, celui de l'acte pictural, qui fournit au philosophe une occasion précieuse : mener une lutte qui se réalise (même) à travers l'expérimentation et réaliser une expérimentation qui s'achève (même) à travers une lutte. Ainsi, l'on peut soutenir que le thème deleuzien de la *résistance* à travers la *création* (cf. par exemple Deleuze, 1987), qui recourt dans une partie de sa production successive, trouve dans ces pages l'un de ses plus importants noyaux génétiques à partir desquels il s'est enrichi et développé.

## Bibliographie

Astier, F.

2010 *Les cours enregistrés de Gilles Deleuze à l'université de Paris 8, 1979-1987 Une inscription de l'événement Mai 68*, dans "Appareil", vol. 4/2010.

Bateson, G.

1966 *Problems in Cetacean and Other Mammalian Communication*, dans K. Norris (éd.) *Whales, Dolphins, and Porpoises*, University of California Press, Berkeley 1966, pp. 569-579; tr. fr. *Problèmes de communication chez les cétacés et autres mammifères*, dans Id., *Vers une écologie de l'esprit*, tome II, éd. par F. Drosso, L. Lot et C. Cler, Seuil, Paris 1980, pp. 118-132.

Delacroix, E.

1893 *Journal. 1798-1863*, 2 tomes, Plon, Paris.

Deleuze, G.

1973 *Le froid et le chaud*, dans Id., *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, pp. 344-350.

1981a *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2023.

1981b *Francis Bacon. Logique de la sensation*, [La Différence, Paris 1981] Seuil, Paris 2002.

1987 *Qu'est-ce que l'acte de création ?*, dans Id. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2003, pp. 291-302.

1988 *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris.

Deleuze, G., Guattari, F.

1972 *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris.

1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris.

1991 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Les Éditions de Minuit, Paris.

- Dosse, F.  
2007 *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographies croisées*, La Découverte, Paris.
- Fried, M.  
1965 *Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella*, Fogg Art Museum, Cambridge ; tr. fr. *Trois peintres américains*, dans "Peindre. Revue d'esthétique", n. 1, 1976, 10/18, pp. 247-337.
- Goethe, J. W.  
1810 *Zur Farbenlehre*, J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Tübingen ; tr. fr. *Traité des couleurs*, Éditions Triades, 1973
- Greenberg, C.  
1961 *Art and Culture. Critical Essays*, Beacon Press, Boston ; tr. fr. *Art et culture*, Macula, Paris 1988.
- Lapoujade, D.  
2014 *Deleuze, les mouvements aberrants*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014.
- Lawrence, D. H.  
1929 *Introduction to These Paintings*, dans Id., *Phoenix: The Posthumous Papers of D. H. Lawrence*, éd. par E. D. McDonald, William Heinemann, London 1936, pp. 551-84 ; tr. fr. *Introduction à ces peintures*, dans Id., *Éros et les chiens*, éd. par M. Marnat, Christian Bourgois, Paris 1969.
- Maldiney, H.  
1973 *Regard Parole Espace, L'Âge d'homme*, Paris.
- Mandelbrot, B.  
1975 *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*, Flammarion, Paris.
- Platon  
2006 *Timée*, dans Id., *Œuvres complètes*, éd. par L. Brisson et L.-A. Dorion, Flammarion, Paris 2008<sup>2</sup>.
- Riegl, A.  
1901 *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, Druck und Verlag der kaiserlich-königlichen Hof- und Staatsdruckerei, Wien ; tr. fr. *L'Industrie d'artromaine tardive*, Macula, Paris 2014.
- Rousseau, J.-J.  
1781 *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, Paris 1990.
- Simondon, G.  
1955 *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Milon, Grenoble 2005.

**L'expérimentation et la lutte.  
Le cours *Sur la peinture* de Deleuze**

Il contributo intende proporre alcune riflessioni a partire dal testo delle lezioni *Sulla pittura* svolte da Deleuze nella primavera del 1981. La recente pubblicazione di questo corso permette di osservare da vicino alcuni aspetti del pensiero di Deleuze, soprattutto in riferimento ai concetti di “creazione” e di “resistenza”. L'articolo, infatti, vuole mostrare in che modo, attraverso un'indagine sulla pittura, Deleuze sviluppi un metodo di lettura e di problematizzazione che unisce indissolubilmente il tema della lotta con quello della sperimentazione. Tale intreccio può essere fruttuosamente indagato come uno dei nuclei teoretici a partire dai quali s'innesta la connessione, sia nella pratica artistica che in quella filosofica, tra la creazione e la resistenza, tema che sarà indagato più in profondità nella sua produzione filosofica successiva.

PAROLE CHIAVE: Arte; Deleuze; Sperimentazione; Pittura; Filosofia

**L'expérimentation et la lutte.  
Le cours *Sur la peinture* de Deleuze**

This paper aims to propose some insights starting from the text of the lectures *On painting* given by Deleuze in the spring of 1981. The recent publication of these lectures allows to observe some issues that closely concern Deleuze's thought, especially regarding his concepts of 'creation' and 'resistance'. The paper intends to show the way in which, through a reflection on painting, Deleuze develops a method of reading and problematising that inextricably unites the theme of struggle with the theme of experimentation. This intertwining could be seen as one of the theoretical nucleuses that gives birth to the connection between creation and resistance, both in art and philosophy, which will be more profoundly explored in his later philosophical production.

KEYWORDS: Art; Deleuze; Experimentation; Painting; Philosophy.