

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PENSER UN DIALOGUE ENTRE LA PHILOSOPHIE ET LES ARTS  
À PARTIR DE L'OEUVRE DE GILLES DELEUZE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
CLÉMENT OLAF WILLER

FÉVRIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Avant tout, je tiens à remercier Eduardo Ralickas, pour ses conseils enthousiastes qui m'ont mené à de belles rencontres théoriques, et pour ses relectures attentives auxquelles ce travail doit beaucoup.

Ma reconnaissance va également à Philippe Choulet, à Jean-François Hamel, ainsi qu'à tous les autres professeurs, français ou québécois, dont les cours ont nourri ma réflexion.

La réalisation de ce travail doit aussi au généreux soutien financier de la Fondation de l'UQÀM, que je remercie.

Merci, enfin, à ma famille.

Et à Fanny, pour sa bienveillance.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : L'ESTHÉTIQUE DE GILLES DELEUZE	18
1.1 Aperçu de la façon dont se pose la question de l'art dans la philosophie française de la seconde moitié du XX <sup>e</sup> siècle	
1.1.1 Arts et critique philosophique	18
1.1.2 Le défi que pose « l'autre du discours »	24
1.1.3 Gratter l'encre qui barbouille les sens... et réécrire	27
1.2 Qu'est-ce que l'art pour Deleuze ?	
1.2.1 Une esthétique de la lutte	32
1.2.2 Une fenêtre sur le chaos	38
CHAPITRE II : UN ART DE LA PHILOSOPHIE	43
2.1 « Danser » la philosophie	
2.1.1 Correspondance entre concepts, affects et percepts	43
2.1.2 La frontière entre la philosophie et l'art	44



2.1.3 Croisements : les dimensions philosophique, poétique et picturale du concept d'heccéité	54
2.2 Inventer de nouveaux moyens d'expression philosophiques	
2.2.1 L'usage de la fiction	63
2.2.2 La trace du style	68
2.2.3 Résistance : convergence des activités artistique et philosophique	70
 CHAPITRE III : LIBRES CIRCULATIONS ENTRE DISCOURS ET FIGURES DANS <i>MILLE PLATEAUX</i>	   75
3.1 Expérimentations « bibliophiliques »	
3.1.1 Quand le livre de philosophie s'offre au regard	75
3.1.2 L'esthétique subversive des Éditions de Minuit	83
3.2 L'œil qui parcourt <i>Mille plateaux</i>	
3.2.1 Le point de vue du philosophe : gai savoir et livre-rhizome	85
3.2.2 Le point de vue de l'historien de l'art : les dispositifs plastiques	89
 CONCLUSION : PAR-DELÀ LA DISTINCTION ENTRE PENSER ET FAIRE ?	  103
 ANNEXE A	 109
 BIBLIOGRAPHIE	 114

## LISTE DES FIGURES

1. Johannes Vermeer  
*Une jeune fille assoupie*  
1657, huile sur toile, 86 x 76 cm  
New York, Metropolitan Museum
2. Nicolas Maes  
*Jeune fille endormie avec sa servante*  
165, huile sur panneau de chêne, 70 x 53 cm  
Londres, National Gallery
3. Gilles Deleuze et Félix Guattari  
*Ligne de devenir* (page de droite)  
dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*,  
Paris, Minuit, 1980, p. 359
4. Gilles Deleuze et Félix Guattari  
*Visage despotique signifiant terrestre*  
dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*,  
Paris, Minuit, 1980, p. 225
5. Gilles Deleuze et Félix Guattari  
*Visage autoritaire subjectif maritime, d'après Tristan et Ysolde*  
dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*,  
Paris, Minuit, 1980, p. 226
6. Paul Klee  
*Die Zwitschermaschine*  
1922, New York, Museum of Modern Art  
dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*,  
Paris, Minuit, 1980, p. 381
7. Sergeï Eisenstein  
*La grève* (photogramme), 1925, collection des *Cahiers du cinéma*  
dans Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*,  
Paris, Minuit, 1980, p. 515

## RÉSUMÉ

Un dialogue vraiment juste peut-il naître de la rencontre d'un philosophe, bavard, et d'œuvres d'art, muettes ? Cette question, dont nous tenterons d'éclairer certains aspects en prenant appui sur le travail de Gilles Deleuze qui n'a eu de cesse de penser autant que de mettre en pratique cet équilibre, est loin d'appeler une réponse évidente et définitive. Mais peut-être que tout se renverse, et qu'apparaît un nouveau mode d'égalité entre les arts et la philosophie, si l'on considère qu'un livre de philosophie n'est pas moins « œuvre », à sa manière, qu'une œuvre d'art. Ainsi, qui se penche sur *Mille plateaux* peut en sentir la force subversive qui mêle les sphères de l'intelligible et du sensible tant à travers un concept aux dimensions esthétiques comme celui d'heccété qu'à travers les nombreuses citations et images, vecteurs d'émotions littéraires et visuels, qui peuplent le texte.

Ce faisant, nous nous laisserons entraîner par ce dialogue entre deux « formes de pensée », dirait Deleuze, qui par-delà leurs silences (car après tout l'œuvre du philosophe, comme celle de l'artiste, opposera toujours son silence à nos questions...) visent à provoquer d'autres mouvements de pensée. Dès lors nous apparaît une condition essentielle du dialogue *entre* la philosophie et les arts : la nécessité, toujours, d'un troisième terme – un nouveau lecteur, un nouveau spectateur, un nouveau « danseur » dirions-nous avec Georges Didi-Huberman – pour relancer la dynamique créatrice. Alors peut-être, faisant revivre ce dialogue malgré le lieu indiscernable où il se situe et où nous situons à sa suite, pourrons-nous entrapercevoir une manière de concevoir qui est aussi une manière de sentir, une manière de penser qui est aussi une manière de faire.

Mots-clés : Gilles Deleuze, art, philosophie, esthétique, livre

## INTRODUCTION

« La pensée est affaire de plasticité, de mobilité, de métamorphose<sup>1</sup> », écrit Georges Didi-Huberman, celle des philosophes comme celle des artistes. Sans doute Gilles Deleuze n'aurait-il pas renié cela, lui qui n'a cessé de penser par devenir, ligne de fuite, déterritorialisation – d'affirmer la nécessité vitale du mouvement. Lui qui n'a cessé, également, de reconnaître en ce sens aux philosophes et aux artistes une égale puissance de penser.

Pour une nouvelle génération de philosophes, au premier rang de laquelle on trouve Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard ou Michel Foucault et dont les premiers ouvrages paraissent dans les années 1960 et 1970, les arts, littéraires et visuels, semblent une source de dynamique majeure pour la réflexion. Les différents rapports à l'art que mettent en jeu leurs écrits posent alors la question de la relation entre art et philosophie. D'un côté, leurs théories et concepts ont pu permettre – et permettent encore, si l'on considère que la page ouverte à cette époque n'est pas tout à fait tournée – de renouveler l'interrogation philosophique face aux œuvres. Et de l'autre, cette fascination pour la littérature<sup>2</sup>, la peinture ou le cinéma a pu, en retour, marquer leur pratique de la philosophie, perméable désormais à des procédés que l'on pourrait qualifier d'« artistiques ».

Cet échange à double sens revêt une forme particulière dans l'œuvre de Gilles Deleuze. En effet, l'art semble être au cœur de ses préoccupations philosophiques. Déjà, au cours des années 1960 et 1970, plusieurs de ses ouvrages font marque d'un vif intérêt pour la littérature : *Proust et les signes* en 1964, *Présentation de Sacher-Masoch. La Vénus à la fourrure* en 1967, et, avec Félix Guattari, *Kafka. Pour une*

---

1 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 460.

2 On remarquera à ce propos qu'un certain corpus littéraire apparaît incontournable pour ces philosophes : Stéphane Mallarmé, Antonin Artaud, Henri Michaux, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett ou Maurice Blanchot, pour n'en citer que quelques uns.

*littérature mineure* en 1975. Vers la fin des années 1970, cette volonté de confronter la pensée philosophique à d'autres « formes de pensée », comme ils diront avec Guattari, l'amène à se pencher sur les arts dont la langue n'est pas la matière première. C'est ce tournant qui va particulièrement retenir notre attention, puisqu'alors les liens qu'elle tisse avec les arts visuels nous paraissent devenir une des *motivations* de la pensée deleuzienne, au sens de ce qui la met en mouvement, comme l'était déjà la littérature. Dans cette deuxième période de son œuvre, Deleuze se met notamment à travailler avec les images. Dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* écrit avec Félix Guattari (1980), les chapitres sont scandés par une suite hétéroclite de reproductions : une partition graphique de Sylvano Bussoti, des photographies de traces de loup dans la neige ou d'un homard, des œuvres issues d'une histoire de l'art plus classique, de Duccio, Fernand Léger ou Paul Klee. L'année suivante, Deleuze publie un ouvrage où il s'attache au problème esthétique de la sensation à travers une analyse de l'œuvre du peintre anglais Francis Bacon (*Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981). Durant ces années, il donne également à Vincennes une longue série de cours sur le cinéma qui aboutit à la publication de *L'image-mouvement* en 1983 et de *L'image-temps* deux ans plus tard. Finalement, dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* (1991), dernier ouvrage en collaboration avec Félix Guattari, les deux amis se penchent sur le nœud qui gît au cœur de leur philosophie : la façon dont en son sein se croisent différentes formes de pensée, la philosophie, la science et l'art. De la sorte, l'œuvre de Deleuze, avec ou sans Guattari, cristallise à sa manière les interrogations d'une époque où s'ouvrent des brèches entre les disciplines. Et pour déchiffrer le dialogue qui s'y engage entre philosophie et art, entre le discours conceptuel et ce qui lui échappe tout en le motivant, tel les images, il peut être besoin autant du point de vue philosophique que du point de vue de l'histoire de l'art.

Le contexte théorique d'une telle étude est, nécessairement, d'une double nature. En premier lieu, le courant de pensée dans lequel s'inscrit l'œuvre étudiée servira également de point d'ancrage à l'analyse. Cela signifie que la pratique de la philosophie par laquelle Deleuze se confronte aux arts pourra être éclairée, à un premier niveau du moins, par les théories de Deleuze lui-même, ainsi que par celles d'autres penseurs avec qui il entretenait certains liens voire certaines affinités, tels que Roland Barthes, Jacques Derrida ou Jean-François Lyotard. Les thèses de Lyotard concernant l'articulation du discursif et du figural<sup>3</sup> semblent ainsi constituer un point décisif pour saisir la façon dont Deleuze a pu concevoir implicitement le rapport entre discours conceptuel et motifs visuels ou « figurales » dans ses propres écrits. Par ailleurs, héritier de cette génération qui gravitait pour part autour des éditions de Minuit, le philosophe et historien de l'art Georges Didi-Huberman a poursuivi cette réflexion sur le rapport du discours conceptuel à son dehors visuel, et, par là, sur le rapport entre philosophie et art<sup>4</sup>. Le concept d' « atlas » par exemple, dont il fait à partir des pratiques d'Aby Warburg ou de Georges Bataille le lieu d'un savoir sensible issu de montages d'images<sup>5</sup>, apparaît comme un aboutissement de cette recherche et pourrait nous servir à cerner, rétrospectivement, les enjeux du livre « hybride » qu'est *Mille plateaux*. Enfin, tout dégageant une certaine cohérence des enjeux esthétiques propre à cette lignée philosophique, il pourra être utile de faire resurgir les « spectres » avec lesquels elle s'est expliquée<sup>6</sup> : ceux de Nietzsche – dont l'importance

3 Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971]. Deleuze avait une bonne connaissance de cet ouvrage, puisqu'il fut entre autres membre du jury lorsque Lyotard présenta ce travail comme thèse d'habilitation.

4 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.

5 Cf. notamment Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.* et *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, 2011.

6 C'est Derrida qui utilise la figure du spectre pour évoquer les penseurs tutélaires du passé avec lesquels, à une époque donnée, on ne peut faire autrement que de se débattre. Cf. *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993. Pour une analyse subtile de ce motif chez Derrida et qui souligne la nécessité d'un dialogue critique et vivant avec de tels spectres, on pourra se référer à Christian Ferrié, *Pourquoi lire Derrida ?*, Paris, Kimé, 1998.

est évidente, au moins depuis le colloque tenu à Royaumont en 1964<sup>7</sup> – et de Heidegger – qui ne hante pas moins la plupart des écrits de cette génération, et surtout les écrits sur l'art, même si sa présence est plus tacite<sup>8</sup> – ; celui de Spinoza, en ce qui concerne plus particulièrement Deleuze.

En second lieu, plusieurs auteurs ont porté un regard extérieur, et donc plus ou moins critique, sur cette tradition intellectuelle, dont les travaux pourront servir de contrepoint à l'analyse. Il n'est sans doute pas fortuit que la place de l'art dans la pensée de ces philosophes soit au centre de plusieurs de ces travaux. Déjà en 1978, cette tendance de la théorie moderne à se faire art littéraire avait été exposée par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, pour qui cela remonterait au premier romantisme de l'*Athenaeum*<sup>9</sup>. Plus récemment, ce problème affleurerait également dans l'ouvrage de François Cusset, consacré à la « *French theory* »<sup>10</sup> et à son retentissement considérable outre-Atlantique. Montrant l'intérêt que purent susciter ces penseurs (principalement Derrida, Deleuze et Foucault) de l'autre côté de l'Atlantique dans d'autres disciplines, comme la littérature, le cinéma ou les études féministes, il éclaire indirectement le rôle que ces « autres » de la philosophie jouaient déjà dans leurs écrits. Bien que Cusset n'y fasse pas allusion, les historiens et théoriciens de l'art américains se rattachant à ce moment intellectuel ont également nourri leurs théories

7 Cf. *Cahiers de Royaumont. Nietzsche*, sous la direction de Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1966. Sont notamment présents Gilles Deleuze, Michel Foucault, Pierre Klossowski et Jean Beaufret.

8 C'est pourquoi une référence à Heidegger planera constamment sur notre étude, malgré le mépris justifié que Deleuze lui vouait, car il semble avoir déterminé le rapport à l'art de la philosophie française du XX<sup>e</sup> siècle en bien des points. Toutefois, nous soulignerons en même temps la façon dont Deleuze subvertit cet héritage, peut-être en partie inconscient. En définitive, Deleuze, penseur du devenir, apparaîtra plus proche de Nietzsche, référence plus évidente sur laquelle nous reviendrons moins fréquemment (mais l'on peut d'ores et déjà se reporter à l'un des premiers ouvrages capitaux de Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962).

9 Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978. Se considérant comme des héritiers de Jacques Derrida, Lacoue-Labarthe et Nancy se rattachent par plusieurs aspects à la lignée philosophique dont nous avons esquissé les contours. Cependant, il nous semble qu'ils parviennent dans cet ouvrage à analyser les conditions de production de la théorie à cette époque avec un certain recul et une certaine lucidité.

10 François Cusset, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2005 [2003].

et constats d'une lecture assidue de ces philosophes<sup>11</sup>. Un an plus tard paraissait, de façon posthume, une étude de Jean-Noël Vuarnet consacrée au « philosophe-artiste », concept qu'il élabore pour expliquer les pratiques de la philosophie de Bruno, Sade, Marx, Kierkegaard, et, bien sûr, Nietzsche, figure centrale de son essai<sup>12</sup>. Si sa réception semble avoir été plus confidentielle que celle de l'ouvrage de Cusset, son intérêt n'en est pas moindre concernant notre interrogation. L'auteur, chercheur en littérature, écrivain et critique d'art ayant côtoyé ces penseurs ne prend pas leurs œuvres directement pour objet, mais son concept de « philosophe-artiste » entre en résonance de façon évidente avec l'esprit qui a animé cette génération à la recherche d'un « style » toujours singulier. Néanmoins, une réflexion sur la façon dont se lient philosophie et art chez Deleuze, qui peut trouver là certains points de départ, doit veiller à ne pas confondre ces deux activités – chose que Deleuze lui-même a toujours refusée. Tout l'intérêt d'une telle analyse réside justement dans la tentative de faire apparaître la complexité avec laquelle art et philosophie s'entremêlent, échangent, se croisent tout en restant distincts. Sur ce point, le travail de la philosophe contemporaine Isabelle Thomas-Fogiel qui dans *Le concept et le lieu* cherche à penser une relation équitable entre art et philosophie en évitant les risques d'annexion qui ont jalonné l'histoire commune de ces deux disciplines<sup>13</sup>, constitue un apport essentiel. Dans cette optique, afin de rappeler que le discours philosophique reste premier chez Deleuze et ne tend point à se dissoudre dans un vague au-delà artistique, il est nécessaire de passer d'abord par une compréhension rigoureuse des concepts à travers lesquels s'amorce une *rencontre* avec l'art. À cet égard, on peut suivre la voie ouverte par plusieurs travaux relativement récents sur la philosophie de l'art et

---

11 Il s'agit principalement des auteurs de la « postmodernité » qui gravitaient autour de la revue *Diacritics* ou de l'importante revue *October* dans les années 1970 et 1980, comme Hal Foster, Rosalind Krauss, ou le deleuzien Branden W. Joseph. Nous y reviendrons brièvement dans le troisième chapitre.

12 Jean-Noël Vuarnet, *Le philosophe-artiste*, Paris, Léo Scheer, 2004.

13 Isabelle Thomas-Fogiel, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, Cerf, 2008.



l'esthétique deleuziennes<sup>14</sup>. Cependant, notre souhait est plus, en complément de ces travaux qui se situent d'un point de vue strictement philosophique, d'engager un véritable dialogue entre philosophie et art à partir de l'œuvre de Gilles Deleuze qui prenne en compte également la perspective artistique. Cela, en tissant des liens entre ses concepts et certaines œuvres d'art (picturales ou littéraires), et en répondant à son regard philosophique porté sur l'art par un regard sur son œuvre empruntant des clés d'analyse au champ de l'art.

Ainsi commence à émerger la problématique de l'étude. L'œuvre de Gilles Deleuze est emblématique d'un courant de pensée qui trouve son origine dans les années 1960 et donne naissance à de nouvelles formes de relation entre art et philosophie. Cette relation revêt dans son œuvre un aspect bien particulier. Le pan théorique (la dimension purement conceptuelle du discours) autant que le pan pratique (la façon dont la pensée « s'incarne » dans des livres) reflètent un équilibre assez énigmatique entre art et philosophie, où les deux activités semblent communiquer sans se confondre<sup>15</sup>. C'est cette énigme que nous aimerions tenter de résoudre, en nous penchant principalement sur les ouvrages de la dernière période de Deleuze, qui va de la fin des années 1970 jusqu'à sa mort en 1995 ; ce qui correspondrait approximativement à une période allant de *Mille plateaux* (1980) à *Critique et clinique* (1993)<sup>16</sup>. Ces ouvrages se caractérisent par une ouverture de la

14 Notamment la magistrale et très rigoureuse étude d'Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2005. À cela s'ajoutent une étude plus ancienne de Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990 ou le plus général et très utile *Vocabulaire de Deleuze* de François Zourabichvili, Paris, Ellipses, 2003.

15 Alors que chez Nietzsche, ou chez Derrida à la même époque, la ligne de partage entre philosophie et art (poésie ou littérature) peut tendre plus à se dissoudre (par exemple, dans le « poème philosophique » de Nietzsche qu'est *Ainsi parlait Zarathoustra*).

16 Cependant, même concernant cette période, nous ne procéderons pas à une lecture détaillée de l'œuvre de Deleuze. Par conséquent, notre étude sera inévitablement partielle, mettant certains aspects en lumière et en laissant d'autres dans l'ombre. Dont le plus important est sans doute le rapport de Deleuze aux images du cinéma (avec *L'image-mouvement* de 1983 et *L'image-temps* de 1985), ample question qui mériterait un travail à part, et par ailleurs a déjà été largement traitée. Parmi une ample bibliographie, retenons deux ouvrages : Paola Marrati, « Gilles Deleuze. Cinéma

philosophie sur la non-philosophie (par exemple, dans *Mille plateaux*, troué d'images et de longues citations littéraires) en même temps que par des éléments de théorisation de cette ouverture.

En vue d'affronter ce problème, il est nécessaire de s'entendre sur une définition de l'art et de la philosophie, au moins provisoirement. Plutôt que de nous fier aux définitions classiques de la philosophie comme recherche de la sagesse ou de la vérité (ainsi que son étymologie le laisserait entendre), et de l'art comme recherche de la beauté ou de tout autre sentiment esthétique – gouffres sans fonds si nous nous mettions à les interroger –, nous nous pencherons plus modestement sur leurs définitions chez Deleuze, puisque c'est de l'intérieur de son système de pensée que nous comptons approfondir nos interrogations. La philosophie, affirme-t-il avec Guattari, est l'activité qui crée des concepts, tandis que l'art est l'activité qui crée des êtres de sensation, percepts et affects<sup>17</sup>. Art et philosophie seraient ainsi deux activités qui, par des moyens différents, parviendraient à produire de la pensée. Déjà cette définition esquisse, en leur assignant une destination commune, une possibilité de dialogue entre les deux disciplines, possibilité que nous tenterons d'actualiser. À un niveau opératoire, la distinction sera plus simple à établir puisque l'on peut entendre simplement la philosophie comme ce qui se réalise dans l'œuvre des « philosophes » (celles de Deleuze, Lyotard ou Derrida), et l'art comme ce qui se réalise dans les œuvres des « artistes », écrivains, peintres ou musiciens (tels Virginia Woolf, Francis Bacon ou Vermeer). Ce qui est décisif, dans le tracé de cette frontière, est en partie de nature conventionnelle (le statut communément admis de l'auteur d'une œuvre, ainsi que le genre de cette œuvre, étude philosophique, essai, roman, peinture...) et donc, dans une certaine mesure, discutable. Gardant cela à l'esprit, nous chercherons à

---

et philosophie », dans *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, qui cherche à mettre en lumière ce que le cinéma donne à penser à la philosophie pour Deleuze ; et François Dosse et Jean-Michel Frodon (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du Cinéma-Institut National de l'Audiovisuel, 2008, qui recueille diverses approches sur les liens réciproques qui unissent la pensée de Deleuze au cinéma.

17 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991.

démontrer que, plus l'on y regarde de près, moins cette frontière apparaît comme un tracé absolument fixe et imperméable. Il s'agirait plus, chez Deleuze du moins, d'une ligne pouvant subir certaines torsions, se laissant traverser de percées créatrices, transferts et emprunts, sans toutefois sombrer dans l'indéfini. Ainsi, peut-être le geste qui trace cette frontière a-t-il moins une portée conceptuelle qu'une portée « figurale », parvenant moins à circonscrire un rapport logique qu'une ligne en partie insaisissable, une « figure »<sup>18</sup>.

Naissant de ces considérations, plusieurs questions guideront notre travail. Quel est le dialogue entre art et philosophe qui s'ébauche à travers l'œuvre de Deleuze ? En quoi peut-il être fécond pour chacune de ces activités ? Enfin, intermédiaire nécessaire de ce dialogue, quelle frontière se dessine entre les deux disciplines, et quelles ouvertures la traversent ?

Notre hypothèse est que l'on peut penser un juste *dialogue* entre l'art et la philosophie à partir de l'œuvre de Gilles Deleuze. Un dialogue qui serait, toutefois, en équilibre instable. Le dia-logue est un échange entre deux *logos*, concept au centre de bien des débats philosophiques depuis les pré-socratiques signifiant d'abord la parole, le discours. Or, précisément, on peut penser que l'art n'appartient pas à l'ordre du discours<sup>19</sup> – ou du moins pas au même sens que la philosophie. Mais cela semble justement être une condition essentielle du dialogue : que l'art soit un discours tout à fait autre, voire un « silence » (auquel il n'est pas moins juste de prêter attention cependant), paraît être la raison même pour laquelle la philosophie peut vouloir s'y confronter, afin de sortir de soi et de s'ouvrir à l'autre<sup>20</sup>, ce qui est d'une certaine

18 Isabelle Thomas-Fogiel, s'appuyant sur Lyotard, parle bien de « figures » de la relation entre art et philosophie, ce qu'implique, selon elle, la nécessité de penser le rapport entre les deux disciplines d'un point de vue spatial et topologique. Nous reviendrons sur ce problème dans le deuxième chapitre.

19 Il n'est qu'à repenser à ce que dit Lyotard dès l'introduction de *Discours, figure*, op. cit., p. 13-14.

20 C'est ce qu'entend Lyotard, dans ces très belles lignes qui devront nous rester à l'esprit : « Le silence est le contraire du discours, il est la violence en même temps que la beauté ; mais il en est la condition puisqu'il est du côté des choses dont il y a à parler et qu'il faut exprimer. Pas de discours sans opacité à tenter de défaire et de restituer, cette épaisseur intarissable. » (*ibid.*)

manière l'essence du dialogue. Toute œuvre d'art, en tant qu'elle fait appel aux profondeurs sensibles et émotives de notre être (figurales dirait Lyotard, perceptives et affectives dirait Deleuze), résiste au discours. Mais paradoxalement, c'est cette même source obscure qui également le motive, qui donne à penser et à discourir. Autrement dit, ce dessaisissement devant chaque œuvre qui par nature dépasse le langage est, en même temps, une motivation pour le discours philosophique, si l'on ne se contente pas d'une « théorie de l'indicible » qui ne serait que « paresse métaphysique »<sup>21</sup>. La question est donc celle de la dynamique d'un *dialogue* entre philosophie et art. Terme qui, par l'ambiguïté ainsi soulevée, dit le risque qu'il y a de rapporter l'autre au même (de voir dans l'art un vague reflet des concepts, vecteurs par excellence du *logos*), en même temps que la possibilité contraire d'un devenir qui entraînerait art et philosophie sur une même « ligne de fuite », comme dirait Deleuze, au moyen d'un dialogue vivant (entendons *dia-logue*) où l'altérité de chaque est préservée et respectée<sup>22</sup>.

Afin de saisir la particularité de la pratique de la philosophie de Deleuze, certains ouvrages pourront être extraits du corpus philosophique et analysés non seulement sous un angle théorique, mais aussi dans leurs caractéristiques sensibles, en tant que « livres-œuvres ». L'équilibre à trouver réside en partie dans la compréhension distincte de ces deux aspects indissociables. Nous nous pencherons sur certains traits expérimentaux de ces ouvrages. Dans l'œuvre de Deleuze, les

21 Comme l'entend Georges Didi-Huberman à propos du discours philosophique sur les images, dans un entretien avec Mathieu Potte-Bonneville et Pierre Zaoui, « S'inquiéter devant chaque image », *Vacarme*, n°37, automne 2006, p. 4-12.

22 Peut-être, d'ailleurs, que quelque part philosophie et art se retrouveront sur un pied d'égalité si l'on se souvient que, comme le suggère Maurice Blanchot, tout discours *écrit* n'est pas moins porteur d'un profond silence que l'œuvre d'art, inexorablement sourd à nos interrogations ; le terrible, « c'est, dans l'écriture comme dans la peinture, le silence, silence majestueux, mutisme en lui-même inhumain » (Maurice Blanchot, « La Bête de Lascaux » [1958], dans *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002, p. 54). Vue ainsi, notre tâche sera de faire naître de la rencontre de ces deux interlocuteurs muets, une nouvelle parole... ou un nouveau silence.

citations littéraires qui « trouent » le discours philosophique le poussent déjà à ses limites, en y introduisant une dimension visuelle, figurale, propre au langage. Dans certains ouvrages, cette tendance peut se trouver renforcée par l'insertion d'images en regard du discours, fait qui peut attirer l'œil de l'historien de l'art. Ainsi, *L'Anti-Oedipe* de 1972 s'ouvre sur une reproduction de *Boy with machine* du peintre américain Richard Lindner (1924), étrange garçon dont le regard n'est pas sans saisir le spectateur qui s'apprête à entamer le premier chapitre justement intitulé « Les machines désirantes »<sup>23</sup>. Cette pratique se trouve systématisée dans le deuxième tome de *Capitalisme et schizophrénie* paru huit ans plus tard, *Mille plateaux*, où chaque « plateau » est introduit par une image, reproduction en noir et blanc de qualité médiocre, qui semble tisser un dialogue virtuel (au sens où ce sera au lecteur d'en retrouver les répliques) avec le discours philosophique<sup>24</sup>. On retrouve une même volonté de se confronter aux images, cette fois plus évidente mais aussi plus ordinaire, dans sa monographie consacrée à Francis Bacon<sup>25</sup>, « beau livre » divisé en deux volumes dont l'un est dédié entièrement aux reproductions, la plupart en couleur. Ainsi, ne peut-on pas supposer que les deux tomes de *Capitalisme et schizophrénie* s'approprient certaines caractéristiques d'une œuvre d'art, puisqu'en leur sein la pensée semble emprunter des voies souterraines, affectives et perceptives, qui ne relèvent plus seulement de la clarté logique du discours conceptuel ? Tout comme le sera, d'une manière différente, *L'abécédaire*<sup>26</sup>, portrait cinématographique de Deleuze qui associe étroitement image et parole conceptuelle.

En outre, en vue de situer l'œuvre de Deleuze et sa dimension sensible dans le

23 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, 1972, p. 6-7.

24 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

25 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 2 volumes, Paris, La Différence, coll. « La Vue et le Texte », 1981.

26 Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien vidéographique avec Claire Parnet, Paris, Montparnasse, DVD, son, couleur, 2004 [1988], 453 min.

contexte d'une époque, il sera intéressant de le comparer à des ouvrages de philosophes contemporains. *Discours, figure* de Jean-François Lyotard est un des ouvrages majeurs qui condense le problème de la position de l'image, et du sensible en général, face au discours. Pour Lyotard, le figural est ce qui peut ébranler la signification du discours (tant de l'intérieur, à travers « l'œil du langage », que de l'extérieur, à travers les images<sup>27</sup>). Néanmoins, la place accordée aux images au sein de son ouvrage n'est pas la même que dans *Mille plateaux*. Regroupées dans un cahier des reproductions, elles sont annoncées et commentées par le discours : leur apparition n'a pas ce caractère intempestif, propre à *Mille plateaux*. De même, certains rapprochements peuvent être effectués avec d'autres livres, tels que *La vérité en peinture* de Jacques Derrida, jeu mallarméen avec les blancs du textes qui vise parallèlement à laisser les images s'exprimer d'elles-mêmes, ou *L'empire des signes* de Roland Barthes, qui dénote d'une même recherche d'indépendance des images<sup>28</sup>. D'autre part, il serait intéressant pour enrichir et prolonger ce dialogue entre philosophie et art, que l'on peut mettre en scène à partir de l'œuvre de Deleuze, d'en multiplier les interlocuteurs issus du champ de l'art. De la sorte, une lumière particulière pourra être jetée sur certains aspects de l'œuvre et de la pensée de Deleuze mis en contact avec des œuvres de Virginia Woolf, Marcel Proust, Vermeer ou John Cage<sup>29</sup>.

Notre posture analytique sera partagée entre deux angles de vue. Nous ne nous limiterons pas à une perspective purement philosophique sur l'œuvre et rapport à l'art

27 Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit., p. 13-14, 211-218 ou encore 248-250.

28 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 et Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1984 [1970].

29 Les points de départ de telles associations sont puisés dans l'œuvre de Deleuze, mais nous tenterons d'en tracer des prolongements originaux. Ces essais doivent une part de leur « méthode » à l'art du montage et de l'association que décrit – et pratique – Georges Didi-Huberman. Voir par exemple *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, op. cit.

de Deleuze<sup>30</sup>, mais essayerons d'y porter également un regard externe, depuis le domaine de l'art et de l'histoire de l'art. Pour ce faire, plusieurs études de cas pourront concerner soit un concept comme celui d'« heccéité », à travers ses implications en littérature et en peinture ; soit un « livre-œuvre » comme *Mille plateaux* et les dispositifs plastiques – collages de discours, d'images et de fragments d'œuvres littéraires – qui s'y trouvent. Autrement dit, nous ne nous intéresserons pas seulement à la relation entre philosophie et art à un niveau *conceptuel* en en dégagant une théorie deleuzienne, mais également à un niveau *sensible*, celui de leur rencontre au sein même du livre de philosophie. Ceci afin de rendre pleinement justice à cet « autre » de la philosophie qu'est l'art, prenant en considération sa « parole » (même si c'est une parole silencieuse), c'est-à-dire son mode d'expression sensible, dans le dialogue ainsi engagé. Cette ambivalence de notre position aura pour objectif de mieux cerner le problème, tout en se voulant plus modeste que ne le serait une étude systématique et exhaustive de la philosophie de l'art de Deleuze.

Correspondant à ces deux domaines de l'analyse, l'approche théorique comportera deux versants. D'une part, ils s'agira d'analyser les discours théoriques, de Deleuze ou d'autres philosophes, et d'en exposer les concepts touchant au problème qui nous intéresse. Et d'autre part, il sera question de prendre en considération la façon dont le discours de Deleuze prend corps dans une œuvre qui devient le lieu de sa rencontre avec son autre, le figural. Nous nous interrogerons alors sur la manière dont le discours peut recevoir une figure et la manière dont les images peuvent répondre au discours, le prolonger ou l'interroger. Cette étude se situe donc nécessairement à la frontière entre histoire de l'art et philosophie, comme toute réflexion touchant à des enjeux esthétiques. Elle portera principalement sur des textes, mais ceux-ci envisagés tant sous un angle intelligible que sensible<sup>31</sup>. Toutefois,

30 Ainsi que l'a fait, avec une érudition admirable, Anne Sauvagnargues dans *Deleuze et l'art*, op. cit. ; ouvrage auquel nous ne pouvons que renvoyer lorsque nous toucherons à la limite de notre compréhension du système philosophique de Deleuze dans son ensemble vaste et complexe.

31 Cette ambivalence, qui consiste à faire ressortir les enjeux esthétiques de certains livres tout en



ne seront pas exclues (nous l'avons vu) certaines incursions dans les champs de la littérature ou de la peinture, par le biais de brefs commentaires et analyses d'œuvres choisies pour relancer le mouvement de la pensée deleuzienne. Dès lors, il est inévitable que notre propre discours s'interpose entre les œuvres et le discours étudiés ensemble. Mais nous avons déjà montré que cette « trahison » du silence des œuvres peut ne pas être un obstacle au dialogue entre art et philosophie. Il s'agirait plutôt de penser une troisième voix, à la fois en retrait et à l'interface du dialogue que nous tenterons de faire advenir.

D'un point de vue méthodologique, cela rend indispensable une approche interdisciplinaire où se croisent philosophie, histoire de l'art, et, en certains endroits, théorie littéraire. La méthode et les outils de la philosophie nous permettront d'appréhender la pensée conceptuelle de Gilles Deleuze, tandis que le regard de l'histoire de l'art nous permettra d'ouvrir une perspective plus inédite sur sa pratique de la philosophie et ses enjeux esthétiques. En fait, nous nous tiendrons nous-mêmes à cheval sur cette frontière que nous tentons de définir, entre la philosophie et l'art ou l'histoire de l'art. Autrement dit, cette frontière qui nous intéresse travaille la méthode de l'étude en elle-même. Cependant, l'ancrage premier reste peut-être en histoire de l'art, car c'est son œil qui nous paraît présager des découvertes originales. En effet, nous pensons, et nous sentons, aiguillonnés dans cette voie par Deleuze et Guattari eux-mêmes qui suggèrent la contamination du *logos* par une force pathétique est le signe d'une pensée inventive et subversive<sup>32</sup>, que le texte de Deleuze a deux niveaux (sinon plus...), l'un conceptuel, et l'autre affectif, qui peut appeler ce *regard* extérieur.

\*

---

considérant leur apport théorique – *Discours, figure* de Lyotard en étant sans doute le cas limite, à la fois source théorique et exemple comparant –, est sans doute nécessaire si l'on s'intéresse à la « pratique » de la philosophie.

32 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 467-468. Les deuxième et troisième chapitre viseront à approfondir cette remarque.



Nous tenterons de faire ressortir la relation singulière qui se noue entre la philosophie et l'art chez Gilles Deleuze à travers trois parties. Dans une première partie, en approfondissant la façon générale dont il appréhende l'art dans ses écrits et en la comparant à celles d'autres penseurs contemporains, nous essayerons de comprendre comment s'articule la relation entre philosophie et art, depuis le lieu philosophique. Certes, la réalité ne cesse de se complexifier quand on y regarde de près, et de plus le courant de pensée qui naît dans les années 1960 est loin d'être homogène. Néanmoins, nous essayerons tout de même de faire apparaître quelques grands traits qui peuvent caractériser ces penseurs sous une certaine perspective : celle de leur rapport à l'art, qui s'ancre dans une histoire plus ancienne de la philosophie (de Platon à Heidegger). Il ne suffira pas, cependant, de montrer que littérature, arts visuels ou musique occupaient une place importante dans leur réflexion, et parfois même dans leur « pratique » de la philosophie ; il nous faudra également commencer à cerner les enjeux, les richesses et les risques, de la relation entre art et philosophie qui se dessine. Autrement dit, comment considérer l'art d'un point de vue philosophique, sans le soumettre au régime discursif ? Nous essayerons de comprendre pourquoi cette question se pose à cette époque, et de quelle façon Deleuze tente d'y répondre, en particulier à travers ses écrits consacrés à la peinture. Après avoir mis au jour les différents ressorts du rapport de Deleuze à l'art pourront apparaître les grandes lignes de son « esthétique », à savoir ce qu'il cherche et ce qu'il retire de sa confrontation avec l'art. En nous proposant de définir une esthétique deleuzienne, c'est-à-dire un certain rapport au sensible, plutôt qu'une philosophie de l'art, qui risquerait de passer à côté de la puissance de pensée propre à l'art, l'objectif sera moins de relier sa conception de l'art à sa philosophie en général que de faire ressortir ce qui est au fondement de son impulsion vers l'art. Mais il n'en reste pas moins que, ces deux aspects étant intimement liés, il est impossible de les distinguer

tout à fait. L'esthétique de Deleuze nous semble pouvoir être définie essentiellement comme une esthétique de la guerre<sup>33</sup> et de la résistance, à l'image du peintre qui est pris selon Deleuze dans une double lutte incessante, avec les perceptions quotidiennes à une extrémité, le chaos à l'autre.

Après avoir approché la relation entre art et philosophie d'un point de vue théorique, seront explorées les questions que soulèvent les emprunts au « territoire » de l'art dans la pratique de la philosophie de Deleuze. Avec Guattari, il refuse toute synthèse ou identification de l'activité philosophique avec l'activité artistique : ils distinguent strictement concepts, affects et percepts, en droit du moins (nous verrons quelles impuretés se glissent en fait), et n'établissent aucune hiérarchie entre ces différents créations mais les considèrent comme des puissances de pensée égales. Les emprunts à l'art seraient donc plutôt à penser comme des éléments permettant à la philosophie d'engendrer une ligne de déterritorialisation essentielle à la survie de son territoire, à la fécondité du sol philosophique. Cette intrication, qui n'est pas synthèse, se reflète dans l'élaboration de certains concepts : tel celui d'heccéité qui outre son épaisseur philosophique n'est pas sans puiser une certaine force affective et perceptive en littérature et, peut-être, en peinture. En fait, l'activité philosophique est, pour Deleuze, indissociable d'un « goût » et d'une façon de sentir. Comme l'art, la philosophie pour Deleuze ne verrait le jour qu'à travers des productions qui portent toujours la marque d'une étrange singularité de chaque philosophe. Cela implique un travail de *création philosophique*, qui peut s'apparenter en certains points au travail de création artistique, notamment dans l'usage qu'il peut faire de la fiction ou dans la recherche d'un « style ». Mais ce que partagent le plus profondément l'art et la philosophie dans une optique deleuzienne, c'est peut-être, résultant de cette aptitude créatrice qui leur est commune, une faculté de résistance, politique et vitale, aux formes contraignantes et aux normes appauvrissantes qui enferment la vie et

---

33 Guerre étant ici à prendre au sens fort, héraclitéen, de lutte créatrice, et non au sens faible des guerres entre États ou des guerres de religion.

asservissent les individus. Cette convergence permettrait de penser une communauté de la philosophie et de l'art sans qu'il y ait de confusion.

Si la philosophie est création avant tout, voyons à quel type d'œuvre elle peut donner naissance. *Mille plateaux* est peut-être l'ouvrage le moins ordinaire conçu par Deleuze et Guattari. En son sein se mêlent discours philosophiques, images et fragments d'œuvres de toutes sortes, selon un habile art du tissage, ou du montage. Il peut ainsi être lu, et vu, comme un lieu de rencontre et de dialogue entre la philosophie et l'art. Cela l'inscrit dans un ensemble de livres de philosophie rétifs aux catégories traditionnelles qui, au moyen d'expérimentations littéraires et visuelles, visent à faire descendre la philosophie du ciel des idées pour lui donner un corps, l'offrir au regard et aux sens. Cela se remarque dans *Mille plateaux*, conçu comme un « livre-rhizomatique ». La multiplicité qu'il appelle ne peut advenir seulement comme idée éthérée ; elle semble devoir passer par un mode d'expression sensible, proliférant. Il s'agit ainsi de remettre en question la domination du signifiant au sein du livre par la force d'éléments sensibles. Parmi ces éléments, les plus étonnants peut-être dans un livre de philosophie et les plus prompts à éveiller le regard d'un historien de l'art sont les images, insérées au début de chaque plateau, parfois au cœur du texte. Pour tenter de comprendre leur articulation avec le discours et de voir en quoi cela peut engager un dialogue entre art et philosophie – un mouvement de pensée qui soit comme une danse joyeuse à laquelle participe le sensible –, nous pourrions nous appuyer sur les remarques de Jean-François Lyotard, ainsi que sur certains traits de l'« atlas » que définit Georges Didi-Huberman.

Notre désir, au long de ce développement, est de suivre le mouvement d'ouverture à l'œuvre chez Deleuze qui emporte la pensée philosophique en l'associant à d'autres formes de pensée. Néanmoins, il n'est pas sûr que cela nous mène à une théorie générale de la relation entre la philosophie et l'art : la figure en

semble par nature, chez Deleuze du moins, mouvante, impossible à définir strictement. Il s'agira donc plus de prolonger et de multiplier les points de rencontre entre philosophie et art qui parsèment son œuvre, afin d'observer comment peuvent dialoguer deux formes de pensée ne partageant pas les mêmes codes et n'usant pas des mêmes matériaux, mais ayant peut-être quelque aspiration commune.

## CHAPITRE I : L'ESTHÉTIQUE DE GILLES DELEUZE

### 1.1 Aperçu de la façon dont se pose la question de l'art dans la philosophie française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle

#### 1.1.1 Arts et critique philosophique

Gilles Deleuze semble aller chercher dans les œuvres d'art quelque chose d'essentiel pour sa philosophie, puisqu'une impulsion enthousiaste qui l'amène à se tourner vers l'art se retrouve dans la plupart de ses ouvrages. De *Proust et les signes* en 1964 à *Critique et Clinique* en 1993, les problèmes que se posent Deleuze sont sans cesse nourris par la littérature, la peinture ou la musique, à travers une constellation hétéroclite de références<sup>34</sup> qui convoque Marcel Proust, Henri Michaux, Virginia Woolf, Henry Miller en littérature, Paul Klee, Paul Cézanne en peinture, Robert Schumann ou Pierre Boulez en musique... Cette constellation s'étend d'ailleurs jusqu'à la contre-culture populaire : plusieurs références au rock parsèment ses écrits, qu'il s'agisse d'un poème de Bob Dylan retranscrit au début des *Dialogues*, de paroles de Patti Smith dans l'introduction « Rhizome » de *Mille plateaux* ou d'une citation discrète des Talking Heads dans *Francis Bacon* (le philosophe ayant même prêté sa voix pour un morceau du groupe français Heldon, « Le Voyageur », où on peut l'entendre réciter un texte de Nietzsche). Ces échanges nombreux avec les arts sont un des signes caractéristiques de nouvelles pratiques de la philosophie qui voient le jour dans les années 1960, visant à un décloisonnement disciplinaire et à remettre en cause un certain conservatisme académique, en adoptant notamment un régime de discours qui emprunte certaines caractéristiques au champ littéraire. *L'écriture* de la

---

<sup>34</sup> Nous reviendrons sur ce territoire que Deleuze balise selon un « goût » qui lui est propre, et qui est le noyau de sa conception esthétique, dans le deuxième chapitre.

philosophie devient un enjeu central, aux dépens d'un certain dogmatisme. Il est fréquent de regrouper leurs œuvres sous l'acception de « philosophies postmodernes ». Mais il revient de souligner d'emblée le caractère vague de l'adjectif « postmoderne »<sup>35</sup>, comme il en est de mise pour tous les qualificatifs visant à définir un courant de pensée sans doute. Aux figures de proue de ce courant – Jacques Derrida, Gilles Deleuze et Michel Foucault – sont généralement associés d'autres théoriciens de la même génération tels Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard ou Roland Barthes... Un des traits communs à ces penseurs serait leur méfiance vis-à-vis de la tradition rationaliste, méfiance puisant sa source dans une lecture critique des philosophes germanophones « de l'ère du soupçon », Nietzsche, Marx et Freud, mais aussi Heidegger. Toutefois, il faut garder à l'esprit le caractère artificiel de l'unité d'une pensée « postmoderne », dont le corpus soi-disant homogène fut forgé en grande partie par son importante réception nord-américaine<sup>36</sup>. Sous cette unité réside une disparité entre autant de singularités qu'il faut se garder d'estomper. Toutefois, cela n'empêche pas que l'intérêt de Gilles Deleuze pour l'art et les enjeux philosophiques qui le sous-tendent s'ancrent dans un questionnement qui touche toute une génération intellectuelle.

\*

À partir de l'Antiquité grecque il semble que la philosophie, dans sa tradition métaphysique (dont l'unité, là aussi, tient en partie à sa réception à l'époque

---

35 Jean-François Lyotard est un des premiers à faire usage de cette notion, dans *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979. Cependant, son objet est de décrypter les relations qu'entretiennent savoir et pouvoir au XX<sup>e</sup> siècle, non de prôner véritablement une sorte de nouvelle démarche philosophique.

36 Cf. François Cusset, *French theory, op. cit.* Cusset rappelle fréquemment l'hétérogénéité de ces pensées que dissimule l'étendard de la « French theory », tout en montrant que leur unité opératoire réside dans l'alternative et le complément à Marx qu'elles ont pu constituer, tant en France qu'Outre-Atlantique (p. 329).

médiévale), puisse se définir comme recherche de la vérité. En cela, elle pouvait se distinguer de l'art, un de ses principaux rivaux depuis Platon le rejetant dans les brumes de l'illusion qui éloignent du vrai. Dans un passage bien connu de la *République* en effet, le poète et le peintre, « créateurs de fantômes » (ou de simulacres, *eidôlon*) sont jugés comme n'entendant rien à la véritable beauté ni à la vérité – cultivant les passions de l'âme qu'il faudrait dessécher, nuisibles, ils se voient même bannis de la cité idéale<sup>37</sup>. Cette conception ne verra ses fondements entièrement remis en question que des siècles plus tard (même si elle subit déjà quelques critiques d'Aristote dans la *Poétique*, disciple de Platon plus indulgent que son maître à l'égard des arts). Après le coup fatal déjà porté à la prétention épistémologique de la métaphysique par la critique kantienne et la réplique du romantisme d'Iéna qui l'interprète comme une nécessité de se tourner vers l'art, Nietzsche enfin entend subvertir absolument la tradition instaurée par Platon. Sa philosophie critique, plus radicale encore que celle de Kant, aura une grande importance pour la philosophie française du XX<sup>e</sup> siècle, en particulier pour Gilles Deleuze<sup>38</sup>. Alors que les « passions agréables ou pénibles de l'âme » nourries par l'imitation poétique (*mimêsis*) empêchaient les citoyens de la cité platonicienne idéale d'être « bons et heureux » et les faisaient « méchants et misérables »<sup>39</sup>, pour Nietzsche, tout au contraire, c'est l'art, et non la philosophie métaphysique, qui peut permettre l'épanouissement des hommes en leur apportant quelque « vérité » qui les aide à vivre, ou plus exactement quelque illusion bénéfique, à leur mesure – puisque la Vérité des choses en soi est inaccessible à la connaissance humaine, et certainement hostile à la vie<sup>40</sup>. Ainsi que le prône le *Gai savoir*, si « une seule chose

37 Platon, *La République*, livre X, 601a-607e, trad. É. Chambry, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 343-351.

38 Qui montre bien que la philosophie nietzschéenne a pour principale objectif de se faire « critique totale », posant le problème de l'évaluation à l'origine de toutes les valeurs, cf. *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 [1962], p. 1-3.

39 Platon, *La République*, *op. cit.*, 606d, p. 350.

40 Cf. Friedrich Nietzsche, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », trad M. Haar et M. B. de

est nécessaire », c'est « que l'homme *parvienne* à être content de lui-même – que ce soit par tel ou tel genre d'art et de poésie : ce n'est qu'alors que l'homme offre vraiment un aspect supportable !<sup>41</sup> » Le mensonge du simulacre n'est pas néfaste pour la vie humaine s'il est reconnu et affirmé, au contraire : il peut ainsi apporter à l'homme le salut qu'autrefois il cherchait dans la spéculation métaphysique. Par un renversement des valeurs, l'illusion – ou l'apparence – déconsidérée depuis Platon, est désormais présentée comme souhaitable et bénéfique, tandis que la quête de la vérité *en soi* serait vaine et même funeste. Comme le note Deleuze dans son interprétation de la philosophie nietzschéenne, le concept de « vérité » prend alors une nouvelle signification, relative à l'art, coïncidant avec l'apparence où s'affirme « la puissance du faux » en tant qu'activité créatrice et vitale<sup>42</sup>. Cette conception, bien que Deleuze se l'approprie principalement à travers Nietzsche, participe d'une inclination plus large à faire de l'art le refuge de la vérité, et donc un compagnon indispensable de la philosophie. Celle-ci prend son origine chez les premiers romantiques (avec les frères Schlegel, Novalis, Schelling) à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, se développe tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle dans la philosophie allemande jusqu'à trouver son paroxysme avec Nietzsche, et au XX<sup>e</sup> siècle d'une façon différente, plus « prophétique », avec Martin Heidegger (pour qui l'art, plus qu'apparence, est *apparition*, dévoilement de l'inconnu en tant qu'inconnu). Et, par l'écho que ces penseurs rencontrent ensuite en France, cette tendance dure au moins jusqu'à l'époque qui nous intéresse, la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle français. Dès lors, on tient de moins en moins la folie, le rêve, et surtout, l'art – phénomènes irrationnels – à l'écart de la philosophie et de la pensée, on les accepte comme pouvant receler une certaine vérité. Comme l'affirmait Karl Jaspers, psychiatre et philosophe allemand, dans son *Introduction à la philosophie*, les enfants

Launay, dans *La philosophie à l'époque tragique des Grecs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, p. 207-220.

41 Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, aphorisme 290, trad. P. Klossowski, Paris, 10-18, 1985, p. 280. Cf. aussi le paragraphe 107, p. 186-187 : « En tant que phénomène esthétique l'existence nous est toujours *supportable*. » C'est pourquoi il faut se faire « poète de son existence ».

42 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 117.



et les fous – qui ne sont pas sans partager certains traits avec les artistes – peuvent toucher sans s'en douter à de profondes vérités philosophiques<sup>43</sup>. Cette idée ne manque pas de marquer toute la génération de philosophes français qui voit le jour dans les années 1960. Bien qu'elle se décline dans leurs œuvres de diverses manières, Jacques Derrida, en évoquant l'héritage de Theodor Adorno, résume assez justement la cause de cette vive préoccupation qu'il partage avec ses contemporains : l'intérêt pour la littérature viendrait de « ce qu'elle peut décentrer, comme les autres arts, de façon critique, dans le champ de la philosophie universitaire », notant cela après avoir souligné la nécessité de se défaire du caractère absolu de « l'impératif rationnel de la veille » pour reconnaître qu'il peut y avoir, symboliquement, « une vérité du rêve », celle, donc, des artistes<sup>44</sup>. L'art n'est donc plus le sombre reflet du vil monde sensible dont il faut se défaire pour accéder à un monde intelligible fait de clarté. Il est même devenu, par un renversement de perspective qui a donné naissance au paradigme romantique, source privilégié d'une connaissance qui échappe à la simple raison. Au point que l'intérêt des philosophes pour l'art relève désormais de la fascination, voire d'une sacralisation comme l'a montré Jean-Marie Schaeffer<sup>45</sup>.

Pour Deleuze, comme pour Jaspers ou Derrida, une vérité peut être décelée au cœur de formes d'expression non rationnelles. Avec Guattari, ils invoquent « l'éclatante et noire vérité qui gît dans le délire » – délire du « fou » et de l'artiste, parfois indiscernables dans les cas qu'ils affectionnent comme celui d'Antonin Artaud – qui justifie et motive leur étude de la schizophrénie<sup>46</sup>. Étrange paradoxe : l'être qui

43 Karl Jaspers, *Introduction à la philosophie*, trad. J. Hersch, Paris, Plon, 1951, p. 4-7.

44 Jacques Derrida, *Fichus*, Paris, Galilée, 2002, p. 12-13 et 52-53.

45 C'est le risque des « théories spéculatives de l'art », dont le terreau est le romantisme germanique, que souligne Jean-Marie Schaeffer, dans *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992 : risque que cette fascination devienne fascination aveugle, qui réduise la multiplicité des œuvres à une essence unique, celle de l'Art entendu comme le lieu où se révèle une vérité d'abord philosophique. Il nous faudra garder cela à l'esprit afin d'estimer si l'art, dans l'œuvre de Deleuze, est réduit à un simple moyen philosophique, ou considéré dans son altérité et sa diversité.

46 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 9.

délire, Artaud poète ou le *Lenz* de Büchner, serait le seul apte à révéler une certaine vérité, le seul capable d'honnêteté et de sincérité, du moins dans nos sociétés modernes elles-mêmes délirantes<sup>47</sup>. Chez Deleuze, cela semble participer d'une volonté de « renverser le platonisme » dont il faisait preuve un peu plus tôt dans *Logique du sens*, s'inscrivant dans le sillon de Nietzsche. Tandis que dans les écrits de Platon dominait un modèle de la représentation qui disqualifiait le simulacre divergeant au profit de la copie parfaitement ressemblante à l'original, à l'Idée, Deleuze tente à l'inverse de réhabiliter le premier aux dépens du second. La revalorisation du simulacre, c'est-à-dire du divergent, de l'ex-centrique (tout simulacre, par essence dissemblant, *est son propre centre* et ne s'intègre pas aux cercles concentriques qui irradiant hiérarchiquement autour de l'Idée), serait la condition selon Deleuze pour qu'émerge un monde où la Différence est libre de s'épanouir, le règne du Même se trouvant miné par la négation du couple original/copie. Effectivement, le simulacre recèle « un devenir toujours autre, un devenir subversif des profondeurs, habile à esquiver l'égal, la limite, le Même ou le Semblable », apte à faire advenir « le monde des distributions nomades et des anarchies couronnées »<sup>48</sup>. Si Platon qualifiait péjorativement les peintres et les poètes de fantaisistes créateurs de simulacres, c'est justement cette qualité qui peut en faire, pour Deleuze, des chantres du monde de la différence appelé à succéder au monde du même imposé par la métaphysique platonicienne. Néanmoins, il reste question, dans une telle optique, de juger de la pertinence des œuvres d'art, ou plutôt de l'art en général, d'un point de vue strictement philosophique, en le situant par rapport à l'histoire de la pensée métaphysique. Cependant, le rapport de Deleuze à l'art est trop complexe, comme nous essayerons de le montrer, pour être réduit à cette conception. Bien que son intérêt pour l'art ait pu s'inscrire dans sa critique de la métaphysique, il

47 Mettant ce paradoxe en lumière, ils se réfèrent d'ailleurs aux travaux sur la folie de Jaspers : *Ibid.*, p. 41.

48 Gilles Deleuze, « Platon et le simulacre », *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 292-307.

n'en reste pas moins que ce qui séduit avant tout Deleuze dans les œuvres d'art (et cela n'est sans doute pas moins vrai pour plusieurs de ses contemporains) est leur parfaite altérité, leur irréductibilité au champ du discours philosophique.

### 1.1.2 Le défi posé par « l'autre du discours »

« Toute sensation est une question, même si le silence seul y répond.<sup>49</sup> »

Cette phrase, issue de son dernier ouvrage écrit avec Guattari, souligne tout le problème qui se pose à la philosophie en face de l'art. Que dire, face à un interlocuteur qui reste muet et semble, dans un dessaisissement premier, appeler seulement le silence ? Que penser, face à ce qui pense déjà, quoique d'une autre manière, muette et purement expressive ? Car « la peinture est pensée<sup>50</sup> », une forme de pensée spécifique qui n'est en rien inférieure au discours conceptuel et ne demande pas à être complétée par lui. Et pourtant, Deleuze, semble-t-il, a toujours essayé de faire naître un dialogue *entre* philosophie et art, « pousser par le milieu » comme l'herbe et comme toute ligne de fuite étant selon lui condition de fertilité. Cela suppose un rapport particulier et attentif à l'autre, sans identification. Dialoguer « avec » l'art plutôt que de discourir « sur » l'art, en respectant l'irruption au sein de la philosophie de son autre, non-discursif et assignifiant, tel serait le rapport idéal entre philosophie et art suggéré par la pratique de la philosophie de Deleuze, rapport de double « déterritorialisation » qui supposerait un voisinage géographique comme nous le verrons plus loin. Dans ses écrits, en effet, il ne cesse de chercher à se confronter au dehors de la philosophie (comme en atteste la large place accordée à l'art, mais aussi à la science<sup>51</sup>) et à en éprouver les limites, cela tout en restant dans la

49 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2005 [1991], p. 197.

50 *Ibid.*, p. 194.

51 Disciplines dont le rapport à la philosophie fait l'objet de *Qu'est-ce que la philosophie ?*

philosophie. Un chapitre tel que « Le lisse et le strié » de *Mille plateaux* est à ce titre révélateur, faisant intervenir tantôt une photographie de quilt emprunté à l'art populaire américain, tantôt les figures des objets fractals du mathématicien Benoît Mandelbrot, toujours pour interroger le concept d'espace lisse<sup>52</sup>. Tel est le dilemme du rapport à l'art et à la non-philosophie de Deleuze, que cernent Evelyne Grossman et Pierre Zaoui, dans un numéro de la revue *Europe* consacrée au philosophe, et résumé par la formule du poète Gherasim Luca, « sortir sans sortir »<sup>53</sup>. La tension que fait voir ce paradoxe se retrouve au cœur de la pratique de Deleuze : l'irruption de citations littéraires, parfois très longues, et d'images, dont le rapport avec le texte peut être énigmatique, condensent, et ouvrent sur ce dehors de la philosophie, tout en étant intégrés au sein du discours philosophique<sup>54</sup>.

D'autre part, il apparaît que, parmi les différents arts auxquels Deleuze consacre ses réflexions, il semble que la peinture symbolise un « autre » privilégié pour la philosophie. La peinture n'est plus alors considérée, comme cela avait pu être le cas d'un point de vue structuraliste, comme un « langage ». S'exprimant par le biais d'un matériau parfaitement différent, lignes et couleurs, elle est plus encline peut-être à symboliser l'altérité que la littérature qui partage avec la philosophie le matériau linguistique, ce qui peut causer parfois une certaine proximité voire une relative indistinction. À ce constat correspondrait l'évolution du rapport à l'art de Deleuze, travaillant dans ses premiers ouvrages, au cours des années 1960 et 1970, surtout avec des écrivains (Proust, Sacher-Masoch, Lewis Carroll, Michel Tournier, Kafka...), pour ensuite se tourner de plus en plus sensiblement vers ce dehors pur où achoppe le langage verbal que sont les images. En attestent au début des années 1980 les reproductions d'œuvres visuelles parsemant *Mille plateaux*, les cours et les deux

52 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1981, p. 592 et 608.

53 Evelyne Grossman et Pierre Zaoui, « Gilles Deleuze : sortir dans la philosophie », *Europe*, n° 996, avril 2012, dossier « Gilles Deleuze », p. 3-5.

54 Nous aurons l'occasion de revenir plus en détail sur cette pratique, particulièrement appréciable dans *Mille plateaux*, et d'en analyser quelques exemples dans le troisième chapitre.

volumes qu'il consacre au cinéma<sup>55</sup>, ainsi que l'étude qu'il consacre à un peintre en particulier, Francis Bacon, en même temps qu'au problème général de la sensation<sup>56</sup>. À travers ce dernier ouvrage se manifeste un intérêt particulier pour l'image picturale et une volonté d'affronter l'inéluctable coupure entre le sensible et le langage. Cette coupure est si profonde sans doute qu'elle travaille le titre – une « logique de la sensation » qui se veut comme un pont jeté entre la sphère du *logos* et celle du sensible – et se révèle également dans la forme matérielle de l'ouvrage, scindé en deux volumes dont l'un contient le discours du philosophe tandis que l'autre est consacré aux images du peintre. Quelque chose d'irréconciliable subsiste entre le discours philosophique et son autre de nature picturale, entre la lettre et la ligne. Dans un texte concis où l'expérimentation littéraire se joint à l'interrogation philosophique, intitulé « Cadeau d'organes », Lyotard suggère le gouffre qui sépare ces deux formes du tracé humain :

Une lettre est une ligne rendue étrangère à l'espace où elle s'inscrit, comme la signification transcende le sensible. La lettre ne s'adresse pas au corps, la ligne n'existe que de l'écho qu'elle va pouvoir trouver dans les corps où elle s'engendrera volume dansable scène polyphonie grain dansant au bout palpitant des doigts. Elle suspendra la parole. Elle sera l'envers des mots, l'ordre du silence, du cri, faisant taire tous émetteurs récepteurs. Elle impose l'autre du discours, elle est le mouvement dans sa simplicité qui dresse le sens.<sup>57</sup>

Si la peinture ou le dessin ont le pouvoir de fasciner le philosophe, c'est qu'ils sont effectivement pour lui le négatif pur de son domaine familier, « l'envers des mots »,

55 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983 et *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.

56 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*. Intérêt pour l'activité picturale que révèlent également par les étranges monstres nés de sa plume... (Récemment publiés dans Gilles Deleuze, *Lettres et autres textes*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.) Cette pratique du dessin, en *amateur* sans doute, de même que les schémas manuscrits qui parsèment ses œuvres, sont les signes d'une fascination pour la lettre déliée.

57 Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, 10-18, 1973, p. 48. Nous soulignons. Ce texte fut rédigé à l'origine pour une présentation de textes de Bernard Lamarche-Vadel, et d'encre de Michel Tessier, ce qui met d'autant plus en lumière l'irrésistible attrait de l'autre figural qui motive le discours. (Sur la distinction entre ligne et lettre, voir aussi *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971], « La ligne et la lettre », p. 211-237.)

l'autre absolu, obscur et par là nécessairement captivant. La peinture lance également une adresse plus directe aux sens et au corps, qui sera reçue, chez Deleuze, avec une attention particulière. On peut remarquer, à ce propos, l'évolution significative du concept de figure sous sa plume (et celle de Guattari). Le corps sans organes – ce corps où s'expriment les singularités pures, chaotique et presque invivable, qui hante chaque corps organique – était dans un premier temps jugé « sans figure » et « sans image », rendu le mieux perceptible par la littérature (chez Artaud, d'un vers duquel est tirée l'expression)<sup>58</sup>. Mais quelques années plus tard Deleuze le voit naître sous le pinceau de Francis Bacon d'une tension permanente avec le figuratif<sup>59</sup>. Sa conception de la figure se réfère alors explicitement aux travaux de Lyotard (à qui référence est faite dès les premières pages de *Francis Bacon*), qui présentent le champ du figural comme l'extériorité de l'espace linguistique, le jaillissement sensible qui ne peut que l'ébranler<sup>60</sup>. Ainsi, le « cadeau d'organes » de la figure qui se donne chez Lyotard devient l'appel lancinant, inarticulé, pré-humain du corps sans organes chez Deleuze, par un curieux voyage des concepts et des termes qui dénote une certaine connivence entre les deux philosophes, dans leur désir de se heurter au sensible brut, à l'autre du discours.

### 1.1.3 Gratter l'encre qui barbouille les sens... et réécrire

Chez Deleuze, qui cherche à défaire le corps organique façonné par une longue histoire philosophique autant que sociale, comme chez Lyotard, qui s'élève contre l'ombre jetée sur le sensible depuis Platon, se dessine un mouvement de retour à un rapport plus primitif aux sens, et notamment à la vision. Cette quête peut se

58 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, op. cit., p. 14. Dans ce même ouvrage, les auteurs reprochent également à Lyotard de concevoir le désir, qui est « l'élément figural pur », en fonction du manque et de l'absence, alors qu'il s'agit selon eux d'un processus qui vaut pour lui-même (p. 289-290).

59 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 33-37.

60 Cf. Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, op. cit.

comprendre à la lumière de ce qu'écrivait déjà le poète portugais Fernando Pessoa en 1914, rapportant les paroles de son double Alberto Caiero, drôle d'ermite métaphysicien et iconoclaste – ou plutôt devrait-on dire « logoclaste » – qui n'est pas sans quelques airs de ressemblance avec le Zarathoustra de Nietzsche :

Je cherche à dépouiller ce que j'ai appris,  
je cherche à oublier le mode de pensée qu'on m'inculqua,  
à gratter l'encre avec laquelle on a barbouillé mes sens,  
à décaisser mes émotions véritables,  
à me dépaqueter et à être moi – non Alberto Caiero,  
mais un animal humain produit par la Nature.<sup>61</sup>

On retrouve au cœur de la pensée de Deleuze le même souhait de se défaire d'un corps trop étroit, trop rigide, travaillé par des siècles d'une façon de sentir imposée par la métaphysique. Comme le dit le poète un peu plus loin, il s'agirait de revenir à un état brut de la perception, en se confrontant avec la suprême difficulté qu'énonce une formule ironiquement simple : « ne voir que le visible ». Cette lutte contre le régime discursif qui tient sous son joug le sensible, le brouille et le « barbouille », que l'on a vu à l'œuvre chez Deleuze ainsi que chez Lyotard, définit également les approches théoriques d'autres penseurs de la même lignée intellectuelle. Jacques Derrida remarquait par exemple que la philosophie soumet toujours les œuvres visuelles et plastiques à « l'autorité de la parole », « à la voix et au *logos* »<sup>62</sup>. Roland Barthes, quant à lui, cherchait également à retrouver un rapport plus direct à la forme signifiante, aux signes visuels – à « casser cette cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continuellement en nous » qu'est le langage (comme il le disait à propos du haïku japonais)<sup>63</sup>. En histoire de l'art, cette critique fut portée par Georges Didi-Huberman, héritier de cette génération, selon qui les œuvres n'ont cessé d'être réduites

61 Fernando Pessoa, *La Gardeur de troupeaux*, XLVI, trad. A. Guibert, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 99.

62 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1978, p. 26-27.

63 Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1984 [1970], p. 97.

aux concepts qui se trouveraient derrière elles et considérées pour leur soi-disante dimension invisible, aux dépens du visible<sup>64</sup>. Cette tendance s'inscrit en fait au cœur d'un conflit qui vise à abolir les réflexes esthétiques inculqués par la tradition métaphysique occidentale. La philosophie métaphysique, en effet, incitait à voir toujours *au-delà*, au-delà du visible, à contempler par exemple les idées du ciel platonicien situé au-delà du monde sensible. Injonction dont les conséquences se sont faites ressentir dans la majorité des approches théoriques de la peinture et des arts visuels. En réaction à cette tradition, au cours de la seconde moitié du XXe siècle plusieurs penseurs ont donc cherché à émanciper la sphère sensible de la sphère intelligible qui la contraignait et en diminuait la puissance. Cela se manifeste dans *Francis Bacon*, quand Deleuze met en avant un type de regard nouveau, tactile plus qu'intellectuel, basé sur un « œil haptique » pensé d'après Aloïs Riegl<sup>65</sup>. Il s'agit en quelque sorte d'une main qui travaille dans l'œil, faisant du regard non plus un sens d'accès privilégié au spirituel, au monde éthéré des idées, mais un sens où s'exprime un corps intense – corps renouant avec un état animal (par un devenir-animal), voire avec un état de la vie pure, chaotique et impersonnelle (par un devenir-impersonnel, mouvement vertigineux vers le corps sans organes). C'est en cela que, pour Deleuze, l'œil haptique trouverait à s'épanouir dans les toiles de Bacon, peintre selon lui de viandes et non de personnages, de têtes et non de visages... Sur ce point, il paraît s'écarter de Lyotard dans l'application du concept de figure pour se l'appropriier plus en profondeur. Pour Lyotard, la figure était surgissement et symptôme du désir, fruit d'une causalité d'ordre psychanalytique et humaine. Pour Deleuze, elle devient l'irruption d'un monde plus enfoui encore, en-deçà de toute forme humaine, d'une Nature anonyme.

On peut, en même temps, constater le relatif échec de ce qui était à l'origine de

64 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 22-25 et 145-148 entre autres.

65 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., « L'œil et la main », p. 99-103.



telles démarches – un désir de « ne voir que le visible » – puisqu'à nouveau une structure conceptuelle se surajoute à la sensation brute qu'elle veut dévoiler, la recouvre d'encre. Mais sans doute cette quête est-elle nécessairement vouée à l'échec pour un philosophe (à moins de faire vœu de silence...), et l'important se trouve-t-il ailleurs : dans la reconnaissance de l'altérité des œuvres d'art et dans l'abolition de la hiérarchie entre l'intelligible et le sensible. C'est précisément ce qu'entendent Deleuze et Guattari à travers la critique de la signifiante et de la subjectivation qui anime *Mille plateaux* :

S'est produit, à des dates très diverses, un effondrement généralisé de toutes les sémiotiques primitives, polyvoques, hétérogènes, jouant de substances et de formes d'expression très diverses, au profit d'une sémiotique de signifiante et de subjectivation. [...] La sur-linéarité propre au langage cesse d'être coordonnée avec des figures multi-dimensionnelles : elle applatit maintenant tous les volumes, *elle se subordonne toutes les lignes*. [...] Il s'agit d'une abolition concertée du corps et des coordonnées corporelles par lesquelles passaient les sémiotiques polyvoques ou multidimensionnelles. On disciplinera les corps, on défera la corporéité, on fera la chasse aux devenirs-animaux [...].<sup>66</sup>

Dans la sémiotique de signifiante et de subjectivation qui s'est imposée dans les sociétés occidentales, faisant de nous d'austères sujets parlants, le langage domine, auquel sont soumises toutes les formes d'expressions corporelles (comme le le dessin, la danse...). Toutes les lignes figurales sont forcées de se faire lettres signifiantes, et les corps, visages intelligibles. Afin de rétablir une « sémiotique polyvoque » où le corps et le sensible ont leur place, Deleuze et Guattari enjoignent au contraire à libérer « les traits de visagité » et à « défaire le visage » à travers de multiples devenirs-minoritaires (devenir-animal et devenir-enfant, devenir-femme...). Là réside la puissance émancipatrice de l'art, incitant à renouer avec des formes d'expressions plus spontanées et plus riches qui ont seulement persisté dans les groupes minorisés.

<sup>66</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 221-222. Nous soulignons. Cette condamnation du signifiant prolonge celle de Lyotard, reprenant comme on le voit ses concepts, de figure ou de ligne. Selon Deleuze, *Discours*, figure était « la première critique généralisée du signifiant » (cf. « Appréciation », *La Quinzaine littéraire*, n°140, 1-15 mai 1972, p. 19, repris dans *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 299).

Rapporté à la question esthétique, cela revient, par une contradiction qui n'est qu'apparente, à opérer à la fois une réconciliation et une rupture entre le discours et son autre, le langage verbal et l'expression sensible : réconciliation dans la mesure où il s'agit d'accepter que le sensible ne soit plus soumis aux lois linguistiques, et rupture puisqu'alors les deux sphères apparaissent non seulement égales, mais distinctes. Il s'agit en fait d'admettre l'hétérogénéité des formes d'expression. Cet aspect de l'approche deleuzienne de l'art a été souligné par Anne Sauvagnargues, qui montre qu'à partir des années 1980 Deleuze a cherché à établir une philosophie du signe non-discursif ne se laissant pas réduire aux lois du langage ni à la linguistique. Elle explique ainsi de façon pertinente son passage d'une « logique du sens » dans son ouvrage éponyme de 1969, qui faisait une place importante à la littérature, à une « logique de la sensation » en 1981, consacrée à la peinture et à l'image : « En passant du sens à la sensation, on passe d'un régime de l'œuvre encore centré sur la sphère mentale signifiante à une logique de la sensation, véritable définition programmatique de l'esthétique, comme logique du sensible.<sup>67</sup> » De même que son travail sur la peinture, son travail sur le cinéma participe de cette élaboration d'une « sémiotique du non-discursif » et lui apporte peut-être en tant qu'art de l'image emblématique de la modernité, la révélation de la puissance proprement averbale des images<sup>68</sup>. Cette fascination pour l'art caractérisant l'œuvre de Deleuze et celles de ses contemporains, quête de l'altérité, de l'étranger, paraît avoir mené peu à peu son regard vers ces étonnants simulacres que sont les images, cinématographiques et picturales.

67 Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2005, p. 14 et 37.

68 À l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, Virginia Woolf voyait déjà dans l'image cinématographique une puissance esthétique particulière, « quelque chose d'abstrait, quelque chose qui se déplace avec maîtrise et conscience, quelque chose qui ne demande presque rien à la musique et aux mots pour être intelligible » (« Le cinéma », *Arts*, New York, 1926, repris dans Virginia Woolf, *Des phrases ailées et autres essais*, trad. C. Wajsbrot, Paris, Le Bruit du temps, 2015, p. 92). (Nous soulignons.)

## 1.2 Qu'est-ce que l'art pour Deleuze ?

### 1.2.1 Une esthétique de la lutte

En cherchant à définir l'esthétique de Gilles Deleuze, nous cherchons à comprendre ce qui dans les œuvres d'art retient particulièrement son attention et pourquoi, c'est-à-dire la façon dont son rapport à l'art est révélateur d'un certain regard porté sur le monde ainsi que la fonction qu'il attribue à l'expérience sensible des œuvres. Il semble qu'au cœur de son esthétique et de la vision du monde à laquelle elle se rattache se trouve le principe essentiel d'une *lutte* permanente et inachevable. Le peintre, tel Francis Bacon, est pensé comme étant engagé dans un conflit avec le figuratif qui ne peut trouver de terme : tout son effort est de soutenir le chaos qui rôde sous les perceptions familières et de le faire voir, sans se laisser submerger<sup>69</sup>. En fait, tout comme le philosophe et le scientifique, bien que d'une manière différente, l'artiste se définit essentiellement par son effort pour « affronter le chaos »<sup>70</sup>. Au cœur même du système conceptuel de Deleuze, on remarque également qu'une lutte infinie en travaille la structure, le fonde tout en faisant ressortir ses limites. Cela est particulièrement sensible dans *Mille plateaux*, où les concepts qui fonctionnent par couples, bien que procédant d'une distinction en droit, sont toujours présentés comme indissociables en fait, travaillant nécessairement de concert, comme deux lutteurs aux corps enchevêtrés – l'un ne serait plus rien sans l'autre. Le terme valorisé ne pourrait se constituer et s'exprimer s'il ne s'opposait à la résistance permanente de son frère ennemi. Il en va de la sorte du rhizome (emblème du devenir, de la vie qui croît et persévère selon des lignes de déterritorialisation) et de l'arbre (emblème de la vie figée, stratifiée) : malgré leur différence essentielle, ils ne sont jamais parfaitement indépendants, et toujours des « formations despotiques » peuvent

69 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., « Le diagramme », p. 65-71.

70 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 198.

miner un rhizome, tout comme des « déformations anarchiques » peuvent germer dans une structure arborescente. Comme l'affirment Deleuze et Guattari : « Nous n'invoquons un dualisme que pour en récuser un autre. Nous ne nous servons d'un dualisme de modèles que pour atteindre à un processus qui récuserait tout modèle.<sup>71</sup> » Cette stratégie tend donc à découvrir un processus profondément *impur*, fruit d'un entremêlement imprévisible et d'une lutte permanente. Un tel processus s'apparente en fait à une véritable « guerre », à l'image de la machine de guerre nomade, qui lutte à la fois contre elle-même, afin d'éviter que ses lignes de fuite ne tournent en ligne d'abolition, et contre l'État, qui menace de la récupérer<sup>72</sup>. Cette nécessité de la lutte, de la guerre pour la vie, se retrouve dans toutes les paires conceptuelles élaborées par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* : forme et force, visage et corps, lisse et strié, ou plan de consistance et plan d'organisation, les deux faces de la grande machine à expérimenter qu'est la nature<sup>73</sup>.

C'est pourquoi il nous semble que l'on puisse parler d'une esthétique de la lutte ou de la guerre, dans le sens fort, présocratique, de ces termes (*eris* et *polemos*). Une esthétique de la lutte qui puiserait sa source dans le principe vital héraclitéen de l'*eris*, ainsi qu'elle est définie dans un célèbre fragment du penseur d'Éphèse :

Il faut savoir que la guerre (*polemos*) est universelle, et la joute (*eris*) justice, et que, engendrées, toutes choses le sont par la joute, et par elle nécessitées.<sup>74</sup>

Selon Marcel Conche, cette « structure oppositionnelle » qui est au cœur de la pensée d'Héraclite ne donne pas seulement naissance aux choses qui existent, mais en outre

71 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 30-31.

72 « Traité de nomadologie : la machine de guerre », *ibid.*, p. 434-527. Voir aussi Gilles Deleuze, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 169-172.

73 Si l'on suit Pierre Zaoui, cette oscillation fondamentale se refléteraient aussi dans sa considération ambiguë de la littérature, qui apparaît à travers une contradiction irrésolue tantôt comme « lieu de survie et de constitution d'une subjectivité empirique, pragmatique », tantôt comme « lieu de son effacement et de son retrait radical ». Cf. « Deleuze braconnier », *Europe*, n° 996, avril 2012, dossier « Gilles Deleuze », p. 14.

74 Héraclite, *Fragments*, traduits et commentés par Marcel Conche, fragment 128, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2005 [1986], p. 437.

« les constitue en leur être [...], les fait actives et vivantes » ; derrière son apparence de stabilité et de constance, tout ce qui existe « est issu du non-repos et de la lutte des origines », soit instable, toujours en équilibre<sup>75</sup>. Il nous semble que, au fond, les grands traits de cette conception du monde se retrouvent chez Deleuze et structurent son regard. Dans sa philosophie, l'intrication de deux éléments, en lutte perpétuelle, comme le rhizome et l'arbre, rend possible une infinité de combinaisons, telle une mêlée créatrice qui serait la source de la multiplicité et de la vie. Au contraire d'une opposition en bloc, qui n'aboutissent toujours qu'à une binarité factice et stérile. Nietzsche écrivait par ailleurs que la bonne *eris* héraclitéenne trouvait une part de son inspiration dans les gymnases antiques<sup>76</sup> et il se peut d'ailleurs que Deleuze soit héritier de la conception héraclitéenne par l'intermédiaire de Nietzsche, qui lui aussi cherchait à faire de la guerre une valeur positive<sup>77</sup>. Cette figure de l'athlète, du lutteur se retrouve transposée, par une coïncidence qui n'en est pas tant une, dans l'analyse de l'œuvre de Bacon. Deleuze voit les corps qu'il peint traversés de spasmes et de contractions à l'origine de deux poussées contradictoires, une résistance à et une fuite dans la matière picturale chaotique de laquelle elle émerge :

La Figure fait montre d'un singulier athlétisme. (...) La structure matérielle s'enroule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ses forces. (...) Mais l'autre mouvement, qui coexiste évidemment avec le premier, c'est au contraire celui de la

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>76</sup> Friedrich Nietzsche, *Écrits posthumes, 1870-1873*, trad. M. Haar et M. B. de Launay, Paris, Gallimard, 1975, p. 231, cité par Marcel Conche, *ibid.*, p. 439.

<sup>77</sup> La guerre, nous le rappelons, entendue au sens fort d'un processus vital, et non au sens plus courant, militaire et politique, des conflits entre nations, de la guerre étatique. Nietzsche en effet associait la « guerre » à un mouvement vital infini, devant sans cesse être repris et dépassé, au contraire de la paix qui ne masquerait qu'un désir de repos morbide. Cf. notamment *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004, « De la guerre et des guerriers », p. 67-69 et *Le gai savoir*, *op. cit.*, aphorisme 2, p. 40-41. Cette mise au point est essentielle afin d'éviter le contresens classique d'une lecture de Nietzsche qui en a fait un prophète du fascisme... La guerre, au sens héraclitéen ou nietzschéen, est une guerre « juste » comme le note Conche, guerre naturelle qui ne connaît pas encore la violence et la démesure humaines. Et c'est, bien entendu, cette « guerre » originaire que l'œuvre d'art peut incarner selon notre analyse de l'esthétique deleuzienne.

Figure vers la structure matérielle, vers l'aplat.<sup>78</sup>

Cela revient à considérer que les figures du peintre sont animées d'une tension qui est la condition même de leur subsistance, telle la *Figure au lavabo* de 1976 (Caracas, Museo de Arte Contemporaneo) : dérisoire athlète qui dans sa lutte pour s'échapper par le trou de vidange incarne aux yeux de Deleuze le devenir-figural de tout corps pictural. Ainsi pourrions-nous dire que toute image se définit pour lui, en son essence, comme un « effort intense immobile<sup>79</sup> », une jaillissement effervescent et instable. D'autre part, l'esthétique deleuzienne semble également puiser une partie de ses préoccupations directement dans le domaine poétique. Le regard de Deleuze, en effet, paraît empreint de la nécessité qui absorbe Virginia Woolf dans *Les Vagues* de résister aux assauts lancinants du chaos par un acte de création :

J'ai bondi ; j'ai lancé mon cri de guerre. Je rentrais dans le monde de la lutte et de l'effort ; je reprenais la guerre incessante, l'absorbante poursuite de chaque jour, avec ses victoires et ses défaites, ses exterminations et ses butins. Les arbres disséminés çà et là s'ordonnaient ; le vert épais des feuilles s'éclaircit, devint une dansante lueur. J'avais réussi à les emprisonner dans une métaphore soudaine. Une simple tournure de phrase les arrachait au chaos.<sup>80</sup>

Bien que les « transformations cachées » qui tissent les complexes jeux d'influences d'un auteur à un autre selon Paul Valéry<sup>81</sup> ne laissent que peu de traces et ne peuvent donc être décrites avec une parfaite rigueur scientifique, il est tout de même intéressant de remarquer que certaines couleurs de l'univers d'une romancière se retrouvent dans l'esthétique d'un philosophe (d'autant que Deleuze admettait dans *L'Abécédaire* devoir beaucoup à certains romanciers dans l'élaboration de sa pensée<sup>82</sup>). Cela nous laisse deviner un dialogue secret entre l'art et la philosophie, qui,

78 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 16.

79 *Ibid.*

80 Virginia Woolf, *Les Vagues*, trad. M. Yourcenar, Paris, Stock, coll. « Le livre de poche », 1974, p. 289.

81 Paul Valéry, « Lettre sur Mallarmé », in Jean Royère, *Mallarmé*, Paris, Messein, 1931, p. 7-26.

82 Pierre-André Boutang, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet, Paris, Montparnasse, DVD, 2004 [1988], « L comme Littérature ». Nous reviendrons dans le deuxième chapitre sur la façon dont Deleuze peut élaborer un concept, tel celui d'heccéité, en se basant sur

s'il ne peut être entièrement démêlé, enrichit cependant la lecture de chacun des auteurs et en renforce le plaisir. En s'inscrivant dans la lignée de penseurs-poètes – Héraclite, Nietzsche, ou Woolf –, l'esthétique de Gilles Deleuze semble donc portée par une sorte d'intuition poétique qui serait comme la source des concepts élaborés rigoureusement. Cette intuition poétique pourrait participer de ce que Deleuze nomme l'« image de la pensée » ou le « plan d'immanence » de chaque philosophe, qui sont comme un ensemble de présupposés « implicites, subjectifs, pré-conceptuels<sup>83</sup> ». En d'autres termes, cela signifie qu'une vision du monde, une façon de sentir teinte singulièrement chaque système conceptuel.

\*

Cette conception de l'œuvre comme processus conflictuel, en *devenir*, implique la critique d'une notion pourtant chère à l'esthétique : la notion de forme. À l'inverse d'une idée convenue qui veut que l'œuvre soit passage de la matière, informe et mouvante, à une forme durable, fruit d'une nécessité immuable, la forme est, pour Deleuze, ce qui doit être défait, ce qui doit être montré en train de se défaire. Cela permet à Mireille Buydens d'affirmer que la forme est, pour Deleuze, un « mal nécessaire »<sup>84</sup>. Autrement dit, l'artiste doit amorcer sa dissolution, sans toutefois souhaiter qu'elle aboutisse. L'équilibre recherché consiste à « défaire les formes, mais en garder juste ce qu'il faut pour ne pas sombrer dans la folie (en vie réelle) ou le chaos frénétique de l'informel (en peinture) »<sup>85</sup>. Cette dynamique s'illustre, par exemple, dans la relation qu'entretiennent l'espace lisse, des singularités libres, et l'espace strié, de l'organisation formelle : le second est selon Deleuze la condition de possibilité de la subsistance du premier, « un masque sans lequel il ne pourrait trouver

---

une expérience littéraire.

83 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, op. cit., p. 63.

84 Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2005 [1991], p. 151.

85 *Ibid.*, p. 162.

ni respiration ni forme générale d'expression »<sup>86</sup>. Quant à l'artiste, il ne peut faire autrement que de conserver une forme figurative ou narrative, au risque de sombrer dans le néant, mais doit la montrer entraînée dans un processus de *transformation*, de défiguration, qui ne lui laisse aucun répit. Replacée dans une perspective plus large, qui prenne en compte les avant-gardes artistiques et la théorie de l'art du XX<sup>e</sup> siècle, l'originalité de cette conception est néanmoins à relativiser. En effet, Georges Bataille par exemple, particulièrement impliqué dans l'évolution de ce problème, cherchait déjà à théoriser et à mettre en pratique une défiguration de la forme, qui la travaille sans la dissoudre<sup>87</sup>.

Mais cette dette toutefois n'ôte pas à l'esthétique deleuzienne son caractère sacrilège, empêchant l'aboutissement de toute œuvre, la laissant aux flammes de son enfer. C'est en somme le reproche que lui adresse Jacques Rancière, estimant que ne prêter attention qu'à l'art en train de se faire, c'est oublier l'œuvre qui en résulte et confondre l'œuvre avec une « allégorie de l'œuvre »<sup>88</sup>. De ce point de vue, une esthétique de la lutte telle que l'esthétique deleuzienne paraît être une contradiction dans les termes, une impasse. Néanmoins, bien que ce reproche ne soit pas tout à fait illégitime, il peut être utile de rappeler le contexte philosophique dans lequel cette esthétique s'inscrit. Si Deleuze considère l'art, ainsi que d'autres phénomènes comme

86 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 607.

87 Voir tout son travail avec la revue *Documents*, et en particulier son bref et fameux article « Informel », dans *Documents*, 1929, n°7, repris dans la réimpression *Documents 1*, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p. 382. Ces enjeux sont repris également par Henri Maldiney, dont Deleuze était un grand lecteur et envers qui sa dette, de ce point de vue, est grande (cf. Henri Maldiney, « Forme et art informel » (1962), dans *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 102-116). Toute cette histoire de l'équilibre recherché entre forme et informel est retracée par Georges Didi-Huberman, dans *La Ressemblance informel ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995 (voir notamment « Comment transgresse-t-on la forme ? », p. 19-23).

88 Jacques Rancière, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », dans Éric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, p. 525-536.



le désir<sup>89</sup> ou la révolution<sup>90</sup>, comme un processus qui vaut en soi et non par rapport à un état soi-disant parfait et abouti vers lequel il tendrait, c'est pour inciter à ne jamais abandonner la lutte. Il n'y a aucun résultat, rien à espérer *au-delà* des luttes, artistiques ou politiques : leur succès réside en elles-mêmes, leur est immanent. Au fond, cette esthétique trouve sa pleine valeur si on la considère comme appel à une résistance au sens large, résistance qui permette à une nécessité vitale pour l'homme de s'exprimer face aux formes contraignantes.

### 1.2.2 Une fenêtre sur le chaos

Penser, peindre – créer – revient, nous l'avons vu, à lutter contre une puissance étrange qui menace à chaque instant et que Deleuze nomme le chaos. Défini philosophiquement, le chaos est, selon Nietzsche, le règne d'une « nécessité aveugle » que tend à faire oublier l'illusion anthropocentriste et anthropomorphique propre à la perception humaine dans la vie quotidienne<sup>91</sup>. Comme le dit encore Spinoza, il recouvre l'infinie complexité des choses qui « surpasse de loin notre imagination »<sup>92</sup>. Le concept de chaos donne ainsi à penser l'étrangeté absolue du monde dans lequel se trouve l'être humain, sa réalité propre qui échappe aux critères moraux ou esthétiques (la beauté, l'ordre, la sagesse...), trop humains. Il trouve, cependant, sa place dans l'esthétique de Deleuze, précisément comme cet envers du monde sur lequel peut et

89 Deleuze refusait de concevoir le désir comme manque et préférerait en voir la valeur intrinsèque, comme en atteste par exemple une lettre à Michel Foucault de 1977, avec lequel il prend ses distances sur ce point (parue sous le titre « Désir et plaisir » dans *Le magazine littéraire*, n°325, octobre 1994, et reprise dans *Deux régimes de fous*, éd. David Lapoujade, Paris Minuit, 2003).

90 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 177 : « Le succès d'une révolution ne réside qu'en elle-même, précisément dans les vibrations, les étreintes, les ouvertures qu'elle a données aux hommes au moment où elles se faisait (...) »

91 Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, aphorisme 109, p. 192-193.

92 Baruch Spinoza, *Éthique*, appendice au livre I « De Dieu », trad. B. Pautrat, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2010, p. 83-95.

doit ouvrir l'art. C'est ce que Deleuze nomme également plan de consistance (ou de composition), au sein duquel se jouent des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, entre éléments non formés, singularités pré-individuelles<sup>93</sup>. Le plan de consistance s'oppose au plan d'organisation, autre face de la grande machine abstraite où se trouvent figés formes et sujets. La force de l'art est de pouvoir fissurer, fêler le plan d'organisation, le monde familier, afin de laisser entrevoir le plan de consistance, le monde étrange de la vie pure. Selon Deleuze, une sensation, affective ou perceptive, a en effet la force de nous faire voir dans un éclair la face non-humaine de l'univers, de « soulever un coin du rideau cachant le monde surpeuplé et chaotique qui s'étend au-delà de nos amis, au-delà de nous-mêmes » comme dit Virginia Woolf<sup>94</sup>. En peinture, le tout est d'engendrer une rupture qui dévoile le monde chaotique sous le monde figuratif. Ainsi du diagramme chez Bacon :

C'est comme une *catastrophe* survenue sur la toile, dans les données figuratives et probabilitaires. C'est le surgissement d'un autre monde. (...) On ne voit plus rien, comme dans une catastrophe, un chaos<sup>95</sup>.

On ne voit plus rien : la peinture confronte l'œil à l'insoutenable qui jusque là se trouvait contenu par la perception optique ordinaire. Le motif le plus intéressant que l'on retrouve sous la plume de Deleuze pour illustrer cette idée est certainement celui de la fenêtre, qui ouvre l'espace familier de la maison sur l'espace étranger du dehors. La fenêtre peut symboliser à la fois la tension accablante et l'équilibre nécessaire qui marquaient déjà sa critique de la forme. Dans *Qu'est-ce que la philosophie ?* sont évoqués les fenêtres ou les maisons que les peintres, tels Monet, Manet ou Van Gogh, peignent « ouvertes sur un univers », indices d'un espace infini au sein du cadre clôt<sup>96</sup>.

93 Cf. notamment Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1996 [1977], p. 110-112 et Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 167-181.

94 Virginia Woolf, *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 269.

95 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, *op. cit.*, « Le diagramme », p. 65-66.

96 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 181-183.

Ce motif reflète profondément le destin que Deleuze et Guattari reconnaissent à la peinture et à l'art en général : engendrer « un *passage du fini à l'infini*, mais aussi du territoire à la déterritorialisation », une déchirure dans l'espace réduit de notre perception quotidienne qui nous fasse sentir les forces et les devenirs non-humains qui nous guettent<sup>97</sup>. Dans une dimension poétique du texte, qui se situe à la marge de son architecture conceptuelle, la fenêtre et la maison sont les figures sensibles qui rendent compte de cet échange entre l'intérieur fini et le dehors infini. Cela revient à remarquer que leur réflexion sur le rôle de l'art ne s'ancre pas simplement dans le territoire philosophique, mais emprunte son vocabulaire et ses schèmes visuels aux œuvres d'art elles-mêmes, aux images des peintres et aux métaphores des poètes. Ainsi le discours philosophique peut-il résonner, trouver un prolongement chez le lecteur qui songe à *La chambre à coucher* de Van Gogh évoquée (du musée Van Gogh d'Amsterdam) ou encore à ces vers de Rilke :

Fenêtre qu'on cherche souvent  
Pour ajouter à la chambre comptée  
Tous les grands nombres indomptés  
Que la nuit va multipliant.<sup>98</sup>

\*

L'esthétique de Gilles Deleuze, considérant la peinture non comme l'expression d'une subjectivité mais du chaos pré-individuel qu'elle masque (d'un corps sans organes), semble partager certains traits caractéristiques avec les philosophies de l'anonyme qui ont vu le jour au XX<sup>e</sup> siècle<sup>99</sup>. En 1955, Maurice

<sup>97</sup> *Ibid.* Voir aussi p. 198.

<sup>98</sup> Rainer Maria Rilke, *Vergers*, « Les fenêtres », VII (extrait), Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982, p. 158.

<sup>99</sup> Cf. Philippe Choulet, « L'aventure des surfaces. La peinture selon Deleuze », *Europe*, n° 996, avril 2012, dossier « Gilles Deleuze », p. 120-129. Selon l'auteur, la théorie deleuzienne de la peinture présente bien le signe fondamental d'une philosophie de l'impersonnel et de l'anonyme en tant

Blanchot – que Deleuze, comme les autres philosophes de sa génération, lisait attentivement notamment dans la revue *Critique*<sup>100</sup> – incitait à comprendre l'écriture, ainsi que tout geste artistique, comme « l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde »<sup>101</sup>. Par « monde », il faut entendre ce montage de l'être humain qui s'est rendu familier le chaos qui l'entoure. Il est assez évident que cette conception, comme toute la tradition théorique française qu'elle inaugure en quelque sorte, est fortement tributaire de la philosophie heideggerienne. Par conséquent, même si Deleuze a toujours marqué un certain rejet à l'égard de l'œuvre du penseur allemand de Todtenauberg, il n'est pas étonnant d'en retrouver des traces dans son œuvre. La distinction élémentaire, par exemple, que fait Heidegger entre l'ontique, se rapportant au monde quotidien des étants, et l'ontologique, se rapportant à l'être authentique<sup>102</sup>, n'est pas sans rappeler la distinction deleuzienne entre l'échelle molaire de l'organisme et l'échelle moléculaire du corps sans organes, échelle de la vie impersonnelle et asubjective. En peinture, Deleuze observe chez Bacon un « cri devant l'invisible »<sup>103</sup>, qui n'a à voir avec aucun récit – comme le « cri silencieux » de la ligne chez Lyotard que nous évoquions plus tôt – et semble plutôt provoqué par la découverte de ce fond anonyme. Son analyse du cri pictural apparaît ainsi comme une énigmatique résurgence de l'angoissant « cri de la conscience » heideggerien qui fait résonner en nous une voix neutre, anonyme, où « "cela" appelle, contre notre attente, voire contre notre gré »<sup>104</sup>. Deleuze n'est donc pas exempt de l'influence exercée par la pensée heideggerienne sur la philosophie

---

qu'elle est « une réflexion sur l'articulation entre le chaos-*Abgrund* et les surfaces individuelles ».

100 L'enthousiasme général qu'il suscite dans ce cercle philosophique est perceptible par exemple chez Foucault qui y voit « une des formes extrêmes de langage », comme chez Georges Bataille ou Pierre Klossowski, ayant mené au constat de « l'effondrement de la subjectivité philosophique ». Cf. « Préface à la transgression », revue *Critique*, n° 195-196, *Hommage à Georges Bataille*, août-septembre 1963, repris dans *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1994], p. 261-278.

101 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2009 [1955], p. 31.

102 Martin Heidegger, *Être et temps*, trad. E. Martineau, édition hors-commerce, 1985.

103 Gilles Deleuze, *Francis Bacon, op. cit.*, p. 27.

104 Martin Heidegger, *Être et temps, op. cit.*, paragraphes 56 et 57, p. 216-218.

française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, qui y a insufflé notamment cette forte attirance pour l'autre face du monde quotidien, obscure, anonyme et chaotique, que peut « dévoiler » l'art (selon le geste heideggerien qui consiste à faire apparaître ce qui est caché *en tant que caché*). Néanmoins, cela ne doit pas faire oublier l'écart impossible à combler qui subsiste entre leurs deux philosophies, et qui affleure si l'on se penche plus précisément sur leurs conceptions respectives de l'œuvre d'art. Heidegger dit de l'œuvre d'art qu'elle est ce qui « tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence<sup>105</sup> », de l'image qu'elle est « inclusion visible de l'étranger dans l'apparence du familier<sup>106</sup> ». Pour Deleuze aussi, comme nous l'avons vu, l'œuvre d'art s'expose au chaos en même temps qu'elle l'expose, le rend sensible à *travers* des formes familières. Mais, bien que l'on puisse à nouveau y lire une inconsciente réminiscence, un reste de la conception heideggerienne du dévoilement, il subsiste toutefois une divergence essentielle. L'œuvre, enracinée et stable pour Heidegger (à l'image du temple grec), est au contraire pour Deleuze un *processus* par essence instable, sans fondement et sans fin (tel un rhizome). L'œuvre ne reste pas « de marbre », solide et assurée face à la tempête, mais, d'une certaine manière, se fait tempête elle-même. Cette opposition transparait lorsque Deleuze oppose le « et » des alliances rhizomatiques au « est » de la filiation arborescente, afin de « secouer et déraciner le verbe être », « renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement »<sup>107</sup>. Par conséquent, à une pensée et à une esthétique de l'être, fixe, monumentale (et qui n'est pas sans une tendance conservatrice...) s'oppose la pensée et l'esthétique deleuzienne du devenir, libre et anarchique (exhibant une vitalité dionysiaque finalement plus proche du gai savoir nietzschéen).

105 Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1986 [1962], p. 44.

106 Martin Heidegger, « ... L'homme habite en poète... », *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2014 [1958], p. 241.

107 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 36-37. Il est fort probable qu'il s'agisse là d'une attaque tacite contre la philosophie de l'être de Heidegger.

## CHAPITRE II : UN ART DE LA PHILOSOPHIE

### 2.1 « Danser » la philosophie

#### 2.1.1 Correspondance entre concepts, affects et percepts

Pour Deleuze, comme pour Nietzsche (dont il contribuera dès les années 1960 au rétablissement dans les milieux philosophiques français, après des accusations fallacieuses de fascisme<sup>108</sup>), le philosophe est avant tout *créateur*, c'est-à-dire inventeur de nouvelles possibilités qui toujours affirment la vie. La notion de vie, intimement liée à celle de création – puisqu'il n'y a de vie que dans l'invention joyeuse –, est au cœur de toute sa pensée. Deleuze espérait ainsi qu'aucun de ses travaux n'échappe à la noble qualification de « vitaliste »<sup>109</sup>. Toutefois, prolongeant la pensée de Nietzsche (et s'en éloignant d'une certaine façon), il n'identifie pas exactement le philosophe et l'artiste. Si tous deux « pensent » à leur manière, créent, leurs créations diffèrent cependant : tandis que le philosophe façonne des concepts, l'artiste élabore lui des percepts et des affects. Le philosophe fait émerger un concept du chaos mental, construction faite de mots, et l'inscrit sur un plan philosophique où il se retrouve lié à d'autres concepts, réarticulant les problèmes qui l'intéresse de façon nouvelle. L'artiste, quant à lui, résiste au chaos en élevant des affections et des perceptions à une forme d'existence durable : il en fait des « blocs de sensation », composé d'affects, « devenirs non humains de l'homme », et de percepts, « paysages

---

108 Pierre Klossowski fut l'un des premiers à prôner une lecture juste de Nietzsche, balayant tous les procès de racisme germanique. En introduction à sa traduction nouvelle du *Gai savoir*, il vilipendait ceux, fort nombreux, qui jusque-là avaient réduit sa pensée à l'apologie d'une puissance brutale. Cf. Pierre Klossowski, « Introduction » [1957] à Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., p. 5-6.

109 Cf. Gilles Deleuze, Lettre-préface à Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, op. cit.

non humains de la nature »<sup>110</sup>. Dans les deux cas, de nouvelles intensités vitales sont libérées, qui étaient contraintes soit par des opinions superficielles, soit par des clichés trop humains, artificiels. Il semble donc que le philosophe s'adresse à notre façon de concevoir logiquement (et Deleuze aura conçu explicitement plusieurs logiques, de la *Logique du sens* à la *Logique de la sensation*<sup>111</sup>) et l'artiste à notre façon de sentir.

Cette distinction, dont la subtilité réside dans le fait de rapprocher le philosophe et l'artiste sans confondre leurs productions spécifiques, est essentielle pour aborder l'œuvre de Deleuze, qui se considère, malgré le style expérimental de sa pensée, comme un philosophe au sens le plus classique. Mais la ligne que trace cette distinction n'est pas si droite, et ne départage pas deux territoires parfaitement purs. Autrement dit, dans les faits un concept ne va peut-être pas sans une certaine force affective et perceptive, et inversement ; il peut exister d'étranges recoupements dans les grandes créations, qui (cela n'est pas étonnant) ne peuvent se ranger simplement dans telle ou telle catégorie. Ainsi pour Deleuze les concepts de la philosophie paraissent-ils s'adresser à une *sensibilité* individuelle, de même que les affects et les percepts de l'art. Cette idée, qui se retrouve à plusieurs reprises dans son œuvre – notamment à travers la question, soulevée dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, du « goût philosophique » qui détermine chaque philosophe à pressentir au cœur du néant les problèmes qui l'intéressent ainsi que ses futures créations<sup>112</sup> –, affleure avec

110 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 21-38 pour la définition du concept et p. 163-170 pour les définitions du percept et de l'affect.

111 Mais élaborer une logique ne revient pas nécessairement à se soumettre à un absolu de la raison : une logique peut fort bien se faire « logique irrationnelle », pour saisir « la plus haute puissance d'exister » tel que c'est le cas chez Deleuze, comme le montre David Lapoujade, dans *Deleuze. Les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 13.

112 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 79-80. Poser le goût, n'est-ce pas aussi poser un « mauvais goût » ? Sans doute. Mais le « goût » deleuzien n'est pas vraiment source de distinction culturelle et sociale (ce que Pierre Bourdieu reproche au goût désintéressé kantien, dans *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979). D'abord, parce qu'il n'est pensé qu'au sein de la philosophie, et non au sein de la société. Et ensuite, parce qu'il est nécessairement multiple et anarchique : il n'y a pas de goût absolu, universel, mais c'est à chacun de trouver son goût, selon une éthique spinoziste et

une conviction particulière dans un des cours sur Spinoza qu'il donnait à Vincennes en 1980 et 1981 :

Je ne suis pas en train de vous dire : « soyez spinozistes... », parce que je m'en fous... Ce dont je ne me fous pas, c'est que vous trouviez ce qu'il vous faut... C'est que chacun de vous trouve les auteurs qu'il lui faut, c'est-à-dire les auteurs qui ont quelque chose à lui dire, et puis à qui il a quelque chose à dire. Et je dis que ce choix, moi ce qui me tourmente dans la philosophie, c'est ceci. De la même manière que l'on parle d'une sensibilité artistique, par exemple une sensibilité musicale, et cætera, et bien la sensibilité musicale elle n'est pas indifférenciée, ça ne consiste pas seulement à dire : « j'aime la musique ». Ça veut dire aussi : j'ai à faire, bizarrement, pour des choses que je ne comprends pas moi-même, j'ai à faire particulièrement avec un tel, un tel... Ah, moi, c'est... je suppose... moi c'est Mozart... Mozart il me dit quelque chose. [...] Je plaide, là, pour des rapports moléculaires avec les auteurs que vous lisez. Trouvez ce que vous aimez. [...] La philosophie, c'est pareil. Être spinoziste, ça veut dire... Ça veut pas dire du tout avoir la doctrine de Spinoza, ça veut dire avoir eu ce sentiment, avoir vibré à certains textes de Spinoza, en disant : Ah, ben oui, on ne peut rien dire d'autre... La philosophie ça fait partie de la littérature et de l'art en général, ça donne exactement les mêmes émotions.<sup>113</sup>

Philosophie et art ont donc quelque chose en commun du point de vue de la *réception* des œuvres. À rebours cette fois-ci d'une grande partie de la tradition philosophique, Deleuze définit la réception du discours conceptuel d'abord par une affinité moléculaire et affective qui découle d'une « sensibilité » différente pour chacun, et non plus par la répétabilité et l'universalité. Dans son rapport à la philosophie comme dans son rapport à l'art, chacun serait donc sensible à certains signes qui déclencheraient en lui un affect positif, selon le principe spinoziste qui commande d'organiser les « bonnes rencontres » que fait travailler Deleuze. Tel un animal (une araignée, une tique, un pou dit Deleuze...) il s'agit de « faire un monde », en apprenant à reconnaître ce qui nous convient, « rien que quelques signes comme des

---

nietzschéenne. Ce qui n'est pas sans paradoxe : concevoir le goût en spinoziste, cela revient à reconnaître que son goût (et même son goût pour Spinoza) n'a nulle valeur de surplomb universelle – c'est d'abord accepter le goût de l'autre. Je ne peux donc pas dire qu'il y a de bons et de mauvais goûts, mais seulement mon goût et celui de l'autre.

113 Extrait de la transcription du cours du 6 janvier 1981, par Véronique Delannay et Jean-Charles Jarrell. Accessible en ligne, ainsi que l'enregistrement audio : < [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=9](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=9) >. Nous n'avons pas estompé les marques d'oralité du discours, que conserve cette transcription, car ils nous semblent, justement, rendre un « rythme » proprement deleuzien.



étoiles dans une nuit immense »<sup>114</sup>. C'est ainsi que Deleuze lui-même n'a cessé d'opérer ce « choix » capital, qui le « tourmentait » et qu'il jugeait au cœur de l'activité philosophique, en se constituant un système de références – d'auteurs, de peintres, de musiciens – (que nous évoquons au début du premier chapitre), comme une araignée qui tisserait sa toile. La philosophie serait donc une affaire de *goût*, et le philosophe un drôle d'animal : « Si le philosophe est celui qui crée les concepts, c'est grâce à une faculté de goût comme un "sapere" instinctif, presque animal.<sup>115</sup> » Se cultiver, suivant une telle conception, ce n'est pas accumuler des connaissances avec une froide rigueur. C'est plutôt suivre son goût ou sa sensibilité, en laissant libre cours à un instinct vital, animal, qui est au fond commun aux activités philosophique et artistique à travers lesquels l'homme peut affirmer une vie forte et obstinée, habiter le monde en y taillant, découpant, tissant son propre monde. L'un des points forts de cette pratique gît dans son opposition à une « culture » moderne usée par la bourgeoisie, qui en fait un instrument de maintien social, et par l'industrie culturelle, qui en fait un objet de consommation. En cela, Deleuze semble appliquer ce que Hannah Arendt jugeait comme essentiel pour l'homme moderne confronté aux dangers des sociétés de masse – rétablir un rapport personnel à la culture :

Nous pouvons nous élever au-dessus de la spécialisation et du philistinisme dans la mesure où nous apprenons à exercer notre goût librement. [...] En toute occasion, nous devons nous souvenir de ce que, pour les Romains – le premier peuple à prendre la culture au sérieux comme nous –, une personne cultivée devait être : quelqu'un qui sait choisir ses compagnons parmi les hommes, les choses, les pensées, dans le présent comme dans le passé.<sup>116</sup>

\*

---

114 Gilles Deleuze, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 75. Sur l'animal qui fait un monde et les résonances que cela peut avoir avec les activités artistique ou philosophique, cf. notamment Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 342-343 ; *Id.*, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 184-187 ; ainsi que *L'Abécédaire*, « Animal ».

115 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 80.

116 Hannah Arendt, « La crise de la culture », in *La crise de la culture* (et autres essais), trad. P. Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989, p. 288.

D'autre part, le rapport entre le concept et l'affect ne se limite pas à une analogie quant à leur mode de réception. Ils doivent, selon Deleuze, être distingués, sans qu'il n'en soit moins vrai que tous deux participent d'un même cheminement de la pensée. De la sorte, deux niveaux de compréhension pourraient être observés par qui approche la philosophie de Deleuze, comme le suggère François Zourabichvili<sup>117</sup>. À un premier degré de lecture, chacun de ses concepts laisserait entrevoir son sens et sa nécessité à travers une puissance émotionnelle (affective) et une puissance visuelle (perceptive) : tels le « corps sans organes » ou la « ligne de fuite », qui hors de tout contexte philosophique sont déjà sources d'*images* fascinantes. Mais, évidemment, une compréhension profonde ne peut en rester là. Suivrait donc un second degré, de compréhension logique, véritablement philosophique (qui relie, par exemple, le concept de ligne de fuite au problème philosophique de l'opposition entre devenir et être). Nous pourrions objecter à cela que le niveau affectif apparaît comme inférieur au niveau conceptuel, comme simple surface du texte, superficielle, voir superflue. Mais, nous semble-t-il, l'essentiel est ailleurs. Il n'est pas nécessaire de supposer une hiérarchie pour penser le *passage* d'un niveau à un autre, ou plutôt d'un champ à un autre. Cela signifierait notamment que c'est à sa frontière avec l'art que se jouerait la naissance de la philosophie, la mise en route de la pensée philosophique. L'art lui communiquerait son mouvement premier ; dans une perspective nietzschéenne, il serait le « stimulant de la volonté de puissance » et d'une pensée active<sup>118</sup>. La philosophie ne pourrait donc vivre que d'une force « anti-philosophique » qui, à sa limite, agite et relance toujours la pensée. C'est ce que Deleuze entend à travers la conception de la genèse de la pensée qu'il élabore dans *Proust et les signes*. Avec Proust, il adresse une critique à la philosophie rationaliste classique, qui ignore « les zones obscures où s'élaborent les forces affectives qui agissent sur la pensée, les

117 Qui pose ainsi le problème dans *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003, p. 3-6.

118 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 [1962], p. 116-117.

déterminations qui nous *forcent* à penser », croyant naïvement qu'il suffit pour se mettre à penser d'une « bonne volonté » et d'une « méthode élaborée »<sup>119</sup>. Ce qui au contraire aurait le pouvoir d'activer la pensée, de donner à penser, ce sont les signes affectifs, tels ceux qu'émettent les œuvres d'art (Deleuze distinguant, chez Proust, les signes de l'amour, ceux du monde social, ceux de la nature et ceux de l'art). Les signes qui « forcent » à penser marquent en outre l'œuvre du philosophe du sceau de la *nécessité*, lui conférant la même unicité profonde qu'à une œuvre d'art. Considérée sous cet angle, toute pensée est l'expression d'une individualité selon sa propre nécessité ; un véritable philosophe n'aurait pu dire autre chose, ni même le dire autrement. Néanmoins, ce n'est pas une abdication de la puissance propre de la philosophie, puisque cette « pensée involontaire », chez Proust, n'en reste pas moins philosophique à sa façon, aux yeux de Deleuze, lorsqu'elle découvre des « vérités profondes » et des « essences »<sup>120</sup>. C'est là, semble-t-il, une des clés du rapport entre art et philosophie qui se noue chez Deleuze, dans sa pensée et dans sa pratique de la philosophie. Des œuvres d'art, approchées dans leurs diversité, lui donne chaque fois à penser (d'où ses nombreux ouvrages qui ont pour point de départ l'œuvre d'un artiste en particulier, Proust, Kafka ou Bacon). Et en retour, la dimension affective de son écriture, son ton enthousiaste, ses métaphores et ses exclamations, viserait à (re)mettre en mouvement la pensée en ébauchant un dialogue par là-même infini, à l'écart de tout dogmatisme. Car une des choses que la philosophie de Deleuze semble apprendre de l'art, c'est une certaine finesse, une manière de ne pas s'imposer comme discours rationnel absolu, mais de laisser être les singularités et les différences, les sensibilités individuelles.

---

119 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983 [1984] p. 116. Deleuze n'abandonnera jamais cette idée, puisque dans *Mille plateaux* il prônera, avec Artaud et Kleist, une pensée comme *pathos*, fonctionnant par mouvements affectifs et n'étant plus soumise à la centralité et au contrôle du *logos* – ce qui suggère que la philosophie a une leçon à tirer des œuvres d'art les plus révolutionnaires.

120 *Ibid.*, p. 121-122.

### 2.1.2 La frontière entre la philosophie et l'art

Une telle réflexion nous mène, on le voit, à l'orée de la frontière entre la philosophie et l'art. Sans qu'on puisse la cerner parfaitement puisqu'elle est encore – et, sans doute, restera – mouvante. Il s'agit cependant d'en faire apparaître le tracé afin d'éviter le risque qui hante toute relation entre philosophie et art, à savoir une confusion appauvrissante. Ce dont Deleuze et Guattari étaient d'ailleurs conscients, lorsqu'ils affirmaient que les différentes formes de pensée, dont l'art et la philosophie, « se croisent, s'entrelacent, mais sans synthèse ni identification<sup>121</sup> ». Ainsi, comment concevoir plus précisément à partir du travail de Deleuze une telle relation qui respecte la spécificité de chaque activité ? Un danger d'annexion, de synthèse ou de confusion guette en effet tout philosophe, ou tout artiste, qui s'aventure aux limites de sa discipline. Cela a été démontré, d'un point de vue historique et philosophique, par Isabelle Thomas-Fogiel<sup>122</sup>. La distinction qu'elle pose entre la philosophie et l'art, condensée dans l'opposition entre la répétabilité du concept et la singularité de l'affect, paraît en partie inadéquate pour saisir les replis complexes de la correspondance entre concepts et affects chez Deleuze, et de surcroît en contradiction avec l'idée d'une « sensibilité philosophique »<sup>123</sup>. Mais il n'en reste pas moins que la solution qu'elle propose pour penser une relation juste et harmonieuse entre les deux activités peut trouver un écho et un prolongement intéressant dans l'œuvre de Deleuze. En effet, Thomas-Fogiel trouve une issue au problème de la relation entre

121 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 199.

122 Isabelle Thomas-Fogiel, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2008.

123 À vrai dire, cette contradiction pourrait être résolue si nous supposions que c'est une caractéristique indéniable des concepts d'être, dans un premier temps (celui de la réception intellectuelle), répétables par quiconque, tout en affirmant que, dans un second temps (celui de la réception affective), ils ne révéleraient leur musique particulière qu'à une sensibilité à laquelle ils conviennent.

philosophie et art en le spatialisant, par le biais d'une réappropriation des notions topologiques de la phénoménologie de Merleau-Ponty, telles la réversibilité (pour penser une relation de voisinage sans identité) ou le chiasme (pour penser un entrecroisement sans fusion)<sup>124</sup>. Le schème de l'espace serait ainsi nécessaire pour penser un voisinage non-synthétique des deux activités de l'esprit que sont la philosophie et l'art, alors que le schème du temps, source d'une conception de la philosophie comme aboutissement de l'art ou inversement, impliquait toujours une identification. Quoique cela puisse sembler paradoxal, l'effort de Deleuze pour « sortir de la philosophie par la philosophie » ne vise, au fond, pas autre chose. Dans son œuvre et à partir de son œuvre, la relation entre la philosophie et l'art paraît pouvoir être conçue sur le mode d'une *déterritorialisation* réciproque des deux activités. La frontière entre le territoire de l'art et le territoire de la philosophie ne s'en verrait pas effacée: bien au contraire, elle serait le lieu d'un devenir commun, se faisant ligne abstraite ou ligne de fuite qui emporte la pensée vers de nouveaux horizons<sup>125</sup>. Cette figure spatiale qui habite toute la pensée de Deleuze nous éclaire quant au rapport entre philosophie et art que sa pratique de la philosophie suppose. Sur cette ligne de rencontre s'élançait certes une flèche de pensée indéterminée (puisque tout voisinage suppose une « zone d'indiscernabilité », de « brouillard » ou de « brume »<sup>126</sup>). Mais ce double mouvement de déterritorialisation est en même temps toujours, chez Deleuze, la condition même pour penser des territoires, puisqu'il

124 *Ibid.*, « La mise en relation comme topologie », p. 23-80 (voir aussi p. 362-363). Ces concepts, en fait, trouvent leur origine dans la phénoménologie de Husserl.

125 On pourra se référer aux concepts de devenir et de ligne de fuite tels qu'ils sont élaborés notamment dans *Mille plateaux*, *op. cit.*, plateau « 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... », p. 284-380. Par ailleurs, dans les *Dialogues*, Deleuze suggère que le fait de tracer de telles lignes serait le propre de la philosophie, et serait sa manière de répondre aux arts : « Tout est question de ligne, il n'y a pas de différence considérable entre la peinture, la musique et l'écriture. Ces activités se distinguent par leurs substances, leurs codes et leurs territorialités respectives, mais pas par la ligne abstraite qu'elles tracent, qui file entre elles et les emporte vers un commun destin. Quand on arrive à tracer la ligne, on peut dire "c'est de la philosophie". » (*op. cit.*, p. 89)

126 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 334.

en définit les zones frontalières, même si elles sont nécessairement troubles et mouvantes. C'est donc à cette condition que le philosophe qui se confronte à l'art peut aiguillonner la pensée vers de nouvelles directions, ouvrir de nouveaux espaces – la pensée n'ayant après tout pas d'autre but que « l'invention de nouvelles possibilités de vie », dirait Deleuze avec Nietzsche<sup>127</sup> – sans pour autant abandonner son territoire ni annexer celui des peintres ou des écrivains. La philosophie ne cesse de frayer avec d'autres formes de pensée, mais pour réaliser sa puissance propre, impulsant des devenirs qui sont comme des courants d'air qui lui permettent de respirer.

Néanmoins, les coordonnées géographiques du problème se complexifient encore quelque peu quand Deleuze et Guattari esquissent un type de « génie hybride », bâtard et impur, qui se tiendrait dans l'espace intermédiaire et ferait de cet intervalle pourtant fugitif son territoire. Autrement dit, si chaque discipline se définit comme un plan jailli du chaos qui a sa manière propre d'être peuplé, par des concepts ou bien par des affects et des percepts, il n'est cependant pas impossible de penser un lieu relativement indistinct où se recouperaient ces plans. Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Michaux ou Artaud hanteraient ce croisement, affirmant la différence entre art et philosophie tout en en faisant voir le caractère insaisissable:

Certes, ils ne font pas une synthèse d'art et de philosophie. Ils bifurquent et ne cessent de bifurquer. Ce sont des génies hybrides qui n'effacent pas la différences de nature, ne la comblent pas, mais font servir au contraire toutes les ressources de leur "athlétisme" à s'installer dans cette différence même, acrobates écartelés dans un perpétuel tour de force.<sup>128</sup>

S'installant dans la différence, ils ne sème finalement moins la confusion qu'ils ne marquent la frontière. Frontière qui dès lors doit être pensée moins comme un obstacle hermétique et enraciné que comme une zone poreuse et relativement mobile, telle une « brume » (sans que ce terme n'ait de portée mystificatrice). L'on sent également, chez Deleuze et Guattari, une fascination pour cette figure du génie

---

<sup>127</sup> Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 117.

<sup>128</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 68-69.

hybride. Son instabilité (dans laquelle on peut à nouveau lire, semble-t-il, une déclinaison du motif héraclitéen de la lutte), son écartèlement seraient certainement le signe, pour Deleuze, que dans son œuvre perce la vie la plus intense. Et il ne paraît pas absurde de supposer que Deleuze, par une forme d'expérimentation incessante, a cherché lui aussi à inscrire son œuvre, du moins en partie, dans cette zone indéterminée.

Ces cas extrêmes, quoiqu'indiscernables et inqualifiables dans une certaine mesure, nous font aussi entrevoir la possibilité d'un *dialogue* fécond entre la philosophie et l'art : un dialogue à travers lequel le philosophe apprend à faire « danser » son savoir afin que ses répliques se dégagent de l'autorité peut-être exagérée du *logos* et se fassent pensée vivante. Il n'est pas question de vouloir la disparition de la philosophie au profit d'une nouvelle forme d'art. Mais il s'agit pour le philosophe d'apprendre, au contact des œuvres d'art, à pratiquer la philosophie avec la même légèreté qu'il y trouve. Il s'agit de poursuivre le projet nietzschéen d'un « gai savoir », d'un savoir dansant, comme y invite Didi-Huberman :

Il faudrait que la pensée du philosophe sache *répondre aux œuvres d'art*, comme un geste répond à l'autre, comme un regard répond à l'autre, comme une caresse répond à l'autre, et par cette réponse se modifie, se déconstruit, *s'ouvre* tout à coup : s'élève avec la pensée-pied du danseur, s'envole avec la pensée-souffle du chanteur, s'involue avec la pensée-main du dessinateur [...].<sup>129</sup>

C'est là tout le sens d'un échange entre la philosophie et l'art qui soit le lieu d'un dialogue ouvert et inventif. Ce thème, qui résonne avec force dans la philosophie française contemporaine, a été inauguré au XX<sup>e</sup> siècle par Heidegger qui soulignait toute l'importance de savoir *répondre* à la voix des poètes et des artistes :

Savoir signifie ici : être en situation de penser en suivant la pensée du penseur et en pensant avec lui ; être en situation de poétiser en suivant la poésie du poète et en poétisant avec lui. Être en situation requiert tout ce qui permet maintien et site où se tenir. Où cela manque, la voix des

---

129 Georges Didi-Huberman, « La dialectique peut-elle se danser ? », *Le Magazine Littéraire*, n° 414, novembre 2002, dossier « Philosophie et art, la fin de l'esthétique », p. 45-48.

penseurs et des poètes ne peut jamais nous atteindre : nous ne pouvons jamais être ceux qui sont rencontrés. Car ce qui consiste le fait d'être rencontré ne consiste assurément pas en un bouillonnement de sentiments ou en une excitation de l'esprit qui ne font que balbutier puis retombent aussitôt. Nous sommes rencontrés et ne pouvons l'être que si nous pouvons aussi répondre à la voix des penseurs et des poètes, c'est-à-dire si nous pouvons perdurer dans la réponse, ou au moins apprendre à y perdurer, ou apprendre à y perdurer quelque peu.<sup>130</sup>

À la lumière des précédentes remarques et à la lecture de ces lignes, qui nous donnent à imaginer une figure de la relation entre art et philosophie délicate et harmonieuse, nous comprenons en quoi la pensée de Heidegger a déterminé en grande partie le rapport de la philosophie française à l'art. Même chez Deleuze, qui malgré cela partage très peu d'affinités avec le penseur allemand de la Forêt Noire, se retrouve ce profond désir d'animer son discours d'un souffle poétique puisant son dynamisme dans une fréquentation passionnée des œuvres d'art. Cependant, une différence non négligeable s'introduit à nouveau dans cet héritage inconscient. La « réponse » du philosophe (qui est en même temps une nouvelle question), pour Deleuze, ne se situerait pas dans un « maintien » inébranlable mais bien plutôt dans le mouvement d'une ligne de fuite – ce que d'ailleurs Heidegger semble concéder malgré lui, dans la gradation finale qui laisse sentir la nature nécessairement fugitive de ce lieu.

La réponse de Deleuze, ardent lecteur et ardent spectateur, aux œuvres qu'il rencontre se fera toujours au travers d'une création de concepts. Une telle création s'ancre en philosophie en même temps qu'elle tend à la déborder, en traçant une ligne abstraite qui voisine avec les autres activités de l'esprit. Deleuze en donne un exemple pertinent avec le concept de pli, qui justifie selon lui le Baroque en découvrant un problème commun à des philosophes et à des artistes : « Il y aurait [...] une ligne

---

130 Martin Heidegger, *Achèvement de la métaphysique et poésie*, trad. A. Froidecourt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005, p. 158. Heidegger, d'ailleurs, malgré les reproches de confusion qu'on peut lui adresser, enjoignait la philosophie et la poésie à se rencontrer sur le mode du même (*das Selbe*) qui rassemble autour de la différence, et non de l'égal (*das Gleiche*) qui supprime la différence et aboutit à « l'unité fade de l'un simplement uniforme » (« L'homme habite en poète », in *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, 2014 [1958], p. 231). Comme chez Deleuze apparaît donc le besoin d'une certaine gymnastique du penseur pour se tenir dans la différence.



baroque qui passerait exactement selon le pli, et qui pourrait réunir architectes, peintres, musiciens, poètes et philosophes.<sup>131</sup> » Cette remarque laisse entendre que le philosophe qui veut engager un dialogue avec les arts a la possibilité de créer un concept ayant ceci de particulier qu'il se faufile le long de de la frontière, dans cette zone indistincte où peuvent survenir des échanges et des croisements fructueux.

### 2.1.3 Croisements : les dimensions philosophique, poétique et picturale du concept d'heccéité

Le concept d'heccéité, malgré son nom intrigant emprunté au philosophe médiéval Duns Scot, est moins un trait de jargon philosophique qu'une exhortation originale à sentir que nous « sommes » moins des sujets ou des substances fixes, que des individualités flottantes comme des saisons ou des heures...

Il y a un mode d'individuation très différent de celui d'une personne, d'un sujet, d'une chose ou d'une substance. Nous lui réservons le nom d'*heccéité*. Une saison, un hiver, un été, une heure, une date ont une individualité parfaite et qui ne manque de rien, bien qu'elle ne se confonde pas avec celle d'une chose ou d'un sujet. Ce sont des heccéités, en ce sens que tout y est rapport de mouvement et de repos entre molécules ou particules, pouvoir d'affecter et d'être affecté.<sup>132</sup>

Indissociable du concept de devenir, l'heccéité correspond au processus d'un devenir-imperceptible qui nous renvoie à un état moléculaire où rien n'est jamais figé. Alors on ne se vit plus comme un sujet aux contours immuables, mais comme une multiplicité, un « brouillard », composé de percepts et d'affects purs qui nous relient aux paysages et aux corps qui nous environnent. Ces affects et percepts brouillent notre identité ordinaire, puisqu'ils débordent notre subjectivité (au contraire des simples affections et perceptions qui s'y ancreraient). Il nous amènent à entrer dans des

131 Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 48.

132 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 318. Nous nous reporterons principalement au paragraphe intitulé « Souvenirs d'une heccéité », p. 318-324.

individualités toujours nouvelles, au gré d'incessantes compositions et recompositions. De ce point de vue, nous ne sommes que *rencontres* : avec la couleur d'un ciel, un rayon de soleil, une heure de la journée, le charme d'une personne ou d'un paysage, éléments avec lesquels nous composons chaque fois une individualité anonyme et puissante. En nous faisant « ensemble d'affects non subjectivés<sup>133</sup> », nous accédons à la dimension impersonnelle du pur devenir<sup>134</sup>. Il s'agit, comme dans l'éthique spinoziste, de pénétrer par de nouveaux rapports de composition dans un individu plus vaste. Ce passage signe une augmentation de puissance qui est source de joie, tandis que les décompositions des rapports d'un corps sont source de tristesse<sup>135</sup>. Le mode d'individuation de l'heccéité, qui tend à une augmentation de puissance, serait par définition joyeux – au contraire du mode d'individuation dominant dans nos sociétés capitalistes, qui impose des identités contraignantes et réductrices (un nom, un sexe, une profession...) à des individus asservis et appauvris, à des « sujets » réglés et prévisibles, coupés d'une multiplication vitale de leurs rapports.

Cette critique du mode d'individuation dominant implique également de penser un autre type de temporalité. Ainsi Deleuze et Guattari opposent-ils à *Chronos*,

---

133 *Ibid.*, p. 320.

134 Le chaos anonyme, le pur inconnu qui se profile à l'horizon de tout devenir, n'a plus tellement la tonalité angoissante que nous y sentions d'abord (dans le premier chapitre) ; il apparaît là plutôt du côté d'un amour de la vie et d'une émancipation. En fait, il semble qu'il oscille constamment, pour Deleuze, entre ces deux tonalités, négative et positive. Ce problème, plus largement, est au cœur de l'entreprise de Deleuze et Guattari dans les deux volumes de *Capitalisme et schizophrénie*. Avec le concept d'heccéité, par exemple, il semble qu'ils cherchent à creuser la voie indiquée par la schizophrénie d'une nouvelle façon de sentir, plus perméable aux corps et aux choses extérieurs, tout en n'en cachant pas le risque inhérent, de « vivre proche du réel à un point insupportable » (cf. Maurice Bazot, Gilles Deleuze, « Schizophrénie », dans l'Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 mai 2016).

135 À ce propos, nous pouvons rappeler la belle définition de la liberté qu'il donne avec Spinoza, et qui montre bien l'importance de concevoir l'individualité d'un corps selon les rapports qu'il tisse avec d'autres corps : « sera dit *bon* (ou libre, ou raisonnable, ou fort) celui qui s'efforce, autant qu'il est en lui, d'organiser les rencontres, de s'unir à ce qui convient avec sa nature, de composer son rapport avec des rapport combinables, et, par là, d'augmenter sa puissance. » (*Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, coll. « Reprises », 2003 [1970], p. 34).

« temps de la mesure, qui fixe les choses et les personnes, développe une forme et détermine un sujet », *Aïon*, « temps indéfini de l'événement », temps où surviennent les rencontres et les devenirs<sup>136</sup>. Ce temps inhabituel, que Deleuze décrivait déjà dans *Logique du sens*, c'est celui qui flotte à la « surface métaphysique » des choses et des corps, lieu du langage, et seul lieu possible pour inscrire le sens des événements incorporels<sup>137</sup>. Autrement dit, tout se passe comme s'il nous revenait de tracer, à la surface des choses et des corps, les contours des heccétés. Un tel mode d'individuation serait rendu possible par le langage et par l'écriture, où peuvent naître des devenirs inédits et de nouvelles manières de sentir. Ainsi nous apparaissent les enjeux esthétiques du concept d'heccété. Il n'est pas anodin, sans doute, que Deleuze et Guattari ne puissent se passer des écrivains pour exposer leur concept et « l'illustrer », lui donner vie : Charlotte Brontë, Michel Tournier, Ray Bradbury ou Virginia Woolf, auxquels ils empruntent parfois de longues citations. La littérature apparaît comme le lieu où les heccétés sont rendues sensibles, où l'écrivain peut laisser libre cours au devenir asubjectif qui l'emporte. Écrire, ce serait ainsi créer de nouveaux agencements, redéfinir son individualité, en tracer de nouveaux contours qui ouvrent à des zones d'indiscernabilité avec un animal, un lieu particulier ou une heure de la journée. « “Le chien maigre court dans la rue, ce chien maigre est la rue”, crie Virginia Woolf. Il faut sentir ainsi.<sup>138</sup> » Et c'est, en effet, à la lecture de tels écrivains que le concept d'heccété semble prendre tout son sens et révéler la manière de sentir dont il est porteur. Dans *Les Vagues* de Virginia Woolf, suite de longs monologues intérieurs, il arrive que l'on oublie le nom du personnage qui parle ; leurs contours se défont, leur « moi » se perd dans un flot de sensations – d'affects et de

136 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 319-320.

137 Gilles Deleuze, « Vingt-troisième série : de l'Aïon », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 190-197. Ce mode de temporalité qui se définit par son caractère impersonnel et où l'on ne peut pénétrer que par le langage évoque le « temps de l'absence de temps » dont parle Blanchot (sur lequel justement Deleuze s'appuie) qui se révélerait dans l'œuvre, par l'écriture (*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009 [1955], p. 25-28).

138 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 321.

percepts – qui les dépassent. Flânant dans les paysages de la campagne anglaise, ils se vivent comme un rayon de soleil, ou comme une herbe des prés :

Je tiens une tige à la main. Je suis moi-même la tige. Mes racines s'enfoncent dans les profondeurs du monde, à travers l'argile sèche et la terre humide, à travers les veines de plomb, les veines d'argent.<sup>139</sup>

De même le jeune Marcel dans *La Recherche*, surpris que l'église de Balbec ne soit pas la substance éternelle qu'il attendait mais qu'elle se trouve prise, avec lui, dans un agencement temporel hétéroclite :

Et l'église – entrant dans mon attention avec le café, avec le passant à qui il avait fallu demander mon chemin, avec la gare où j'allais retourner – faisait un avec tout le reste, semblait un accident, un produit de cette fin d'après-midi, dans laquelle la coupole moelleuse et gonflée sur le ciel était comme un fruit dont la même lumière qui baignait les cheminées des maisons, mûrissait la peau rose, dorée et fondante.<sup>140</sup>

De tels phénomènes nous font voir, sentir des devenirs en acte. Ils sont tels des lignes de fuite à la perpendiculaire du temps linéaire, sur lesquelles se recomposent des individualités nouvelles et étranges. Ainsi, les heccécités semblent donc se mouvoir d'abord dans les pages des romans. Mais Deleuze et Guattari auraient-ils élaboré un simple concept de théorie littéraire ? Il semble plutôt que les élans enthousiastes de leur plumes<sup>141</sup> ou même les rapprochements cocasses<sup>142</sup> cherchent à traduire une profonde intuition poétique qui donne son rythme et son souffle à la construction

139 Virginia Woolf, *Les Vagues*, *op. cit.*, p. 19-20.

140 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988 [1919], p. 19. Nous pourrions poursuivre avec les expériences de dissolution de la subjectivité de Molloy dans le roman éponyme de Samuel Beckett, ou de Roquentin dans *La Nausée* de Sartre...

141 « Le climat, le vent, la saison, l'heure ne sont pas d'une autre nature que les choses, les bêtes, ou les personnes qui les peuplent, les suivent, y dorment ou s'y réveillent. Et c'est d'une seule traite qu'il faut lire : la-bête-chasse-à-cinq-heures. Devenir-soir, devenir-nuit d'un animal, noces de sang. Cinq heures est cette bête ! Cette bête est cet endroit ! » Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 321.

142 « Un degré de chaleur, une intensité de blanc sont de parfaites individualités ; et un degré de chaleur peut se composer en latitude avec un autre degré pour former un nouvel individu, comme dans un corps qui a froid ici et chaud là d'après sa longitude. Omelette norvégienne. » *Ibid.*, p. 319.

conceptuelle. Une telle intuition, sans se substituer à la rigueur philosophique (comme en atteste l'opposition qui sous-tend l'effort de conceptualisation, entre le corps spinoziste et la substance cartésienne), apparaît comme indispensable pour animer le concept d'une vitalité qui lui permette de s'aventurer aux frontières de la philosophie et d'ouvrir un dialogue dynamique avec l'art. Par conséquent, il semble que nous ayons moins à faire à une *philosophie de l'art* qui analyse froidement son objet, qu'à un *art de la philosophie* qui sache répondre aux œuvres d'art comme un pas de danse répond à l'autre, ainsi que l'entendait Didi-Huberman.

\*

De plus, le concept d'heccéité, bien que son ancrage premier soit en littérature, n'est peut-être pas sans pertinence en histoire de l'art. Même s'il n'en est pas fait directement mention dans l'étude que Deleuze consacre à Francis Bacon et à la peinture (contemporaine de *Mille plateaux*) l'histoire de la peinture y est relue, avec Heinrich Wölfflin et Wilhelm Worringer, en fonction du concept de forme. En effet, à l'espace que Deleuze nomme tactile-optique de la peinture européenne du XVI<sup>e</sup> siècle, où lumière et couleur sont subordonnées aux formes plastiques et organiques, succéderait un espace purement optique au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans la peinture hollandaise, qui verrait la libération de la lumière, des ombres et des couleurs. Alors il ne serait plus question d'« *organisation* » formelle, mais de « *composition* », entendue comme « l'organisation même, mais en train de se désagréger<sup>143</sup> ». Ces termes rappellent ceux utilisés pour définir une heccéité, née de rapports de composition entre les corps et les choses qui débordent formes et sujets. Comme critique de la forme, qui remet en question l'une des notions centrales de toute théorie de la

<sup>143</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 82. Voir tout le chapitre XIV « Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture... », p. 79-86. L'espace tactile-optique répond à un mode de la vision que Deleuze, d'après Aloïs Riegl, nomme l'haptique, associant la vue et le toucher.

peinture, le concept d'heccéité pourrait donc être intéressant pour poser un regard différent sur certaines œuvres et y percevoir de nouvelles richesses. Si nous nous abstenons un instant de distinguer formes et sujets dans un tableau, peut-être pourrions-nous y découvrir d'autres individualités picturales. À cette fin, nous pouvons nous tourner, comme nous y invite Deleuze dans son histoire de la peinture, vers le XVII<sup>e</sup> siècle hollandais, et vers un peintre en particulier : Vermeer.

Chaque philosophe étant naturellement porté vers certains « problèmes » (du fait, là encore, de son « goût philosophique »), Deleuze semble avoir été profondément intéressé par le problème de la forme – le même problème qui, d'après ses analyses, se posait en Hollande au XVII<sup>e</sup> siècle. Voyons d'abord comment Deleuze définit le concept de structure chez Spinoza, dont son propre concept d'heccéité est largement tributaire :

Ce qui constitue la structure, c'est un rapport composé, de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, qui s'établit entre les parties infiniment petites d'un corps transparent. Comme les parties vont toujours par infinités plus ou moins grandes, il y a dans chaque corps une infinité de rapports qui se composent et se décomposent, de telle manière que le corps à son tour entre dans un corps plus vaste, sous un nouveau rapport composé, ou au contraire fait ressortir les corps plus petits sous leurs rapports composants. Les modes sont des structures géométriques, mais fluentes, qui se *transforment* et se *déforment* dans la lumière, à des vitesses variables. La structure est *rythme*, c'est-à-dire enchaînement de *figures* qui composent et décomposent leurs rapports.<sup>144</sup>

Déjà, à travers les termes utilisés on peut percevoir une certaine affinité avec la peinture : la structure (ou le mode) est une *composition*, comme l'on parle de composition en peinture, où des *figures*, justement, sont « posées ensembles » sur une toile. La composition serait comme un type, pictural ou physique, de la rencontre au sens large philosophique. Cela transparaît encore plus clairement quand Deleuze rappelle peu après que Spinoza définit également les modes comme « projections de lumière » et « couleurs ». Il n'est donc pas étonnant qu'au détour du même paragraphe

---

144 Gilles Deleuze, « Spinoza et les trois "Éthiques" », in *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 176. Nous soulignons.

Deleuze finisse par esquisser un rapprochement entre Spinoza et Vermeer, qui, au contraire de Rembrandt, « [remplace] le clair-obscur par la complémentarité et le contraste des couleurs<sup>145</sup> ». C'est ce rapprochement que nous nous proposons de prolonger, afin de voir quelle est la dimension picturale propre au concept d'heccéité.

Cette juxtaposition n'est pas tout à fait inédite en histoire de l'art. Paul Claudel, dans ses fameux articles sur la peinture hollandaise réunis dans *L'œil écoute*, traçait déjà une symétrie implicite entre le philosophe et le peintre hollandais en évoquant le « poème géométrique » de Spinoza qu'est l'*Éthique*, puis un peu plus loin le « concert de la géométrie » chez Vermeer<sup>146</sup>. De même, plus récemment, Gilles Aillaud faisait-il de Spinoza le « frère blond, un peu lymphatique<sup>147</sup> » de Vermeer. Cela pourrait passer pour l'effet d'une imagination un peu fantasque, s'il n'était en même temps question d'une temporalité particulière aux tableaux de Vermeer, qu'Aillaud décrit comme une « éternité de l'éphémère », celle de « deux ou trois femmes différentes prises ou engluées dans un après-midi qui n'aura jamais de fin<sup>148</sup> ». Ce temps, balayé de toute psychologie comme de tout vécu, dit-il encore, semble correspondre à l'*Aïon* deleuzien, temps flottant où les corps sont pris dans des devenir qui tissent des individualités supérieures. Temps où les corps se vivent comme des *heccéités*. Pourrions-nous, dès lors, regarder Vermeer comme un peintre de ces individualités étranges qui ne sont plus des « formes » ni des « sujets » doués d'une histoire et d'un psychisme, mais des heccéités ? Penchons nous sur un tableau comme *La jeune fille endormie* du Metropolitan Museum de New York, de 1657 (fig. 1). L'on pourrait croire, au premier abord, qu'une telle œuvre est le fruit d'une

145 *Ibid.*, p. 177. Deleuze s'appuie en partie sur un parallèle établi entre Spinoza et Vermeer par une de ses étudiantes (Yvonne Toros, *Espace et transformation : Spinoza*, Thèse de doctorat, Université Paris-I, 1981).

146 Paul Claudel, « Introduction à la peinture hollandaise », dans *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1964, p. 13 et 32.

147 Gilles Aillaud, « Voir sans être vu », dans Gilles Aillaud, Albert Blankert, John Michael Montias, *Vermeer*, Paris, Hazan, 2004 [1986], p. 12.

148 *Ibid.*, p. 9-10.



intention moralisatrice, blâmant la paresse, ou même peut-être l'ivresse, de cette jeune fille négligemment assoupie, apparemment une servante. C'est, du moins, ce que tendrait à démontrer une certaine tradition d'interprétation de la peinture hollandaise (comme le rappelle Albert Blankert<sup>149</sup>). Néanmoins, cette volonté moralisatrice est plus subtile, et plus ambiguë (rien, à vrai dire, ne peut nous en assurer), que, par exemple, dans le même thème traité par Nicolas Maes ? Dans la *Jeune fille endormie avec sa servante* (National Gallery of Art, Washington, 1662-1665, fig. 2)<sup>150</sup>, le regard est contraint de rattacher la scène à un récit : une jeune domestique s'est endormie alors que la vaisselle du repas qui se donne dans la pièce du fond s'accumule. Contraint, il l'est même physiquement par le geste moqueur et explicite de l'autre servante. Chez Vermeer, rien de tel. Il ne se trouve aucun de ces procédés qui nous invitent à une analyse psychologique élémentaire ou à la reconstitution d'une narration : le regard semble libre de plonger dans la pureté de l'instant<sup>151</sup>. La servante est enveloppée par la torpeur de ce qui pourrait être un début d'après-midi ; son coude repose sur la table, auprès d'une nature morte et de drapés extraordinaires aux motifs colorés. Elle paraît absorbée par une atmosphère. Elle paraît, finalement, prise dans une *composition* figurale, une heccéité, une heure qui a une individualité parfaite et ne manque de rien disaient Deleuze et Guattari. Ainsi, chez Vermeer, la lumière, les ombres et les couleurs tendent à déborder les formes. C'est ce que montre admirablement Georges Didi-Huberman dans un chapitre qu'il consacre à l'intensité colorée du « pan » chez Vermeer<sup>152</sup>. Le pan serait cet élément, à première vue

149 Gilles Aillaud, Albert Blankert, John Michael Montias, *Vermeer, op. cit.*, p. 100-102.

150 Albert Blankert rapproche les deux œuvres de par leur thème et pour faire ressortir la spécificité de Vermeer, mais sans plus de commentaires (*Ibid.*, p. 100).

151 En ce qui concerne la mise à l'écart du narratif dans la peinture hollandaise – dans un tableau comme la *Vue de Delft* de Vermeer, qui ne raconte rien – l'on pourra se référer aux analyses de Svetlana Alpers, dans *The Art of Describin. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

152 Georges Didi-Huberman, « Appendice : Question de détail, question de pan », dans *Devant l'image, op. cit.*, p. 273-318.



marginal mais en fait central, qui « affecte le tableau », « pénètre la figure<sup>153</sup> » pour l'essaimer et la faire apparaître comme pure matière picturale : tels la masse des drapés rouges au premier plan de la *Jeune fille assoupie* de New-York, ou le chapeau de la *Jeune fille au chapeau rouge* de Washington qui emporte avec lui les autres éléments du tableau dans une cohérence nouvelle, non mimétique<sup>154</sup>. Non mimétique, car il n'est plus question de sujet ou d'objets. Ainsi le pan est-il avant tout « un passage » (un devenir, dirait Deleuze), « un événement plus qu'un objet<sup>155</sup> ». Le processus de « défiguration<sup>156</sup> » qu'engendre le pan, remettant en question les contours de la figure, fait écho au processus de déformation des corps qui caractérise une heccéité. Mais, ce que permet en plus le concept d'heccéité, c'est un point de vue critique, à la fois philosophique et politique, sur la façon de concevoir un individu.

Tout change dès lors qu'on ne considère plus des formes et des sujets immuables, mais des individualités anonymes. La jeune fille n'est plus réduite à son rôle de servante, le regard n'est plus contraint par un impératif « moral »<sup>157</sup> : apparaît simplement une jeune fille qui s'adonne au plaisir voluptueux, asocial et impersonnel d'une sieste, baignée d'un rayon de lumière, dans une pièce parfaitement calme. Ces différents éléments composent un agencement singulier qui fait craquer le carcan de l'identité sociale. Une telle perspective laisse apercevoir une potentialité originale de l'art du portrait, qui, poussé à sa limite, ne serait plus le lieu où l'on recueille l'identité et le nom d'un sujet, mais où se donne à voir le devenir d'un corps, simple *passant* qui s'épanouit à tel instant dans une individualité pas plus consistante qu'un nuage<sup>158</sup>. Par

---

153 *Ibid.*, p. 302.

154 *Ibid.*, p. 304-305.

155 *Ibid.*, p. 315.

156 *Ibid.*, p. 318.

157 Deleuze propose de penser, à partir de Spinoza, une *éthique* attentive aux rencontres inédites, contre une *morale* qui impose des lois et des principes rigides. Cf. « Sur la différence de l'Éthique avec une morale », dans *Spinoza. Philosophie pratique*, *op. cit.*, p. 27-42.

158 Par un retour des choses, le portrait cinématographique de Deleuze lui-même qu'est *L'Abécédaire* de Pierre-André Boutang pourrait être vu comme une exploration de cette potentialité. Par un jeu de cadrage, dès les premiers plans la silhouette de Deleuze se mêle au reflet de Claire Parnet qui apparaît parfois dans un miroir et à la fumée de sa cigarette, aux bruits de la rue ou à la lumière du

conséquent, le concept d'heccéité ne pose pas seulement un problème philosophique, mais déploie également une *façon de sentir*. Se vivre comme une heccéité, percevoir les individus comme des heccéités, cela implique une expérience du sensible plus subtile, qui ne s'arrête pas aux frontières entre les corps et les choses imposées par la raison dominante, idéaliste ou capitaliste.

## 2.2 Inventer de nouveaux moyens d'expression philosophiques

### 2.2.1 L'usage de la fiction

À travers l'exemple du concept d'heccéité, porteur d'une force de déterritorialisation par laquelle nous nous sommes laissés portés pour ébaucher un dialogue entre la philosophie et la peinture, nous avons commencé à voir comment la philosophie de Deleuze (et Guattari) pouvait se faire « art de la philosophie ». Art de la philosophie, qui n'est pas philosophie faite « art » (au sens noble), puisque le génitif subjectif marquerait plus modestement l'appropriation d'une certaine habileté, d'une certaine agilité. Autrement dit, le sol de la « création de concept » reste nécessairement philosophique, bien qu'elle puisse donner naissance à des concepts peuplant la croisée des territoires philosophique et artistique, et non dénués d'une certaine puissance affective et perceptive. Cet équilibre délicat, que nous nommons art, paraît résulter de la nécessité que soulignait Deleuze dans l'un de ses premiers ouvrages, *Différence et répétition* paru en 1968 (peu après mai...), d'inventer « de nouveaux moyens d'expression philosophiques » :

---

Le temps approche où il ne sera guère plus possible d'écrire un livre de philosophie comme on jour, qui, sous la lumière artificielle d'une lampe, semble être celle d'un début de soirée... Se crée alors une atmosphère, atmosphère qui enveloppe la scène pour se faire le portrait en images d'une individualité multiple.

en fait depuis si longtemps : « Ah ! Le vieux style... » La recherche de nouveaux moyens d'expression philosophiques fut inaugurée par Nietzsche, et doit être aujourd'hui poursuivie en rapport avec le renouvellement de certains autres arts, par exemple le théâtre ou le cinéma.<sup>159</sup>

Ainsi que le suggère la référence à Nietzsche, poète, avec ses « Chansons du prince hors la loi » en appendice au *Gai savoir*, au théâtre et au cinéma, l'un des domaines dans lequel la philosophie peut s'aventurer au cours de cette quête de nouveaux moyens d'expression est celui de la fiction.

La fiction, en un premier sens, pourrait être conçue comme la « puissance du faux », élevée au rang de la volonté sélective, que Deleuze, avec Nietzsche, estime nécessaire à la pensée et à la vie. Cela suppose que la vérité, pour la philosophie, ne soit plus conçue comme triste fidélité à la chose en soi, après laquelle courait « l'idéal ascétique », mais comme élaboration d'une « apparence » merveilleuse qui affirme gaiement le réel en le corrigeant<sup>160</sup>. Deleuze semble s'approprier cette idée et l'appliquer, dans ses textes où il laisse une « puissance du faux », une puissance fabulatrice et fictionnelle, investir le discours conceptuel. Telles les incursions de la fiction à travers les multiples citations de romans, de poèmes, de chansons, qui insufflent au discours une certaine vitalité. Le poème de Bob Dylan cité intégralement au début des *Dialogues* (« Oui je suis un voleur de pensées ») en est un des exemples les plus pertinents, puisque Deleuze en part en quelque sorte pour expliquer son usage de la citation :

Professeur, je voudrais arriver à faire un cours comme Dylan organise une chanson, étonnant producteur plutôt qu'auteur. [...] Trouver, rencontrer, voler, au lieu de régler, reconnaître et juger.<sup>161</sup>

Voilà donc une nouvelle manière de faire de la philosophie (un cours, aussi bien qu'un livre) : imaginer un enchaînement rhapsodique et inventif, tel un *producteur*. En tant

159 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1997 [1968], p. 4.

160 Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *op. cit.*, p. 117. C'est ce que nous évoquions déjà dans le premier chapitre, à propos du renversement des valeurs connotant la vérité et le mensonge que suppose la perspective nietzschéenne.

161 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 13-15.

que producteur, il s'agit de sélectionner et de conduire sur le devant de la scène divers fragments volés pour que jaillisse un éclat de pensée. C'est ce que mettent en pratique Deleuze et Guattari, par exemple lorsqu'ils commencent le plateau consacré au devenir par le récit d'un obscur film d'horreur américain, *Willard* de Daniel Mann (1972)<sup>162</sup>, histoire d'un homme dépecé par sa meute de rat, qui lance l'élaboration des concepts de devenir-animal et de devenir-imperceptible. Ainsi, comme chez Sartre où sans cesse des « "hernies" romanesques [...] trouvent les textes philosophiques<sup>163</sup> » (à l'image de la fameuse histoire du garçon de café dans *l'Être et le néant*), des bribes de fiction ressurgissent à intervalles réguliers dans l'œuvre de Deleuze pour donner son mouvement et son rythme au discours conceptuel. De surcroît, définissant la philosophie, Deleuze et Guattari considéraient que tous les philosophes, même les plus classiques, étaient créateurs de « personnages conceptuels ». Plus ou moins latents, ces personnages seraient cependant au cœur de tout système philosophique pour y établir une ligne de démarcation entre concepts attractifs et répulsifs : tels Socrate chez Platon, mais aussi l'Idiot, « innommé » et « souterrain », chez Descartes, qui cherche à penser par la seule « lumière naturelle » en lui et découvre le *cogito*<sup>164</sup>. Le titre de « personnage conceptuel » établit un parallèle clair entre la scène philosophique et les scènes romanesque ou théâtrale (ce qui participe, d'ailleurs, de la volonté d'abolir toute hiérarchie entre philosophie et arts, présentés comme des puissances de pensée spécifiques mais égales). Cette proximité avec la création littéraire que *Qu'est-ce que la philosophie ?* avance rétrospectivement en 1991 (et qui peut expliquer que l'écho universitaire le plus fort que Deleuze et sa génération aient d'abord trouvé fut dans les départements de littérature américains au cours des années

162 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 285-286.

163 Michel Contat, « Introduction » aux *Œuvres romanesques* de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. XVI. Deleuze rappelle d'ailleurs que Sartre a été, dans sa formation philosophique, un « courant d'air d'arrière-cour » à une époque où régnaient à l'université Hegel, Husserl et Heidegger (*Dialogues*, *op. cit.*, p. 18-19).

164 Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Les personnages conceptuels », dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 63-85.

1970<sup>165</sup>) n'est toutefois pas synthèse : elle découle plutôt d'un accent mis sur l'*écriture* de la philosophie.

Cependant, le poids de l'écriture dans la production philosophique – qui y engage nécessairement une part de fiction – n'est peut-être pas tant une nouveauté. Pour reprendre l'exemple de Descartes, pourtant emblème d'une tradition philosophique fort classique, le cogito tel qu'il apparaît dans le *Discours de la méthode* n'est pas autre chose qu'une figure de sujet tracée sur un fond indéfini et vertigineux, à la fois masque (*larvatus prodeo*, « j'avance masqué », dit-il dans les *Préambules*) et fable comme le montre bien Jean-Luc Nancy<sup>166</sup>. Toutefois, cette fable garde pour horizon la vérité, qui se révèle à l'extrême pointe de la fiction (fiction de ne plus voir aucun monde) : au moment où celle-ci « s'illumine d'être ma fiction, et [...] s'illumine d'être<sup>167</sup> ». Le *Discours* ne peut donc être abordé exclusivement du point de vue de la fiction littéraire, ni, à l'inverse, du point de vue de la seule vérité. Dans le geste fondateur qu'il suppose selon Nancy – duquel seront tributaire toutes les entreprises qui pratiquent un tel brouillage de Nietzsche à nos jours – la distinction entre fiction et vérité est devenue inopérante, insuffisante<sup>168</sup>.

Mais, si toute philosophie implique certes un « art de la philosophie » et une puissance d'invention qui n'est pas sans quelque affinité avec l'activité de fabulation littéraire, la question centrale semble porter sur la façon dont est assumée cette part fictionnelle. Chez Descartes, cette dimension du discours est dissimulée, comme le

165 François Cusset, « Littérature et théorie », dans *French theory*, *op. cit.*, p. 86-117.

166 Jean-Luc Nancy, *Ego sum*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1979.

167 *Ibid.*, p. 118.

168 *Ibid.*, p. 107. Une autre origine de ce phénomène, plus évidente sans doute et que nous invoquons déjà dans le premier chapitre, serait le geste romantique initiale visant à concevoir la théorie comme littérature et à unir philosophie et poésie : cf. Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, « Avant-propos : l'absolu littéraire », dans *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 8-28. Des restes de l'idéal romantique tel que le présentent Nancy et Lacoue-Labarthe semblent se manifester dans la pratique de la philosophie de Deleuze, aussi bien à travers le processus d'écriture collective qui vise à l'anonymat que dans son résultat, tel *Mille plateaux*, qui conserve des traces du modèle d'un « roman absolu » (où la théorie se fait roman). Même si Deleuze oppose avec Guattari aux principes d'unité et de totalité qui hantent le Livre moderne la multiplicité du livre rhizomatique (cf. *Mille plateaux*, *op. cit.*, « Introduction : rhizome », p. 9-37).

prouve la nécessité du travail patient de déconstruction auquel s'est livré Nancy. Cette dissimulation, relégation dans une zone impensée et non interrogée, est d'un certain point de vue propre à toute la métaphysique idéaliste, révélant sa volonté d'ériger la vérité philosophique comme absolue, comme unique vérité. Il s'agit, pour des philosophes tels que Platon ou Descartes, d'élever une fable, déguisée en pensée pure, à un rang supérieur à toutes les autres fables de langage – fable qui délivre *la* vérité, indiscutable, celle de l'Idée ou celle de Dieu. Au contraire, une philosophie qui ne cache pas son moteur fictionnel, comme celle de Deleuze, ou comme celle de Nietzsche, renonce à s'imposer comme Pensée absolue et échappe en cela à une dérive autoritaire du *logos* philosophique. Lorsqu'il est question de reconnaître qu'un système philosophique est issu d'un acte de *création* – activité de l'esprit qui invente plus qu'il n'impose, qui ouvre de nouveaux espaces de pensée plus qu'il ne fige des commandements – les enjeux ne sont pas simplement esthétiques. Il en va d'une éthique et d'une politique de la philosophie, conçue dès lors comme fleurissement de pratiques singulières et de possibilités de vie toujours nouvelles, et non plus comme progression contrainte et unilatérale vers une ultime vérité. À cet égard, les lignes réjouissantes où Lyotard fait l'éloge d'une nouvelle façon de faire de la théorie, païenne, fabulatrice, et non plus soumise à l'horizon théologique de la vérité, sont fort instructives :

Le désir du vrai, qui alimente chez tous le terrorisme, est inscrit dans notre usage le plus incontrôlé du langage, au point que tout discours paraît déployer naturellement sa prétention à dire le vrai, par une sorte de vulgarité irrémédiable. Or le moment est venu de porter remède à cette vulgarité, d'introduire dans le discours idéologique ou philosophique le même raffinement, la même force de légèreté, qui se donne cours dans les œuvres de peinture, de musique, de cinéma dit expérimental, évidemment aussi dans celles des sciences. Il n'est nullement question d'inventer une ou des théories nouvelles, non plus que des interprétations ; ce qui nous fait défaut est une diablerie ou une apathie telle que le genre théorique lui-même subisse des subversions dont sa prétention ne se relève pas ; qu'il redevienne bonnement un genre et soit débouté de la position de maîtrise ou domination qu'il occupe au moins depuis Platon : que le vrai redevienne une affaire de style.<sup>169</sup>

169 Jean-François Lyotard, « Apathie dans la théorie », dans *Rudiments païens*, Paris, 10/18, 1977, p. 9-10. Il prône justement, par la suite, une « théorie-fiction », qui soit avant tout *mouvement*

### 2.2.2 La trace du style

Prolongeant la remarque finale de Lyotard, nous pouvons nous arrêter un instant sur la question du *style*. Alors que la question de la fiction était intrinsèque au discours – en tant que force qui en tord les prétentions absolutistes de l'intérieur –, celle du style excède le cadre discursif et nous met face à l'intégralité d'une façon de sentir, d'apparaître, d'écrire. Cette dimension émerge donc, chez Deleuze, dans sa manière de *faire* de la philosophie au sens large : dans une pratique, non au sens de l'application d'une théorie, mais d'une activité expérimentale dont la production théorique serait un des aspects, une des conséquences. Le style dépend d'abord d'une manière de voir le monde, d'une « vision » dit Marcel Proust<sup>170</sup>. De ce fait, le style participe de ce que Deleuze appelait le goût ou la sensibilité en philosophie (de ce qui a, donc, rapport aux sens) : il en serait la dimension profondément visuelle, voire figurale, au sens lyotardien d'un événement qui mêle plasticité et désir. À l'origine, le « style » ou « stilet » était cette tige métallique pointue qui servait à écrire – ou à dessiner – sur des tablettes de cire<sup>171</sup>. Tout style est donc, d'une certaine manière, une façon de rendre visible, de rendre sensible, en traçant une ligne ; la ligne d'une existence qui persévère à tracer son propre sillon.

d'invention (p. 28-29).

170 « [...] le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. » Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989 [1927], p. 895. Peut-être cela vaut-il aussi dans une certaine mesure pour le philosophe et la philosophie ; en ce qui concerne Deleuze, sa vision singulière du monde semble transparaître dans le concept d'heccéité, qui n'est peut-être pas la simple œuvre de « moyens directs conscients », mais d'une intuition plus enfouie, ancrée dans une façon de sentir.

171 Jacques Derrida commence ainsi son analyse des « styles » de Nietzsche et de leur rapport au féminin : « La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu. » (*Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1978, p. 29).



Dans l'Antiquité grecque et romaine déjà, la philosophie en tant que quête de la sagesse était indissociable d'une pratique et impliquait un « style » de vie, c'est-à-dire un tracé habile de son existence (même si celui-ci visait en même temps à faire école, tels l'épicurisme ou le stoïcisme). Mais c'est surtout avec Nietzsche qu'il devient question pour un philosophe d'affirmer sa singularité en choisissant, tel un artiste, les « perspectives » et les « lumières », les lignes qui lui conviennent (« soyons les poètes de notre vie, et tout d'abord dans le menu détail et dans le plus banal !<sup>172</sup> »). Ainsi, tant la façon d'écrire que la façon de sentir ou d'apparaître du philosophe s'inscriraient dans le sillon d'un style, d'une main qui chez Deleuze cherche toujours à tracer une arête tenue entre la splendeur éblouissante de l'impersonnel et la lueur rassurante d'un monde personnel : « Se réduire à une ligne abstraite, un trait, pour trouver sa zone d'indiscernabilité avec d'autres traits, et entrer ainsi dans l'heccéité comme dans l'impersonnalité du créateur.<sup>173</sup> » Paradoxalement, découvrir et suivre la ligne de sa plus pure singularité, c'est en même temps fendre les flots de l'impersonnel et de l'anonyme. Ce qui nous apparaît de la sorte comme ligne plastique de déterritorialisation et processus de désir qui excède le sujet serait, peut-être, le style par excellence. Le style, puisqu'il est « pointe » de l'individualité, porte en même temps l'individu à sentir, à pressentir l'inconnu qui le dépasse. Et, dans un tel univers que la métaphore visuelle constante dans le discours de Deleuze présente comme une grande esquisse fourmillante de lignes, un « menu détail » dans sa façon d'apparaître – son chapeau – ne serait-il pas un trait qui condense son style ? Tel le toit, ouvert aux vents, d'une individualité qui toujours se compose et se recompose. Cela, qui pourrait être tenu à l'écart de l'analyse comme anecdotique, semble pourtant relever d'une puissance stylistique inhérente à la façon d'apparaître d'un philosophe,

172 Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, op. cit., aphorisme 299 (p. 288-289). Voir aussi, entre autres, les aphorismes 289 (p. 277-278) et 328 (p. 311).

173 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 343. Pour différentes approches du style chez Deleuze, plus approfondies, nous pourrions nous reporter à Adnen Jdey (dir.), *Les Styles de Deleuze*, Paris, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011.



d'un rayonnement fécond de sa pensée et de sa sensibilité qui dépasse le seul discours.

Il est probable qu'il se trouve là quelque chose du dandy ou de l'« esthète », en ce que ces personnages affirment toujours un style, une façon propre de sentir et de penser au mépris des conventions sociales et de la morale bourgeoise. Toutefois, il convient de ne pas négliger le caractère essentiellement philosophique de cette quête chez Deleuze, et c'est pourquoi nous avons essayé de définir le style à la fois d'un point de vue esthétique et d'un point de vue philosophique. C'est ce même équilibre que recherche Jean-Noël Vuarnet en approchant la catégorie, quoique toujours fuyante puisqu'elle est regroupement d'une multiplicité, de « philosophe-artiste ». Il s'attache précisément à caractériser le philosophe-artiste « comme désir ou type résistant (homme de la différence) » dont l'expression passe avant tout « par son style (style de pensée, style d'écriture, style de vie) »<sup>174</sup>. Comme le génie hybride qu'évoquaient Deleuze et Guattari, le philosophe-artiste atteste d'une volonté de se tenir dans la différence et de la faire fructifier. En découlent nécessairement des philosophies (dont celle de Deleuze semble un bon exemple) qui prennent le contrepied du principe de répétition qui guidait la pensée idéaliste. De telles œuvres paraissent plus destinées à éveiller des désirs de nouvelles trajectoires qu'à faire école. Un style, qu'il affirme la liberté de suivre sa propre nécessité, qu'il grave et parcourt des surfaces inconnues, a par définition quelque chose d'*incisif*, qui peut résonner comme un appel à refuser toute trajectoire tracée d'avance.

### 2.2.3 Résistance : convergence des activités artistique et philosophique

Pour le philosophe dont la création conceptuelle s'inscrit dans le sillon d'un

---

<sup>174</sup> Jean-Noël Vuarnet, *Le philosophe-artiste*, Paris, Lignes-Léo Scheer, 2004, p. 13-14.

style, la théorie n'est plus en suspension dans un monde éthéré et abstrait. Elle se déploie dans le monde réel. Et si elle se déploie dans le réel, c'est pour y faire acte de résistance, y contester l'ordre et la hiérarchie qui profite toujours à un pouvoir institué. Il convient ici de rappeler la distinction essentielle que fait Deleuze, à partir de Spinoza et de Nietzsche, entre le pouvoir (*potestas*) et la puissance (*potentia*). Cette distinction marque profondément sa conception des rapports de force qui constituent ce que l'on pourrait nommer un espace politique. Dans la logique du *pouvoir*, tyran ou prêtre exploitent l'espoir et le désir de sécurité des hommes et des femmes pour en faire des esclaves. Tous, dans un tel système, cultivent les « passions tristes » en se soumettant à un ordre, une hiérarchie, un modèle ou une identité première qui doit être répétée (comme dans la cité platonicienne). Penser la *puissance*, au contraire, demande de rejeter toute forme de spéculation ; la puissance est toujours « puissance en acte » d'un homme libre, source de « joie active », dans un monde où règnent la différence et l'anarchie (littéralement, l'absence de pouvoir et de principe premier)<sup>175</sup>. En bref, la puissance est du côté du *devenir*, le pouvoir, du côté de l'*être* (soit, étymologiquement, de l'État...). De toute l'œuvre de Deleuze, il ressort que le philosophe comme l'artiste doivent tendre vers l'effectuation de leur puissance, et fuir tout pouvoir.

Comme le rappelle à juste titre François Cusset, la théorie était, pour toute une génération d'intellectuels français dans les années 1970 dont Deleuze faisait partie, une « pensée de combat, ressource d'opposition, d'autant plus opératoire que ne la figera pas une définition préalable<sup>176</sup> ». C'est pourquoi, en l'approchant par le biais des notions de fiction et de style, nous n'avons pu en quelque sorte que souligner le caractère protéiforme de la théorie chez Deleuze sans pouvoir en fixer l'essence. Dans

175 Cf. notamment Gilles Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, op. cit. : « Dévalorisation de toutes les "passions tristes" au profit de la joie : Spinoza l'athée » (p. 37-42) et la définition de « Puissance » (p. 128-138). Également, dans *Logique du sens*, op. cit., « Platon et le simulacre », p. 292-307.

176 François Cusset, *French theory*, op. cit., p. 116-117.

cette ouverture, réside sa force. En effet, c'est comme cela que la pensée peut se faire « machine de guerre » nomade, contestant précisément la confiscation de la pensée par l'État. Ainsi émergent des « contre-pensées, dont les actes sont violents, les apparitions discontinues, l'existence mobile à travers l'histoire », telles les machines de guerre élaborées par Kierkegaard ou Nietzsche<sup>177</sup>. Par ailleurs, il est intéressant de noter que si ces contre-pensées peuvent se faire subversives, c'est, selon Deleuze et Guattari, en reconquérant une puissance affective essentielle dont seuls certains artistes avaient le secret jusqu'alors. Une pensée résistante et révolutionnaire se développerait nécessairement selon un « *pathos* », par « traits d'expression » et à partir de « singularités non universalisables<sup>178</sup> ». Cela, dont Deleuze et Guattari font le constat suivant des remarques d'Artaud et de Kleist, souligne le besoin, pour une pensée philosophique révolutionnaire, de tirer quelque enseignement de la fulgurance radicale de certains artistes. Et Deleuze et Guattari ne mettent-ils pas eux-mêmes cette leçon en pratique sans cesse – par exemple lorsque quelques lignes plus loin, après avoir montré que toute pensée révolutionnaire est de race nomade, ils lâchent avec véhémence : « Bâtard et sang-mêlé sont les vrais noms de la race. » ? Et de prolonger cet élan impétueux par un poème de Rimbaud (« J'ai toujours été de race inférieur... »)<sup>179</sup>.

Voici donc un parfait exemple du dialogue que Deleuze et Guattari souhaitent établir entre la philosophie et l'art, le philosophe et l'artiste, à travers des devenir toujours « bâtards » qui trouent le discours philosophique. La frontière entre art et philosophie est peut-être de nature politique, imposée par un pouvoir qui cherche à canaliser les puissances subversives issues des marges. Car finalement, pour Deleuze, ce qui semble réunir le plus profondément tout mouvement de pensée, philosophique ou artistique, c'est cette guerre, ou guérilla, menée contre le pouvoir étatique qui

---

177 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 467.

178 *Ibid.*, p. 468.

179 *Ibid.*, p. 470.

symbolise en fait tout pouvoir nuisible à la vie. Par exemple, lorsqu'il se pose la question « Qu'est-ce que l'acte de création ? », qui concerne tant la philosophie que l'art, il y répond en posant le concept décisif de « résistance », résistance au système de « communication » et d'« information » (l'in-formation pouvant se comprendre comme le fait d'enfermer les peuples dans des *formes* contraignantes)<sup>180</sup>.

Il semble également que l'artiste comme le philosophe engagés dans des devenirs créateurs et révolutionnaires soient animés d'une force vitale qui les déborde, ouverte à l'avenir ; qu'à travers eux ce soit « la terre [qui] fait valoir ses propres puissances de déterritorialisation, ses lignes de fuite, ses espaces lisses qui vivent et qui creusent leur chemin pour une nouvelle terre<sup>181</sup> ». Cette terre à venir est bien le signe que philosophes et artistes – et, il faudrait ajouter, chercheurs de toutes les sciences, la science étant la troisième grande manière de penser selon Deleuze et Guattari – travaillent de concert à faire advenir un espace politique, c'est-à-dire un espace de possibles. S'il y avait une conséquence majeure à tirer de l'esthétique de Deleuze, comme le fait Mireille Buydens, c'est bien que « tout, politiquement ou artistiquement, reste possible<sup>182</sup> ». De plus, cette terre à venir est destinée à accueillir un « peuple à venir », dont il revient à tous les créateurs de rendre l'existence possible en libérant des « populations moléculaires »<sup>183</sup>. Qu'il s'agisse d'un peuple à venir, toujours à venir, et non d'un peuple présent est significatif. Jamais un peuple ne peut se reposer sur une identité fondamentale, qu'elle soit nationale ou culturelle (dans tous les cas, érigée par un pouvoir). Un peuple, pour Deleuze et Guattari, serait la puissance qui s'oppose au pouvoir de l'État, en *devenir* plus qu'il n'est, n'existant que dans un mouvement minoritaire et libérateur. Et il reviendrait à la philosophie ou à

---

180 Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », conférence donné à la Fémis (Fondation européenne des métiers de l'image et du son) le 17 mai 1987, dont le texte est repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, éd. David Lapoujade, coll. « Paradoxe », 2003, p. 291-302.

181 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 526.

182 Mireille Buydens, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, op. cit., p. 84-85.

183 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 426-427.

l'art d'impulser de tels mouvements d'invention et de subversion. Toute la philosophie de Deleuze – et particulièrement dans son propre mouvement de devenir né de la rencontre avec Guattari, penseur et militant des marges progressistes – semble avoir pour fond la valorisation d'une lutte politique vitale. Si nous avons pu, dans le premier chapitre, définir l'esthétique de Deleuze comme une esthétique de la guerre et de la lutte (de l'*eris* grecque), c'est que le philosophe et l'artiste sont réellement en guerre contre les *pouvoirs* établis<sup>184</sup>. Il sont porteurs d'une révolution qui ne vaut que comme processus, comme mouvement. Contre l'asservissement du capitalisme dominant, leurs œuvres seraient le déchaînement de puissances minoritaires et moléculaires d'une vie intense qui ne se laisse pas organiser ni informer. De tels « mouvements aberrants », au cœur de la philosophie deleuzienne, seraient les vecteurs d'une « force critique destructrice<sup>185</sup> » selon David Lapoujade. Comme usages étonnants, subversifs, tournés vers l'avenir, du langage ou des images, les différentes manière de penser que sont l'art et la philosophie se trouveraient donc unies (mais non confondues) par une même visée émancipatrice : celle de raboucher l'être humain aux forces vives de la terre<sup>186</sup>.

---

184 Et nécessairement aussi contre eux-mêmes... Puisque, comme ne cesse de le rappeler Deleuze, le grand danger de toute ligne de fuite qui cherche à briser les segmentarités imposées par le pouvoir vient d'abord d'elle-même : c'est le risque de tomber dans un « trou noir », quand l'intensité de la ligne devient insupportable (cf. Gilles Deleuze, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 166-167).

185 David Lapoujade, *Deleuze. Les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 22-23. Lapoujade note toutefois l'ambiguïté intrinsèque, à laquelle nous nous sommes déjà trouvés confrontés, des mouvements aberrants qui se situent toujours à la limite entre la vie la plus intense et la mort. Mais il articule de façon intéressante ce combat mené avec soi-même à un combat mené contre les pouvoirs qui nous asservissent.

186 La terre, en ce sens, est à entendre comme un réseau de flux perpétuels, comme une matrice de devenirs imprévisibles, et non comme le lieu figé où un peuple s'enracine (selon une conception conservatrice et fasciste qui fut celle de Maurice Barrès, ou du nazisme).

## CHAPITRE III : LIBRES CIRCULATIONS ENTRE DISCOURS ET FIGURES DANS MILLE PLATEAUX

### 3.1 Expérimentations « bibliophiliques »

#### 3.1.1 Quand le livre de philosophie s'offre au regard

Dans la recherche deleuzienne de nouveaux moyens d'expression au service de la philosophie, une remise en question de la forme classique du livre était sans doute incontournable. Ses ouvrages, où essaient citations diverses, schémas, dessins, images sont le fruit de ce que l'on pourrait nommer des expérimentations « bibliophiliques ». Dans la liste, significativement restreinte, des adjectifs qui se rapportent au livre, aurait pu également être retenu le peu usité « bibliologique », recouvrant ce qui est relatif à l'histoire et à la science matérielle du livre. Mais « bibliophilique », en un sens et surtout faute de terme plus juste, convient mieux : car les expérimentations philosophiques qui voient le jour dans les années 1960 semblent dans une certaine mesure relever d'un « amour » du livre, comme objet ou comme chose<sup>187</sup>, qui vise à l'affirmer comme lieu d'expression sensible du langage alors qu'il n'a souvent été conçu que comme le support d'un discours purement intelligible. Si l'on prend un peu de recul, cela peut être vu comme un trait de la modernité. Le langage, après avoir été, selon Foucault, ordonné au temps comme instrument de mémoire et de retour à l'origine, serait devenu (ou redevenu), avec

---

187 Même si la matérialité du livre n'est pas une fin en soi : bibliophilie n'est pas bibliomanie. Pour un véritable bibliophile, un véritable collectionneur, comme Walter Benjamin, posséder des livres et les considérer sous un angle matériel n'est pas source d'une pauvre jouissance de propriétaire, mais une manière d'habiter le monde en trouvant l'hospitalité au sein d'esprits vivants (voir le très beau texte de Walter Benjamin, « Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner » (1931), dans *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, trad. P. Ivernel, Paris, Payot et Rivages, 2015, p. 41-63).

Nietzsche et Joyce notamment, « chose d'espace<sup>188</sup> ». Non seulement il est montré pour ce qu'il est, c'est-à-dire « tissé d'espace » : lignes de mots sur une page blanche ou jaunie, « chose » au même-titre que n'importe quelle « chose ». Mais, en outre, il est moins conçu comme source de pures abstractions que de figures qu'il dessine et trace dans un univers spatial (telles les « lignes abstraites » qu'évoque Deleuze). Pour Lyotard, Mallarmé aurait été l'un des premiers, avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, à souligner du langage « le pouvoir de figurer et pas seulement de signifier<sup>189</sup> ». Disposant les mots sur les pages comme de singulières constellations expressives, auxquelles sont également intégrées les blancs ou le pli du livre, le langage poétique de Mallarmé a « fait entrer en lui le sensible<sup>190</sup> ». Alors le langage et son soi-disant autre – le sensible – ne font qu'un. Un des mérites de la modernité littéraire, Mallarmé en tête, serait donc d'avoir « incarné » le langage, de l'avoir rendu manifeste comme ce qu'il est, chose sensible. Et de tels constats, énoncés par Foucault ou Lyotard, ne seront pas sans conséquences pour la philosophie elle-même.

Le philosophe ayant le plus joué de la manière mallarméenne pour composer certains de ses textes est certainement Derrida. Dans *Glas*, paru en 1974 aux éditions Galilée, deux colonnes se jouxtent, l'une sur Hegel, l'autre sur Jean Genet, consacrant une rencontre entre philosophie et littérature sur un mode étonnant. Les colonnes, en outre, sont trouées de définitions de dictionnaire, de citations ou d'espaces blancs, remuées par les changements de polices et d'interlignes. L'attention est ainsi portée sur l'espace matériel du livre, où le texte semble se déployer à l'infini (chaque colonne s'ouvre et se clôt au milieu d'une phrase) et communiquer une sensation de vertige à qui le feuillette. Ces expérimentations typographiques confèrent au texte de Derrida, qui se présente d'ailleurs au même format qu'un livre d'artiste, une force plastique.

188 Michel Foucault, « Le langage de l'espace », dans *Critique*, n° 203, avril 1964, p. 378-382. Repris dans *Dits et Écrits I. 1954-1975, op. cit.*, p. 435-440.

189 Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 62.

190 *Ibid.*, p. 68.

Mais il n'en a pas moins une portée philosophique. De ces amas de mots surgissent de façon désordonnée des élaborations conceptuelles, plus ou moins absconses – hermétisme voulu, pour garder un certain « secret », à l'heure où les sociétés occidentales se vouent à une recherche effrénée de transparence<sup>191</sup>. Quant à l'œuvre de Deleuze, si de telles expérimentations typographiques en sont absentes, elle n'en cherche pas moins à subvertir la forme traditionnelle du livre pour en faire l'espace, matériel et plastique, d'un secret que porte en lui tout devenir<sup>192</sup>. Ainsi peut se comprendre l'un des grands « secrets » de *Mille plateaux*, processus d'écriture à quatre mains, volontairement gardé en bonne partie mystérieux. De même dans les *Dialogues* écrits avec Claire Parnet en 1977, seules les deux premières parties sont signées d'initiales : les autres sont volontairement laissées à l'indécision du lecteur, ce qui brouille la convention élémentaire de tout livre-entretien. L'enjeu n'est pas simplement discursif, puisque, les auteurs s'étant éclipsés, l'attention se reporte nécessairement sur le livre tenu entre les mains, comme s'il était dit au lecteur « il n'y a rien au-delà... ». Nous pouvons à ce propos en relire les premières pages :

[L]es bonnes manières de lire aujourd'hui, c'est d'arriver à traiter un livre comme on écoute un disque, comme on regarde un film ou une émission télé, comme on reçoit une chanson : tout traitement du livre qui réclamerait pour lui un respect spécial, une attention d'une autre sorte, vient d'un autre âge et condamne définitivement le livre. Il n'y a aucune question de difficulté ni de compréhension : les concepts sont exactement comme des sons, des couleurs ou des images, ce sont des intensités qui vous conviennent ou non, qui passent ou ne passent pas.<sup>193</sup>

Il est évident qu'il faut veiller à ne pas confondre cette pratique de la lecture et de l'écriture avec un relativisme absolu qui abolirait la valeur de l'effort intellectuel ainsi que toute exigence philosophique. Une telle déclaration vise plutôt à en finir avec la

191 Derrida définira le secret comme un enjeu politique majeur : « Aujourd'hui, la frontière entre public et privé est indéfinissable, elle se déplace constamment – mais le secret, au-delà, en-deça et en-dehors de cela, doit rester séparé. » Cf. Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel, 2002, p. 106.

192 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Souvenir d'un secret », dans *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 350-355.

193 Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 9-10.



hiérarchie culturelle au centre de laquelle trône le *logos*, de son éclat pur et aveuglant. La réception des concepts de la philosophie, nous l'avons vu, est affaire pour Deleuze de sensibilité comme celle des affects et des percepts de l'art. Mais le livre qui les recueille n'est pas non plus à négliger dans sa dimension sensible. À cet égard, il peut être utile de se pencher sur les rapprochements souvent effectués entre philosophes français et artistes américains de la même époque. En ce qui concerne Deleuze, plusieurs liens ont été remarqués entre sa pensée et celle de l'artiste américain John Cage<sup>194</sup>. Il est vrai qu'un livre comme *Pour les oiseaux*, série d'entretiens de Cage avec Daniel Charles paru en 1976, présente certaines particularités qu'il partage avec les *Dialogues*. Outre sa « pensée du changement » et son anarchisme qui sur un plan théorique le rapprochent de Deleuze<sup>195</sup>, *Pour les oiseaux* défait, comme les *Dialogues*, la forme du dialogue : dans la première entrevue, questions et réponses de Daniel Charles et de John Cage se trouvent joyeusement mêlées, disposées sur la page au gré du hasard (au gré d'un coup de dé mallarméen), brouillant les positions de chaque auteur. Par conséquent, dans *Pour les oiseaux*, livre d'un artiste, comme dans les *Dialogues*, livre d'un philosophe, parus à un an d'intervalle, s'affirme une même volonté de surprendre le lecteur et de l'amener à interroger la forme du livre. Cette coïncidence donne à voir la porosité d'une frontière entre art et philosophie qui se reconfigure à cette époque, dans les années 1960 et 1970. Pour Hal Foster, qui s'attache à définir le post-modernisme en art contemporain (en s'appuyant sur des critiques de la revue *October* comme Craig Owens, Douglas Krimp ou Rosalind Krauss), cela se traduirait par une relation de symétrie entre le post-modernisme

194 François Cusset évoque des « complicités théoriques » : *French theory*, op. cit., p. 247. Cf. également la récente étude de Brent Waterhouse, *Strates, plan, rhizome. John Cage et la philosophie de Gilles Deleuze et Félix Guattari*, Thèse de Doctorat, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2012.

195 John Cage, comme Deleuze considérait le monde comme un processus, en devenir permanent : John Cage et Daniel Charles, *Pour les oiseaux*, Paris, L'Herne, 2002 [1976], p. 88-89. C'est pour des raisons de cette sorte que Sylvère Lotringer a paradoxalement pu qualifier *Pour les oiseaux* de premier livre de *French theory* paru aux États-Unis (Sylvère Lotringer et Sandra Cohen, *French theory in America*, New York-Londres, Routledge, 2001, p. 126).

américain et ce qu'il nomme le post-structuralisme de la pensée française (comprenant Barthes, Derrida ou Deleuze)<sup>196</sup>. Tandis que les artistes américains proposeraient de nouveaux types d'œuvres qui incluent le langage (comme le fait John Cage avec *Pour les oiseaux*, auquel succéderont de nombreux autres « livres »), les philosophes français, selon un mouvement à la fois inverse et complémentaire, intégreraient des procédés « artistiques » (poétiques, typographiques ou visuels) qui impliquent de nouvelles approches du livre. Néanmoins, les *Dialogues* restent un livre de philosophie, dans lequel Deleuze expose ses principaux concepts avec pédagogie et rigueur, et *Pour les oiseaux* un livre consacré à la musique expérimentale, dans lequel Cage livre les bases musicologiques de son travail et le situe dans le paysage contemporain. Ce double emprunt paraît procéder d'un double mouvement de déterritorialisation, qui ouvre chaque domaine à de nouvelles possibilités, plutôt qu'il n'aboutit à une anémie et à une confusion générale.

\*

Parmi les éléments que le discours philosophique « emprunte » au domaine de l'art, se trouvent les images. Alors il n'est plus seulement question d'une expérimentation littéraire, intrinsèque au discours, mais de confronter le discours à son autre radical et d'éveiller toutes les ressources du regard qui parcourt le livre. Quand on commence à feuilleter *Mille plateaux*, avant même que l'on s'attache à son contenu philosophique, le livre étonne par son ton<sup>197</sup>, mais aussi par l'étrange image qui ouvre l'introduction « Rhizome », reproduction d'une partition graphique de Sylvano Bussoti (disciple, on ne s'en étonnera pas, de John Cage). Cette surprise

196 Hal Foster, « Re : post (Riposte) », *Parachute*, n° 26, printemps 1982, p. 11-15. Repris et traduit dans *L'époque, la mode, la morale, la passion*, Paris, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987, p. 463-469.

197 Telles les premières lignes qui évoque la quête de multiplicité de Deleuze et Guattari : « Nous avons écrit *L'Anti-Edipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde. » (*Mille plateaux*, op. cit., p. 9)

visuelle<sup>198</sup>, relativement inhabituelle dans les livres de philosophie, se reproduira au début de chaque « plateau », parfois dans le texte – l'ouvrage devenant ainsi une étrange collection d'images, où un Duccio côtoie un homard (!).

Cependant, *Mille plateaux*, malgré la singularité profonde de la pratique qu'il met en œuvre, sur laquelle nous reviendrons, n'est pas sans précédent. L'un des premiers exemples de ce jeu avec l'image, à notre connaissance, s'observe dans *Les mots et les choses* de Michel Foucault, paru en 1966. Après une préface laissant entendre que l'« homme » n'est qu'une « invention récente<sup>199</sup> » de notre savoir, une sorte de fiction sans réelle consistance, la première partie s'ouvre sur une analyse des *Ménines* de Vélasquez dont le véritable « sujet », le couple royal, n'est justement présent que comme reflet<sup>200</sup>. Mais Vélasquez n'est nommé qu'à la vingt-cinquième page et le titre de l'œuvre n'apparaît jamais... Toutefois, l'on peut se reporter – sans que cela soit indiqué – à une reproduction en fin d'ouvrage, en noir et blanc et non légendée. Tout se passe donc comme si la présence de l'œuvre dans le discours était volontairement laissée à un état nébuleux, et ce malgré la description très méticuleuse de Foucault, pour bien marquer qu'il reste quelque chose d'irréconciliable entre le langage et la peinture. Or c'est justement ce qu'entend Foucault. Langage et peinture, selon lui,

[...] sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. Or le nom propre, dans ce jeu, n'est qu'un artifice : il permet de montrer du doigt, c'est-à-dire de faire passer subrepticement de l'espace où l'on parle à l'espace où l'on regarde, c'est-à-dire de les refermer commodément l'un sur l'autre comme s'ils étaient adéquats. Mais si on veut maintenir ouvert le rapport du langage et du visible, si on veut parler non pas à l'encontre mais à partir de leur incompatibilité, de

198 Surprise, d'autant plus que les légendes se trouvent rarement sous les reproductions (auquel cas elles sont brèves et lacunaires, ne mentionnant jamais d'auteur) et qu'il faut se reporter à une table des reproductions en fin d'ouvrage pour en savoir plus.

199 Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p. 15.

200 *Ibid.*, « Les suivantes », p. 19-31.

manière à rester au plus proche de l'un et de l'autre, alors il faut effacer les noms propres et se maintenir dans l'infini de la tâche. C'est peut-être par l'intermédiaire de ce langage gris, anonyme, toujours méticuleux et répétitif parce que trop large, que la peinture, petit à petit, allumera ses clartés.<sup>201</sup>

C'est ainsi que Foucault justifie son rapport à l'image et sa réticence à en citer l'auteur ou le titre, qui ne ferait que la figer, la rendre captive du discours. Il convient d'assumer la césure indépassable entre le sensible et l'intelligible. Cette reconnaissance ne signifie pas qu'il faille renoncer à s'adresser à la peinture, mais qu'aux commentaires classiques est préférable un dialogue souterrain qui se passe des noms propres et des légendes. Au sein du livre, cela passe par l'inscription de l'image dans un espace indépendant du langage, où le regard n'est plus porté à *lire*, seulement à *voir*.

En ce sens, *Les mots et les choses* n'est pas resté une tentative isolée. *Mille plateaux* se confrontera au problème que pose Foucault, mais également d'autres ouvrages qui le précèdent. Malgré les disparités théoriques au sein de ce que l'on regroupe artificiellement sous les termes de « théorie française », de « philosophie postmoderne » ou de « post-structuralisme », il ne reste pas moins que la plupart des penseurs rattachés à ces courants ont en commun d'avoir parsemé leurs écrits d'images, même si cela fut fait dans optiques diverses. Dans *L'empire des signes*, qui est autant un ouvrage théorique qu'un journal de voyage (comme le suggère l'ambiguïté du titre), Roland Barthes se plaît à insérer plusieurs images ayant trait au Japon – une esquisse manuscrite d'un plan de quartier, diverses photographies, des signes calligraphiés, une carte postale ancienne... – qui, par-delà le discours, se veulent « le départ d'une sorte de vacillement visuel <sup>202</sup>». Cet éclectisme, s'il répond à une perspective bien différente de celle de *Mille plateaux*, montre néanmoins quel pouvait être l'horizon d'attente du lecteur qui ouvrait l'ouvrage de Deleuze et Guattari dix ans plus tard, dans lequel il découvrait également des schémas manuscrits et des

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>202</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève/Paris, Skira/Flammarion, 1984 [1970], p. 5.

reproductions d'« œuvres » de toute sorte. Cette tendance à confronter le discours philosophique ou théorique aux images atteint peut-être son degré le plus aigu en 1971, avec la parution de *Discours, figure* de Jean-François Lyotard. Cet ouvrage, Deleuze en avait une connaissance approfondie, puisqu'il fit partie du jury lorsque Lyotard présenta son travail comme thèse d'habilitation, et en rédigea également un commentaire pour *La Quinzaine littéraire*. Il le qualifiait alors de « schizo-livre » où « les figures, même les illustrations, [...] font partie intégrante du discours » et permettent « une libre circulation d'énergie d'écriture (ou de désir?) »<sup>203</sup>. Rétrospectivement, ces formules semblent pouvoir s'appliquer à *Mille plateaux* lui-même, qui aurait retenu la leçon de *Discours, figure* sur ce point en ouvrant avec les images un autre niveau de circulation dans le discours : une scission schizophrénique, une fêlure qui rend possible un devenir ou un dialogue. Une volonté semblable de remettre en question la prétention « logocentrique » du texte philosophique en le confrontant à des figures visuelles anime également *La vérité en peinture* de Jacques Derrida, paru en 1978<sup>204</sup>. Mais, dans *La vérité en peinture* comme dans *Discours, figure* ou même dans *Les mots et les choses*, la réflexion sur le rôle de l'image au sein du discours est plus ou moins explicite (annoncée, en fait, dès le titre). Au contraire de *Mille plateaux*, les images sont attendues par le lecteur, et l'interrogation qu'elles suscitent est, sinon moins forte, du moins de nature différente<sup>205</sup>. *Mille plateaux*, à l'aube des années 1980, tout en s'inscrivant dans ce mouvement qui modèle le livre de philosophie pour l'offrir aux sens et au regard, développe peut-être moins ces

203 Gilles Deleuze, « Appréciation de *Discours, figure* de Jean-François Lyotard », dans *La Quinzaine littéraire*, n°140, 1-15 mai 1972, p. 19, repris dans *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, 2002, p. 299.

204 Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1978. En préambule, il avertit que les images insérées dans le premier chapitre seront traitées selon « un certain détachement illustratif, sans référence, sans titre ni légitimité » (p. 20). Ce principe est repris dans *Éperons* (*op. cit.*) paru la même année, où le lien qui unit l'analyse de Derrida et les dessins de François Loubrieu qui la rythme est laissé parfaitement lâche, libre.

205 Les images se trouvent, dans *Discours, figure*, regroupées en fin d'ouvrage dans une « table commentée des figures et des planches ». Elles dialoguent donc avec le discours d'une façon différente, plus explicite et plus travaillée que dans *Mille plateaux*.

questionnements esthétiques qu'il ne les a intégrés.

### 3.1.2 L'esthétique subversive des Éditions de Minuit

Si l'on souhaite tracer un autre cercle de communauté de vues, il peut être intéressant de se tourner vers le cénacle des Éditions de Minuit. *Mille plateaux*, suite de *L'Anti-Œdipe* de 1972, est paru en 1980 dans la collection « Critique » des Éditions de Minuit. Issue de la revue du même nom fondée en 1946 par Georges Bataille et rattachée aux éditions de Minuit depuis 1950, cette collection regroupait déjà alors des ouvrages de Bataille (*La Part maudite*, 1967), Derrida (*De la grammatologie*, 1967, *Marges de la philosophie* et *Positions*, 1972), Louis Marin (*Utopiques. Jeux d'espace*, 1973, *Le récit est un piège*, 1978) ou Lyotard (*Économie libidinale*, 1974, *La Condition postmoderne*, 1979), et se préparait à accueillir notamment Georges Didi-Huberman (*La Peinture incarnée*, 1985, *Devant l'image*, 1990). Cette collection fonde donc son prestige à la croisée entre littérature, philosophie et histoire de l'art – en elle-même déjà favorable, semble-t-il, à une ouverture interdisciplinaire.

Dès leur fondation sous l'Occupation allemande en 1942, les Éditions de Minuit allient une visée politique à une visée esthétique. Les deux hommes qui font voir le jour à cette maison clandestine, Jean Bruller, surnommé Vercors, et Pierre de Lescure, sont animés à la fois d'une volonté de résistance et d'un désir d'imprimer de beaux livres, malgré la pénurie de papier, à une époque où la plupart des revues ou recueils de la résistance consistaient en brochures de piètre qualité. Bruller, dessinateur satirique avant la guerre, pensait qu'un ouvrage de petit format, à la composition et à la mise en page élégante frapperait les esprits et ferait résonner son

message de résistance avec plus de force<sup>206</sup>. C'est ainsi qu'il publia *Le silence de la mer* en 1942, qui selon les *Lettres françaises*, revue clandestine d'alors, aurait pu convenir « au bibliophile le plus délicat<sup>207</sup> ». Et pourtant, cela ne relevait pas d'un simple caprice d'esthète. Une dimension politique et subversive était inhérente à ce choix, affirmée avec force dans la Préface générale aux Éditions de Minuit qui accompagnait cette première publication, rédigée par Pierre de Lescure. En voici un extrait :

Il existe encore en France des écrivains qui ne connaissent pas les antichambres et refusent les mots d'ordre. Il sentent profondément que la pensée doit s'exprimer. Pour agir sur d'autres pensées, sans doute, mais surtout parce que s'il ne s'exprime pas, l'esprit meurt. Voilà le but des Éditions de Minuit. Nous entendons préserver notre vie intérieure et servir librement notre art. Peu importe les noms. Il ne s'agit plus de petites renommées personnelles.<sup>208</sup>

L'essentiel du programme des Éditions de Minuit pour les décennies à venir se trouve d'une certaine manière condensé dans cette déclaration inaugurale : la liberté esthétique comme mode d'insoumission politique, ou encore la recherche d'anonymat qui guidera Deleuze et Guattari dans leur entreprise collective. Même si dans les années 1960 et 1970, le contexte a évidemment changé – il n'est plus question de résister à un envahisseur, mais plutôt aux dérives autoritaires du gaullisme ou aux nouvelles formes de capitalisme qui s'imposent – de tels préceptes semblent encore éclairer la collection « Critique » (justement nommée) que dirige Jean Piel. Tout comme ils éclairent le courant du Nouveau Roman né au sein des Éditions de Minuit avec Samuel Beckett, Marguerite Duras ou Alain Robbe-Grillet, à la pointe de l'innovation littéraire. Ceux-là ne subvertissent pas les formes de récit héritées du XIX<sup>e</sup> siècle par simple plaisir esthétique : il le font aussi dans une optique

---

206 Herbert R. Lottman, « Les Éditions de Minuit », dans *La Rive gauche. Du Front populaire à la guerre froide*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 353-363. Voir également Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Le devoir d'insoumission*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2008.

207 *Ibid.*, citées p. 355.

208 Cité par Anne Simonin, *op. cit.*, p. 392.

d'émancipation sociale, cherchant à débarrasser les esprits des schémas d'interprétation grossiers que rabâchent les productions de l'industrie du loisir. Ainsi, selon Anne Simonin, « les Éditions de Minuit ont inventé [...] une nouvelle “tradition du nouveau” alliant l'art pour l'art à la subversion politique<sup>209</sup>». Et cette ligne éditoriale persiste aujourd'hui encore, quand paraissent des livres tels que *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman, qui – contre le pessimisme radical de Giorgio Agamben ou du dernier Pasolini selon lesquels plus rien ne s'oppose à la lumière crue de la société de consommation – invite à apercevoir des lueurs de résistance poétique et politique, des images-lucioles<sup>210</sup>. Tant en philosophie qu'en histoire de l'art ou en littérature, les beaux livres blancs, épurés, des Éditions de Minuit recèleraient donc quelque dessein révolutionnaire, à l'image de l'ardeur politique qui portait *L'Anti-Oedipe* et *Mille plateaux*.

### 3.2 L'œil qui parcourt *Mille plateaux*

#### 3.2.1 Le point de vue du philosophe : gai savoir et livre-rhizome

*Mille plateaux*, avant tout peut-être, s'inscrit à sa manière dans la lignée - ligne brisée – du *Gai savoir* de Nietzsche, projet philosophique révolutionnaire qui cherchait déjà à associer *logos* et *pathos*, force conceptuelle et force affective, dans un mouvement de pensée à la fois léger et grave. Nietzsche affirme que l'entreprise de connaissance, pour l'homme du gai savoir, consiste à laisser libre cours aux puissances poétiques de la « rêverie », qui sont pour tout être sensible la manière de se rendre la nature désirable, habitable.

<sup>209</sup> *Ibid.*, « Un éditeur politique », p. 391.

<sup>210</sup> Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.



J'ai découvert pour ma part que la vieille humaine animalité, voire la totalité des temps originels et du passé de tout être sensible continuaient à poétiser, à aimer, à conclure en moi – je me suis brusquement réveillé au milieu de ce rêve, mais rien que pour prendre conscience que je ne faisais que rêver et qu'il me *faudra* continuer de rêver encore pour ne point périr.<sup>211</sup>

Pour Nietzsche, l'activité philosophique n'est plus conçue alors comme étant du seul ressort de l'intelligible. Le philosophe du gai savoir s'adonne de son plein gré à un amour sensible de l'apparence, qui est source de vie. Il s'abandonne, dans sa quête de savoir même, à une libre expression corporelle, une *danse*. Autrement dit, il ramène la connaissance à ce qu'elle peut être une fois défaite de toute prétention à une vérité pure, première, absolue : un mode d'expression vitale, un désir du corps de se sentir en confiance sur la terre.

Moi aussi, en tant que « connaissant », je danse ma propre danse ; [...] le connaissant n'est destiné qu'à traîner en longueur la danse terrestre, et [...] dans ce sens il figure parmi les imprésarios de fêtes de l'existence.<sup>212</sup>

Le savoir, manié avec une habileté rieuse, se fait fête, danse. Cela ne doit pas faire oublier les âpres souffrances, « lucidité morbide » et « dégoût »<sup>213</sup>, qui ont enfanté cette joie, et qui seules ont pu l'amener à ce suprême degré d'innocence. Mais il reste que la grande force du *Gai savoir* est d'avoir indiqué cette voie nouvelle pour une forme de connaissance qui s'affirme comme expression sensible, impétueuse et joyeuse. Voie qu'auront empruntée à leur tour, un peu moins d'un siècle plus tard, les auteurs de *Mille plateaux*. Nietzsche laisse entendre, dans son épilogue, que la musique et la mélodie de l'œuvre – la pensée dansante qui l'anime – importerait plus que la pure signification elle-même<sup>214</sup>. Une lecture superficielle pourrait y voir un abandon funeste de toute rigueur philosophique : mais c'est, en réalité, une manière de renverser la hiérarchie qu'avait instaurée la tradition métaphysique entre

211 Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, *op. cit.*, aphorisme 54, p. 128.

212 *Ibid.*, aphorisme 54, p. 129. Nous avons déjà vu comment le motif de la danse avait pris chez Georges Didi-Huberman une importance capitale, devenu essentiel pour penser un juste rapport de la philosophie à l'art.

213 *Ibid.*, « Préface » de 1886, p. 38.

214 *Ibid.*, aphorisme 383, p. 413-414.

le sensible et l'intelligible, et de reconnaître qu'une puissance de pensée est inhérente aux mouvements, aux gestes, aux formes sensibles. Alors, le sens peut circuler avec une certaine liberté, qui mêle forces conceptuelles et affectives, plastiques, à travers les aphorismes de Nietzsche, comme à travers les plateaux de Deleuze et Guattari. De même que le *Gai savoir* avant lui, *Mille plateaux* a su trouver un style, une forme d'expression qui rende la multiplicité sensible et vivante, une forme parcourue d'un désir amoureux et révolutionnaire : « Rien n'est beau, rien n'est amoureux, rien n'est politique, sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome. <sup>215</sup>»

Nous pourrions parler d'un jeu avec les images, au sens où le jeu est essentiel à toutes les grandes tâches, comme l'entendait Nietzsche<sup>216</sup>. Un jeu, donc, auquel va prendre part le lecteur, puisque les blocs de discours, citations d'œuvres littéraires et images qui foisonnent, dansent au cœur des divers « plateaux » impliquent une expérience de lecture particulière. Il semble que, pour le lecteur attentif, un dialogue se tisse entre les images, poétiques et visuelles, et le discours. Dans un premier temps, les enjeux de cette circulation du regard et de l'attention peuvent être circonscrits d'un point de vue philosophique. Les premières pages de *Mille plateaux*, consacrées à une sorte de métaréflexion introductive sur le livre que nous ouvrons, peuvent nous éclairer à ce sujet. Elles retracent l'histoire du livre en général, philosophique ou littéraire : du « livre-racine » traditionnel au « système-radicelle » des livres modernes – où règne encore, malgré tout, un principe d'unité –, jusqu'au livre rhizomatique, qui signerait l'avènement de la multiplicité. Deleuze et Guattari affirment qu'« un livre n'a pas d'objet ni de sujet, [étant] fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. <sup>217</sup> » Tout livre, bien que l'assumant plus ou moins, serait composé de strates et de territorialités, et en même temps

215 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 24.

216 Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, trad. H. Albert, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, p. 65.

217 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 9.

traversé par des « mouvements géologiques » intrinsèques de déterritorialisation et de déstratification. Il aurait donc une vie propre, indépendante de son auteur. Les images introduites dans le livre, bien qu'il n'y soit pas fait explicitement référence dans ce passage, semblent faire partie de ces matières géologiques diverses que des devenirs et des lignes de fuite mettent en tension, soumettant le livre à une interrogation et à une restructuration perpétuelles. Dans un livre rhizomatique, tout serait équilibre instable. Au cœur de ces mouvements, l'image aurait en outre un rôle particulier, en tant que l'autre du discours, sollicitant l'*œil*. Elle serait un « courant d'air », pour reprendre une expression deleuzienne, introduisant un rapport nouveau au livre et au texte, qui prend en compte leur aspect sensible. C'est ce que suggère également, dans le domaine du langage, la métaphore filée de la dimension tellurique du texte qui court tout son long, comparé à de la « matière » stratifiée, organisé par « plateaux », traversé de « mouvements géologiques ». De même, les schémas qui servent à expliquer certains concepts sont tracés à la main par Deleuze et Guattari, « dessinés » : ainsi le schéma de la ligne de devenir (fig. 3), fort simple et pourtant précieux pour se « figurer » le mouvement du devenir qui file « au milieu », à la frontière. Cela en fait aussi, outre leur simple rôle signifiant, des traces de la main, du corps. Tout paraît ainsi incliner l'expérience de lecture vers la prise en compte du livre dans sa réalité visuelle et sensible. Le discours philosophique prend corps, en même temps qu'il sollicite le corps. Ainsi peut-on supposer qu'un double œil parcourt *Mille plateaux : l'œil du lecteur* – attentif aux images, aux schémas, aussi bien qu'à la fine police de caractère Simoncini Garamond, créée en 1958 pour la maison d'édition italienne avant-gardiste de Giulio Einaudi puis reprise par les Éditions de Minuit – et *l'œil qui traverse le discours* lui-même – qui produit par exemple la métaphore géologique présidant à toute la structure des « mille plateaux », et se reflète à intervalle régulier dans les images ou dans les longues citations d'œuvres littéraires qui parsèment le texte. Ce second œil, c'est la figure qui investit le discours pour le

faire expression sensible et plus seulement raison pure, selon Lyotard : « L'œil, c'est la force. La force n'est jamais rien d'autre que l'énergie qui plie, qui froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme.<sup>218</sup> » Dans *Mille plateaux*, il semble bien que nous retrouvions cette *force* essentielle qui plie et froisse le texte, pour en faire ce paysage minéral en mouvement, cette composition de plateaux instables.

Par ailleurs, *Mille plateaux* est un stade particulier dans le rapport à l'image que suppose l'œuvre de Deleuze, peut-être le plus complexe : succédant à *L'Anti-Œdipe* où se glissaient déjà quelques images mais non de manière aussi systématique et mystérieuse que dans *Mille plateaux*, et précédant d'un an *Francis Bacon*, livre sur la peinture où les reproductions sont évidemment nombreuses mais occupent le rôle plus classique qui leur est accordé dans les monographies d'histoire de l'art par exemple, rassemblées dans un volume à part. C'est donc, semble-t-il, *Mille plateaux* qui fait montre de l'usage le plus original et le plus intrigant, le plus complexe et le plus léger à la fois, des images. En cela, il aurait quelques caractéristiques du « livre d'artiste » auquel songe Lyotard. Un tel livre déconstruirait le temps de la lecture, le « temps linguistique » qui permet la signification ; signification qui, au contraire, est le propre du « livre de philosophie »<sup>219</sup>. Rythmant la lecture par un jeu d'échos entre les images et le texte qui semble empêcher toute signification de jamais se figer tout à fait, et composés de plateaux auxquels sont attribués des dates dans un ordre non chronologique, *Mille plateaux* paraît, en effet, malmener le temps de la signification.

### 3.2.2 Le point de vue de l'historien de l'art : les dispositifs plastiques

Comme *Mille plateaux* semble flotter dans cette zone relativement indéfinie

218 Jean-François Lyotard, *Discours, figure, op. cit.*, p. 14.

219 *Ibid.*, p. 18.

aux frontières de la philosophie, l'œil de l'historien de l'art peut succéder à l'œil du philosophe pour en mieux cerner les particularités. S'il ne s'agit ni d'un livre de philosophie agrémenté d'illustrations visant simplement à distraire, ni bien sûr d'un « livre d'art » où les images jouent le rôle central, comment définir ce type hybride ? Et quel art de la lecture supposerait un tel livre ? Nous pourrions reprendre, à rebours de la critique deleuzienne, le concept de « forme » – mais, cette fois-ci, dans un sens purement plastique et esthétique, comme déploiement singulier de volumes et de surface sensibles. Comme le dit Lyotard, l'« œil » fait du texte « une œuvre » ou une « forme ». À jeter un œil à *Mille plateaux*, on se rend compte effectivement qu'il est l'avènement d'une forme unique, intimement, indissociablement liée à son « contenu ». Le réseau de connexions rhizomatiques, structuré par plateaux et intégrant nombre de fragments volés (images et citations), qu'il met en œuvre est solidaire de la pensée du multiple qu'il propose, et incarne. Cela, qui se fait sentir avec force dans *Mille plateaux*, serait le propre d'une œuvre vivante, si l'on s'en réfère aux considérations esthétiques de Jean Rousset : « Dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes.<sup>220</sup> » Une « œuvre d'art » se définirait ainsi comme « l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée<sup>221</sup> ». Suivant cette conception, il ne paraît pas exagérer de supposer que *Mille plateaux* a quelque chose d'une œuvre d'art, d'une œuvre au sens fort, en tant qu'il est avant tout mouvement expérimental pour faire advenir, incarner la pensée. Le rhizome, figure de la multiplicité, ne pourrait avoir la même portée théorique s'il n'était d'abord mis en pratique, expérimenté « plastiquement » à travers le livre.

C'est également en tant qu'œuvre que *Mille plateaux* acquiert une indépendance vis-à-vis de ses auteurs, accède à la dimension impersonnelle de l'écriture et de la création. Et à ce titre, il convient de ne pas penser l'œuvre, et

220 Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 2006 [1962], « Introduction », p. VI.

221 *Ibid.*, p. X.

particulièrement l'œuvre rhizomatique, comme forme figée, mais comme forme ouverte, parcourue de liens toujours mobiles. Ainsi, les nombreuses citations auxquelles recourent Deleuze et Guattari, si elles sont en partie « digérées » par le discours, n'en gardent pas moins parfois une part d'étrangeté – sans doute pour libérer des forces affectives qui remettraient en mouvement la pensée, comme disait Deleuze avec Proust. Ce reste d'étrangeté se manifeste tant à travers la longueur déconcertante des citations, qui dépassent fréquemment une dizaine de lignes, qu'à travers leur surgissement inattendu<sup>222</sup>. Il n'y a donc plus de sens unique à attendre du livre. Celui-ci doit plutôt être pensé, pour reprendre Barthes, comme « un espace à dimensions multiples, où se nouent et se contestent des écritures variées, [...] un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture<sup>223</sup> ». Dans *Mille plateaux*, les « écritures variées », foisonnantes même – celle de Deleuze, celle de Guattari, celles de la multiplicité hétérogène de poètes, romanciers, philosophes, anthropologues ou éthologues qu'ils convoquent – mais aussi les images des « mille foyers de la culture » (des céramiques étrusques à l'œuf dogon<sup>224</sup>) tissent cet étrange « patchwork » d'espace lisse<sup>225</sup>. Le langage, dans un tel livre, est bien redevenu « chose d'espace ». Au lieu de tracer une unique signification, il en multiplie les directions, les lignes de fuite, sur une immense carte où se côtoient de nombreux territoires. À la transcendance d'une signification ultime s'oppose l'immanence d'une multiplication des voies (ou voix). Et ce, toujours dans une optique révolutionnaire, puisqu'il s'agit de ne plus mettre le lecteur face à une autorité inébranlable – celle de

222 Pour quelques exemples, l'on pourra se reporter aux occurrences suivantes : le refrain de « Ol' man river », tiré de la comédie musicale *Show Boat* (1927), repris de façon impromptue à la fin de « Rhizome » (p. 36) ; les longs passages de *Perceval ou le roman du Graal* de Chrétien de Troyes (p. 212-213) ou des romans d'Henry Miller (p. 212 ou p. 228) qui s'insèrent dans le discours et le creusent, comme des récits enchâssés qui l'espace d'un instant emmènent l'imagination du lecteur sur d'autres chemins.

223 Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1984, p. 67.

224 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 284 et p. 185.

225 *Ibid.*, « Le lisse et le strié », p. 592-625. Voir la reproduction du quilt (ou patchwork) nord-américain qui ouvre le chapitre, p. 592.

« Dieu et ses hypostases, la raison, la science, la loi<sup>226</sup> » dit Barthes – mais de lui rendre une certaine liberté de mouvement et de circulation au sein d'une forme plastique et mobile.

\*

Après nous être aventurés dans le champs discursif pour en démontrer son potentiel figural et plastique qui l'associe étroitement à une forme, venons en aux images. Il semblerait qu'elles soient aussi des éléments de la forme rhizomatique qui se dessine à la lecture de *Mille plateaux*. Si l'on s'y attarde, elles commencent à apparaître comme les mailles d'un circuit parallèle, dont la rencontre avec le discours aurait lieu en certains points plus ou moins mouvants. Il est alors nécessaire de considérer leur mode d'expression propre, affectif, différent du mode d'expression à dominante conceptuelle du discours. Dans les années 1980, Deleuze prônera d'ailleurs une approche des images qui ne les réduisent pas à un texte à déchiffrer, dans ses études directement consacrées aux arts visuels<sup>227</sup>.

Lisons *Mille plateaux* comme on écoute un disque ou comme on regarde un film... Deleuze et Guattari y affinent leur usage des images, dont le rapport au texte se complexifie par rapport à *L'Anti-Œdipe*. Dans ce dernier, le tableau de Richard Lindner présenté en frontispice, *Boy with Machine* (1954)<sup>228</sup>, précisément légendé, se voyait en quelque sorte appliqué une grille de lecture conceptuelle. Deleuze et Guattari le « lisaient » comme si leurs concepts s'y trouvaient latents, quand ils

---

226 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 68.

227 Cf. Francis Bacon. *Logique de la sensation*, *op. cit.* (1981) Ainsi que *Cinéma 1* et *Cinéma 2*, *op. cit.* (1983 et 1985) : Deleuze souhaite ainsi rompre avec l'approche sémiologique qui applique une même grille de lecture au discours linguistique et aux images. C'est ce que nous soulignons déjà dans le premier chapitre, avec Anne Sauvagnargues. La volonté d'une telle rupture se trouvait déjà exprimée avec force chez Lyotard (*Discours, figure*, *op. cit.*) et sera reprise et approfondie en histoire de l'art par Georges Didi-Huberman (*Devant l'image*, *op. cit.*).

228 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 6.

entendaient que l'enfant greffe « ses petites machines désirantes sur une grosse machine sociale technique<sup>229</sup> ». Dans *Mille plateaux*, la leçon de Foucault, préconisant laconisme et finesse, aura été retenue : le dialogue avec les images ne se fera qu'après réduction concise des légendes, quand elles ne sont pas simplement supprimées, et à travers des commentaires recelant une part d'énigme. Toutefois, il subsiste dans la plupart des cas des liens, plus ou moins évidents, avec les concepts du discours qui justifient le choix d'une image. Par exemple, la *Vocation de saint Pierre et saint André* de Duccio, au début du plateau « Année zéro – Visagéité » semble avoir pour fonction de faire travailler le concept de visage ; Deleuze et Guattari indiquent, au détour d'une page, s'appuyant sur des analyses de Jean Paris, que cette œuvre de Duccio serait un exemple parmi d'autres de transition entre les deux grands types de visage qu'ils distinguent, le « visage despotique signifiant terrestre » et le « visage autoritaire passionnel et subjectif maritime » (fig. 4 et 5). Ces deux types sont en outre figurés par de curieux schémas de la main de Deleuze et Guattari<sup>230</sup> : alors qu'on pourrait attendre d'un schéma de nous aider à « y voir plus clair », ceux-là se jouent de façon assez évidente du lecteur. L'élaboration conceptuelle ne cesse de se complexifier, cherchant à démontrer que ces deux pôles du visage président à l'inscription de tout visage sur une même grille par un pouvoir, et qu'y résister demande de « libérer les traits de visagéité » à travers des devenirs tant artistiques que politiques. Tandis qu'en regard, ces dessins, qui ont quelque chose d'enfantin – masques extravagants, bateau naïf –, semblent apporter à l'entreprise une légèreté amusée. Cependant, ils ne valent pas pour autant comme illustrations distrayantes, mais plus comme rappels cocasses et captivants des enjeux affectifs qui sous-tendent le problème, invitant le regard à prendre part au mouvement de la pensée.

Si déjà les schémas infusent le discours d'une dose d'irrationnel (sans pour

---

229 *Ibid.*, p. 13.

230 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 225-226.



autant miner sa logique), les images sans doute n'en feront pas moins. Le lecteur qui cherche à reconstituer leur dialogue avec le discours conceptuel pourra s'en rendre compte. De ce point de vue, la *Zwitschermaschine* de Paul Klee (1922) au début du onzième plateau « 1837 – De le ritournelle » (fig. 6) est un exemple particulièrement intéressant. Déjà, si l'on en croit Foucault, tisser un dialogue entre discours et images à partir de l'œuvre de Klee aurait une certaine pertinence puisqu'elle-même serait l'avènement d'un « espace incertain, réversible, flottant » où se juxtaposent les « figures et la syntaxe des signes<sup>231</sup> », l'image et le discursif. Deleuze et Guattari disséminent plusieurs références ou allusions à la *Zwitschermaschine* dans le plateau sur la ritournelle, ainsi que dans le plateau précédent (« 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible... »). Voyons l'une des plus explicites. Elle se trouve dans le plateau précédent, consacré au devenir : allusion, donc, qui en elle-même déconstruit un peu la chronologie de la lecture, incite le lecteur à vagabonder de plateau en plateau. S'intéressant au devenir-animal en musique, à travers notamment le motif de l'oiseau tel que l'analyse Marcel Moré<sup>232</sup>, Deleuze et Guattari finissent par évoquer Paul Klee :

Se peut-il [...] que la peinture rattrape la musique ? (Moré cite les oiseaux de Klee, en revanche ne comprend pas Messiaen pour le chant des oiseaux.) Aucun art n'est imitatif, ne peut être imitatif ou figuratif : supposons qu'un peintre « représente » un oiseau ; en fait, c'est un devenir-oiseau qui ne peut se faire que dans la mesure où l'oiseau est lui-même en train de devenir autre chose, pure ligne et pure couleur [...] Ce n'est pas le peintre ou le musicien qui imite un animal, c'est eux qui deviennent-animal, en même temps que l'animal devient ce qu'ils voulaient, au plus profond de leur entente avec la Nature. Que le devenir aille toujours par deux, que ce qu'on devient devienne autant que celui qui devient, c'est cela qui fait un bloc, essentiellement mobile, toujours en devenir.<sup>233</sup>

De cette conception de la peinture, et de tout art, comme bloc mobile de devenir – qui

231 Michel Foucault, « Ceci n'est pas une pipe », dans *Les Cahiers du chemin*, n° 2, 15 janvier 1968, p. 79-105. Repris dans *Dits et Écrits I. 1954-1975*, op. cit., p. 663-678.

232 Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Paris, Gallimard, 1971. Moré y compare notamment l'œuvre de Mozart à celle de Klee, qui lui vouait une grande admiration, et à celle de Messiaen.

233 *Ibid.*, p. 374.

est en même temps une féroce critique du mimétisme – l'œuvre de Klee apparaît comme un exemple. Toutefois, pour le lecteur qui se retrouve face à la *Zwitschermaschine* quelques pages plus loin, cela n'est qu'un indice. Le commentaire, en avance, de biais, elliptique, n'impose pas tant une « grille de lecture » de l'image. Tout au plus semble-t-il inciter à la considérer sous un angle purement pictural, ensemble de lignes et de couleurs (même si celles-ci laissent place, avec la reproduction, à des nuances de gris). L'image reste partiellement insaisissable, à l'interstice entre deux plateaux, comme si elle se situait au sein même du livre sur une ligne de devenir. Pourtant, reste la légende, qui, lacunaire, indique : « La machine à gazouiller ». L'ambiguïté réside dans le fait qu'elle reprend le concept de machine de Deleuze et Guattari, en même temps qu'elle est une traduction du titre allemand. Cependant, cette coïncidence n'est pas plus approfondie : c'est au lecteur de se demander en quoi cette machine picturale répond à la définition d'une machine, « ensemble de pointes qui s'insèrent dans l'agencement en voie de déterritorialisation » et libèrent la vie, au contraire d'un mécanisme stratifiant<sup>234</sup>. Et la réponse, peut-être, vaut moins que la question. Si l'image n'a pas vocation à être simplement distrayante, elle n'est pas non plus l'austère interlocutrice du discours conceptuel. Elle participe plutôt d'un jeu d'écho, d'une danse de la pensée qui passe par un mouvement où s'entrelacent conceptualité et plasticité. Comme les « Tra la la » ou les « Frrr, Frrr » que peuvent lancer joyeusement Deleuze et Guattari en expliquant le concept de ritournelle<sup>235</sup>, il s'agit de rendre au discours philosophique une certaine grâce qui le garde d'une position de supériorité prétentieuse dans son rapport à l'art ou au chant des oiseaux.

Un autre exemple peut retenir notre attention, celui d'un photogramme de *La grève* de Sergeï Eisenstein, emprunté aux *Cahiers du Cinéma* (fig. 7), premier film du réalisateur russe avec la troupe du Proletkult en 1925. C'est la seule image qui soit

234 *Ibid.*, p. 407 et 413-414.

235 *Ibid.*, p. 367-368.

insérée directement au cœur du texte, dans le plateau « 1227 – Traité de nomadologie : la machine de guerre ». La légende qui l'accompagne, « Espace troué », la rattache au concept que développent Deleuze et Guattari : l'espace troué, originellement celui des forgerons et des mineurs, serait un espace intermédiaire qui communiquerait à la fois avec l'espace strié, ordonné, des sédentaires et avec l'espace lisse, anarchique, des nomades. De la sorte s'éclaire le rapport avec le film d'Eisenstein, dont l'image choisie montre le peuple de mercenaires bohémiens et misérables, vivant dans des tonneaux enterrés, et qui sont payés par les tsaristes pour provoquer les ouvriers en grève : ils déclenchent ainsi un incendie à la suite duquel les grévistes seront cruellement réprimés à coup de jets d'eau. Ce peuple de l'« espace troué » est donc bien l'intermédiaire entre les patrons bourgeois qui fument leur cigare – dont l'obésité caricaturale en fait les *sédentaires* par excellence – et le peuple d'ouvriers en grève – qui toujours à se déplacer, à courir champs, forêts et villages pour faire valoir leurs réclamations ou fuir les répressions, sont à l'image des *nomades*. Telle est l'analyse « conceptuelle » que l'on pourrait faire de l'image, en prolongeant les pistes discursives. Mais s'arrêter là serait ne pas rendre tout à fait justice au *mouvement* de la pensée dans lequel s'insère l'image, dont elle serait comme une impulsion affective et perceptive. L'image est avant tout *inquiétante*, comme le notent Deleuze et Guattari dans le bref commentaire qu'ils en font : « Image du film *La grève*, déployant un espace troué où tout un peuple inquietant se dresse, chacun sortant de son trou comme dans un champ partout miné.<sup>236</sup> » Pas de nom d'auteur, pas d'analyse formelle : simple mention du « peuple inquietant », qui, si l'on se remémore le film, est ce peuple insaisissable, ambigu, ni bourgeois ni prolétaire, peuple de l'entre-deux... De même que l'image surgit entre deux lignes pour faire naître de sa tension avec le discours ce trouble qui « émeut » (littéralement, met en mouvement) le lecteur, relance la pensée. Et, si l'on élargit le champ de notre regard, cela semble

---

236 *Ibid.*

participer, puisqu'il s'agit de cinéma, d'un « montage ». Montage d'un gai savoir qui sur une même page confronte le concept d'espace troué à une image d'Eisenstein et à une citation romanesque, « émouvante » d'Élie Faure :

Un texte splendide d'Élie Faure évoque le train d'enfer des peuples itinérants de l'Inde, trouant l'espace et faisant naître les formes fantastiques qui correspondent à ces percées, les formes vitales de la vie non organique. « Au bord de la mer, au seuil d'une montagne, ils rencontraient une muraille de granit. Alors ils entraient tous dans le granit, ils vivaient, ils aimaient, ils travaillaient, ils mouraient, ils naissaient dans l'ombre, et trois ou quatre siècles après ressortaient à des lieux plus loin, ayant traversé la montagne. Derrière eux, ils laissaient le roc évidé, les galeries creusées dans tous les sens, des parois sculptées, ciselées, des piliers naturels ou factices fouillés à jour, dix mille figures horribles ou charmantes. (...) L'homme ici consent sans combat à sa force et à son néant. Il la tire brute de l'informe, telle que l'informe le veut. Il utilise les enfoncements d'ombre et les accidents du rocher. »<sup>237</sup>

Ainsi se rencontrent concept, image volée et récit historique-fictif rapporté, s'entremêlant, dialoguant pour donner son essor à un mouvement de pensée dont nous avons tenté d'esquisser les grandes lignes. Il n'en ressort pas un sens préétabli, figé ; il est laissé, pour part, en suspens – mais non pas inerte. Mettre au jour les résonances, les vibrations qui sont comme les ondes de choc de ces rencontres, c'est s'apercevoir que c'est au lecteur (*spectateur* aussi, puisque son œil est actif) de tisser les liens entre les diverses matières d'un plateau. Il lui revient de dégager ce complexe réseau de correspondances, de mettre pour ainsi dire le livre en branle – activité identique à celle attendue de lui face à une œuvre d'art. Tisser des liens, non pour resserrer l'œuvre en une unité parfaite et immuable, mais pour qu'émergent de nouvelles lignes abstraites, pour que le texte fasse rhizome : tel est bien l'art de la lecture que semble supposer *Mille plateaux*. Lire devient lier. Dans le premier plateau, « Rhizome », Deleuze et Guattari entendent qu'il faut préférer les relations qui ouvrent la pensée aux principes qui l'enferment, les alliances rhizomatiques aux filiations arborescentes, le « ET » qui agence la multiplicité au « EST » qui nous enchaîne à l'Un<sup>238</sup>. Se

237 Élie Faure, *Histoire de l'art, l'art médiéval*, Le Livre de poche, p. 38, cité par Deleuze et Guattari, *ibid.*, p. 514-515.

238 *Ibid.*, p. 36-37. Voir aussi les *Dialogues*, *op. cit.*, p. 71-73.

référant à ces préceptes, le lecteur-spectateur de *Mille plateaux* semble bien invité à relier et à confronter texte et images, à ranimer les dispositifs conceptuels et plastiques.

Comme nous l'avons déjà suggéré, cet art deleuzien de la liaison n'est pas sans évoquer l'art cinématographique du montage<sup>239</sup>. Rappelons nous ce que Deleuze appelait de ses vœux dans la préface de *Différence et répétition* en 1968 : inventer de « nouveaux moyens d'expression philosophiques », qui tiennent compte des innovations de certains arts modernes tels que le cinéma. L'une des grandes inventions du cinéma, au XX<sup>e</sup> siècle, est bien l'art du montage. Robert Bresson en définit l'essence, dans ses *Notes sur le cinématographe*, par cet aphorisme, formule simple et profonde : « Les liens qu'attendent les êtres et les choses pour vivre.<sup>240</sup> » De même qu'une image au cinéma ne se met à vibrer que *par rapport* à d'autres images, les images dans *Mille plateaux* commencent à s'exprimer d'une façon particulière, prennent vie quand l'œil du lecteur les lie, sans les y soumettre, au discours philosophique. De tels liens empêchent toute hiérarchie entre concepts et images, puisqu'ils déplacent l'attention sur le devenir, le tracé créateur qui se fait à la frontière, l'espace médian qui s'ouvre entre les deux. Espace dans lequel peut naître un juste dialogue *entre* art et philosophie, qu'il revient au lecteur-spectateur de toujours relancer.

239 Franck Leibovici a ébauché une analyse des premières pages de *L'Anti-Oedipe* considérées comme « montage » qui agence des concepts repris à Marx et Freud avec *Boy with machine* de Lindner (« Qu'est-ce que la pop philosophie ? », dans Anne Cauquelin (dir.), *Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze*, Revue d'esthétique, Paris, Jean-Michel Place, 2004, p. 11-20, et en particulier p. 17-19). Néanmoins, le rôle des images reste plus ou moins ininterrogé : il est simplement noté qu'elles « n'ont pas un statut d'illustration ». Nous pourrions ajouter qu'elles n'ont pas de *statut* tout court, au sens de ce qui se maintient fermement, puisque leur rôle est précisément de participer à la *dynamique* du montage. Par ailleurs, Anne Sauvagnargues a également souligné l'importance du procédé de montage chez Deleuze, sur un autre point : au sein même de sa logique conceptuelle. Elle montre comment le cinéma lui offre une « nouvelle figure logique de la pensée », d'une pensée qui procède par « coupure » et « collage ». Cf. « La table des catégories comme table de montage », dans François Dosse et Jean-Michel Frodon (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du Cinéma-Institut National de l'Audiovisuel, 2008, p. 117-128.

240 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 80.

Si *Mille plateaux*, qui nous apparaît bien désormais comme un livre hybride, ou plus justement comme le lieu d'une continuelle hybridation, emprunte certaines caractéristiques à l'art cinématographique, son procédé peut également évoquer certains livres d'art et d'histoire de l'art. Deleuze était familier de ce type de livre, puisque dans *Mille plateaux* sont cités des ouvrages d'Élie Faure, comme on l'a vu, mais aussi des historiens de l'art Aloïs Riegl, Henri Maldiney ou Wilhelm Worringer. Il a pu, avec Guattari, s'inspirer de ces lectures pour penser une forme nouvelle du livre de philosophie. Tout comme ils ont pu suivre la veine expérimentale propre aux Éditions de Minuit. Un livre comme *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Robbe-Grillet, « ciné-roman » paru en 1961, se situait par exemple à la frontière entre cinéma et littérature : reprise d'un scénario écrit pour Alain Resnais, il intégrait dans ses pages des images du film devenues à leur tour relativement indépendantes du texte<sup>241</sup>. D'autre part, il apparaît par une étrange coïncidence qu'en faisant la généalogie de la collection « Critique », on trouve à l'origine Georges Bataille, connu notamment pour ses montages surréalistes dans la revue *Documents* entre 1929 et 1931. Le livre de Deleuze et Guattari – où de grands noms de l'histoire de l'art comme Duccio, Léger, ou Klee et des céramiques étrusques voisinent avec des empreintes de loup, un homard ou un quilt – ne semble pas si éloigné du « gai savoir visuel » mis en œuvre par Bataille<sup>242</sup>. Pour Georges Didi-Huberman, les montages de la revue *Documents*, plus que du surréalisme, relèvent en fait « d'une ouverture – déchirure intempestive ou traversée méthodique – des frontières disciplinaires<sup>243</sup> » (entre

241 Alain Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961. Deleuze y fait référence, soulignant qu'il s'agit d'un exemple parfait de collaboration créatrice, dans *Cinéma 2*, op. cit. p. 130-137.

242 Cf. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995. Nous évoquons déjà, dans le premier chapitre, la parenté des conceptions de la forme, devant subir un processus de déformation, de Bataille et de Deleuze. Non par hasard, Didi-Huberman rapproche d'ailleurs « le primat accordé aux relations dynamiques et conflictuelles [...] sur les termes stables » chez Bataille du « motif du rhizome » élaboré plus tard par Deleuze et Guattari (p. 349).

243 Georges Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*, Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2013, p. 115.

métapsychologie, ethnologie, histoire philosophique et anthropologie des images). Cette ouverture semble à l'œuvre également dans *Mille plateaux*, où se croisent philosophie, art, anthropologie ou ethologie. Si l'on reprend la distinction entre « atlas » et « album » établie par Didi-Huberman dans *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, *Mille plateaux*, avec ses reproductions en noir et blanc de piètre qualité et d'un éclectisme parfois provocant, semble plus proche de l'« atlas des formes hétérogènes » d'Aby Warburg ou de Georges Bataille, que du « trésor réuni de chefs-d'œuvre à conserver dans la zone la plus haute, la plus idéale, de notre mémoire culturelle » qu'est le Musée imaginaire d'André Malraux. D'autant que l'art de la mise en relation que nous incite à pratiquer *Mille plateaux* peut être rapproché des montages, à nouveau, que sont les tables d'un atlas. Montages qui selon Didi-Huberman tendent à introduire une « impureté fondamentale » dans le champ du savoir, à y rétablir le sensible et le multiple<sup>244</sup> : comme *Mille plateaux* souhaite faire participer à la danse de la pensée philosophique le sensible jusque-là négligé.

De la sorte peut s'observer une parenté particulièrement éclatante entre le *livre-rhizome* en philosophie, inventé par Deleuze et Guattari, et le *livre-atlas* en histoire de l'art, inventé par Warburg. Dans *l'Atlas Mnémosyne*, en parcourant une multiplicité d'images à travers ses montages, Warburg est à la recherche de la « vie en mouvement » dans les styles de la Renaissance italienne, qui s'épanouirait entre les polarités tragiques des émotions humaines que sont « l'élan victorieux » et la « soumission passive »<sup>245</sup>. C'est dans une même optique que les plateaux hétéroclites

244 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 13. Le chapitre est d'ailleurs sous-titré « Lire ce qui n'a jamais été écrit », d'après une formule de W. Benjamin, qui pourrait définir également la lecture de *Mille plateaux* que nous tentons de faire advenir.

245 Cf. Aby Warburg, *L'Atlas Mnémosyne* (avec un essai de Roland Recht), trad. S. Zilberfarb, Paris, L'écarquillé, 2012, p. 54 et 58. Cette parenté n'est sans doute pas fortuite. Didi-Huberman rappelle ce que Warburg doit à Nietzsche (comme Deleuze, donc), et ne cesse d'évoquer son *Atlas Mnémosyne* comme un « rhizome », dont les interprétations sont toujours modifiables, l'unité impossible. Cf. « Le montage *Mnémosyne* : tableaux, fusées, détails, intervalles », dans *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 452-505



de Deleuze et Guattari tendent à faire advenir une pensée vivante, en mouvement, toujours prise entre les deux pôles de la nature que sont les processus de déterritorialisation et de reterritorialisation. De cela découle également une conception sous-jacente du temps étrangement proche qui accrédite encore le parallèle entre les deux livres. Les « mille plateaux », imbrications de strates et territorialités passés et de déstratifications et déterritorialisations présentes, mettent en jeu un temps non chronologique, qui n'est pas sans rappeler celui de l'*Atlas Mnémosyne*, montage d'éléments temporels hétérogènes, d'où surgissent les « survivances » qui sont d'étroites intrications de tradition et de rupture<sup>246</sup>. Bien entendu, malgré leur élan de pensée commun, il est presque inutile de rappeler que les aspirations des deux ouvrages ne se confondent pas, l'un en quête de nouveaux concepts philosophiques, l'autre de nouvelles façons de voir les images. Mais cette inscription, au moins virtuelle, de *Mille plateaux* dans le champ de l'histoire de l'art nous aide toutefois à mieux cerner le rapport au sensible qu'il met en jeu. Et peut-être même ses enjeux politiques, puisque, comme le rappelle Didi-Huberman, un montage a toujours une dimension poétique et une dimension politique, indissociables. Dans *Mille plateaux*, il s'agit en définitive de miner l'ambition d'absolue rationalité du discours philosophique en le « trouant » de signes affectifs et perceptifs. Ceci afin de remettre en cause l'étouffante domination du signifiant, qui sert toujours le pouvoir et serait la « mesure de nos soumissions, de nos assujettissements<sup>247</sup> ». Les figures, au sein du discours, seraient comme le peuple inquiétant, insaisissable, qui surgit de l'espace troué...

Après cette brève traversée des rayons de philosophie et d'histoire de l'art, il apparaît donc difficile de rattacher *Mille plateaux* à une catégorie bibliographique définie. On ne peut parler de livre de philosophie simplement illustré, ni de véritable

246 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 11-13 et l'interprétation de Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p. 155-168 et 481-482 entre autres.

247 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 231.



livre d'art ou d'« atlas ». Il est, finalement, la forme qu'il invente, forme unique qui se fond avec son aspiration théorique : livre-rhizome. Forme impure, au sein de laquelle rôde la possibilité de faire advenir un espace autre, et où le discours, immunisé de ses tendances dogmatiques, peut respirer, sautiller gaiement, et le regard circuler librement du sensible à l'intelligible.

## CONCLUSION : PAR-DELÀ LA DISTINCTION ENTRE PENSER ET FAIRE ?

En la petite phrase [de la sonate de Vinteuil], quoiqu'elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence.

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, I  
Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987 [1913], p. 344

Swann, historien de l'art à la sensibilité délicate qui lorsque sa jalousie lui laisse quelque répit travaille sur Vermeer, réalise, en écoutant une sonate de Vinteuil, qu'une phrase musicale ne vaut pas moins qu'une idée de l'intelligence. Remarque étonnante, qui est une façon de suggérer que, peut-être, les concepts philosophiques, les phrases musicales et, ajoutons, les pages d'un roman ou les images, participent d'une même activité de la pensée. Autant d'ensembles de mots, de sons ou de couleurs et de lignes, qui donneraient consistance à différentes formes de pensée. Autant d'ensembles singuliers qui, chacun à leur manière, seraient des tentatives d'explorer le chaos (dirait Deleuze) ou le néant (dirait Proust), de s'en approprier des parcelles.

Mais ne croyons pas que, pour autant, la philosophie doive se ranger parmi les beaux-arts. Elle explore sans doute plus la nuit épaisse de notre « esprit », qui recèle d'innombrables possibilités logiques, que la nuit épaisse de notre « corps », qui recèle d'innombrables possibilités sensorielles. Toutefois, comment expliquer qu'un concept puisse faire vibrer notre esprit, mais aussi notre corps, notre cœur ? C'est cette question qui nous guidait alors que nous tentions de débrouiller l'origine complexe, obscure et multiple – philosophique, certes, mais aussi poétique ou picturale – d'un concept comme celui d'heccété ou alors que nous nous intéressions aux dimensions

affectives et plastiques d'un livre de philosophie. Nous espérons avoir montré que les échanges secrets entre art et philosophie ainsi mis au jour, bien qu'une part en échappera toujours au regard du chercheur, peuvent enrichir l'expérience de lecture philosophique comme l'expérience de contemplation esthétique.

C'est pourquoi également ces pistes ont pu être suivies avec un *regard* extérieur à la philosophie. Traversant l'œuvre philosophique de Deleuze en « étranger », il semble que ses marges impures, ses « zones obscures où s'élaborent les forces affectives qui agissent sur la pensée<sup>248</sup> », c'est-à-dire les impulsions non-philosophiques qui la traversent et lui donnent son *mouvement* essentiel, se soient révélées à nous avec une acuité particulière. En même temps, prêter attention à ces lignes bâtardes qui accompagnent la pensée philosophique permet de s'immerger dans une œuvre sans s'y noyer, et surtout d'ébaucher un dialogue juste, harmonieux entre la philosophie et les arts. Ainsi ont pu être convoqués peintres, poètes ou romanciers extérieurs à l'œuvre du philosophe, afin d'en développer des orientations qui impliquent tant une façon de concevoir qu'une façon de sentir, au sein desquelles les différentes formes de pensée se répondent, se croisent, s'entrelacent. Délibérément, notre étude s'est faite le refuge de longues citations, et d'images. Ce moins pour singer la pratique originale de *Mille plateaux* (même s'il nous paraît nécessaire, par ailleurs, de prendre acte des voies nouvelles ouvertes) que, d'une part, pour accueillir la singularité de l'écriture deleuzienne, en donner à sentir les nuances affectives, et, d'autre part, pour qu'y répondent d'autres voix et d'autres visions. Notre objectif était de la sorte d'orchestrer un dialogue d'égal à égal entre la philosophie et les arts, « dialogue » qui finalement s'avère à voix multiples (reliées par une plus modeste, la nôtre) et ne pas avoir le *logos* pour seul mode d'expression.

Cela a pu nécessiter de prendre quelques distances ou quelques libertés face au strict discours deleuzien. Néanmoins, chercher à tracer des prolongations de la

---

248 Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, op. cit., p. 116.

philosophie deleuzienne, qui de surcroît ne relèvent plus seulement du domaine philosophique, probablement est-ce moins la desservir que de simplement la répéter ou d'orgueilleusement l'imiter. Une lecture juste de Deleuze devait être à nos yeux une lecture créatrice – qui ouvre de nouvelles possibilités de pensée – quoique modeste et prudente, consciente de ne pas maîtriser tous les replis d'un tel système conceptuel. « Contempler l'errance du philosophe-artiste, ce n'est pas l'élucider mais la voir se compliquer sans cesse.<sup>249</sup> » Quelque chose échappe toujours de la figure qui relie philosophie et arts chez Deleuze, et c'est cela même qui incite à donner un nouvel élan à ce dialogue.

Elle échappe, cela veut dire aussi qu'elle *résiste*. Qu'elle découle d'une pensée qui n'est pas théorie abstraite, métaphysique flottante, mais un des modes d'épanouissement d'une manière de vivre ou d'un style d'existence. C'est de ce point de vue, précisément, que se joue quelque chose d'essentiel dans le rapport à l'art d'un philosophe comme Deleuze. Son œuvre ne se pose plus comme modèle à imiter, indicateur d'une voie pour l'action : elle est elle-même un *acte*, un geste qui cristallise aussi bien une manière de penser qu'une manière de faire – par exemple, penser le rhizome devient indissociablement faire rhizome, la concept trouvant sa pleine expression par le biais d'un modelé plastique. Cette indistinction la rapproche de l'œuvre du peintre ou de l'écrivain, bien qu'elle use de ses moyens propres, les concepts. Le philosophe n'a donc plus de conseil à donner au politique depuis son lieu éthéré : il est lui-même engagé, en *faisant* son œuvre, en *faisant* un monde, dans la dimension la plus pleine l'existence. Jean-Luc Nancy analyse bien ce renversement, qui s'opère chez Deleuze mais aussi chez plusieurs de ses contemporains comme Derrida, Foucault, Levinas (ajoutons, Lyotard), dans un ouvrage qui vient de paraître et interroge les causes de la sombre crise actuelle notamment à travers la relation du penser au faire. Ce « dépassement de la séparation entre théorie et pratique » aurait

---

<sup>249</sup> Jean-Noël Vuarnet, *Le philosophe-artiste*, op. cit., p. 17. Voir aussi p. 129, pour une lecture qui ne dissocie pas connaissance et invention.

été ressenti comme une nécessité – politique, mais plus encore, existentielle – et amorcé par cette génération, à travers « l'importance accordée par toutes ces pensées à la littérature et à l'art, c'est-à-dire à un ensemble de sphères où s'invalide d'emblée le partage entre être (ou penser) et faire<sup>250</sup> ». Ces tentatives, dès lors, apparaissent moins comme des volontés d'abolir la distinction entre philosophie et art, comme on a pu le reprocher à ces « penseurs », mais plutôt de miner celle, plus insidieuse, plus complexe et plus tragique, entre penser et agir. Il s'agissait, pour reprendre Deleuze reprenant Nietzsche, d'inventer de nouvelles possibilités de vie, c'est-à-dire de les faire, de les incarner, et non d'en montrer simplement la voie.

\*

Le destin de la philosophie, pour Deleuze, n'est pas de se faire art : nous avons assez insisté là-dessus. Pourtant, il n'en reste pas moins que, bien souvent dans son œuvre, le mouvement fabuleux de la pensée déborde le sol philosophique. Peut-être est-ce dû au fait que le philosophe est avant tout un être sensible, une sorte d'animal, dont la condition d'une existence pleine est la *création d'un monde*. Ainsi que le font la tique, l'araignée ou l'oiseau, cela nécessite de sélectionner seulement certains signes, au sein d'une nature fourmillante ; de suivre un goût ou une sensibilité qui sont comme un instinct primitif présidant à la création d'un territoire. Mais, en même temps, ce territoire n'est traversé d'un souffle vital qu'à s'ouvrir à l'autre, à l'inconnu, en suivant des lignes de déterritorialisation, des devenirs<sup>251</sup>. Cela revient à prôner

---

250 Jean-Luc Nancy, *Que faire ?*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2016, p. 92. Le deuxième trait de ce dépassement, qui semble une conséquence nécessaire du premier comme nous l'indiquions, est « la distance prise par rapport au pouvoir politique » – distance qui s'effectue sur le mode de la résistance plus que de l'indifférence.

251 Sur ce point, déjà soulevé dans le premier chapitre, rappelons quelques références : Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, « Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », p. 284-380 et « De la ritournelle » p. 381-424 ; *Id.*, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 79-80 et 184-187.

l'affirmation d'une vie forte, anonyme, n'étant plus contrainte par l'identité subjective, en même temps que la subversion des normes et des modèles appauvrissants : gestes qui seraient commun au philosophe et à l'artiste. L'activité de la pensée, au sens fort, consisterait à libérer une puissance vitale, qui nécessairement « s'élève au-dessus des spécialisations », pour paraphraser Arendt, par-delà la distinction entre théorie et pratique.

Une telle recherche de liberté et de polyvalence, qui entre en conflit avec la division toujours plus poussée des tâches sociales et des activités fondamentales de l'être dans la modernité occidentale, n'est pas sans résonner avec quelques grands projets « matérialistes » : celui d'un homme total de Karl Marx<sup>252</sup> – qui, dans une même journée, pourrait pêcher, cultiver son potager, philosopher et peindre – ou celui de Francis Ponge de vivre et d'écrire en escargot, en coquillage ou en végétal, secrétant sa forme suivant sa nécessité et sa mesure pour accéder à la plénitude de son existence. Pour le poète des choses il s'agit de se faire « une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps [où] toutes ses imaginations, ses raisons soient comprises<sup>253</sup> » comme il s'agit pour Deleuze, le philosophe de l'immanence, de « faire naître de nouveaux modes d'existence, encore plus proche des animaux et des rochers<sup>254</sup> ». Artistes et philosophes seraient donc les artisans à la recherche de ces nouveaux modes d'expression, qui renouent avec les règnes primitifs du vivant et avec la réalité sensible.

Finalement, concevant une expérience de la pensée qui s'élève au-dessus des frontières entre les différentes activités de l'esprit et du corps, Deleuze paraît plus proche de ces aspirations matérialistes et naturalistes que de l'ambition d'un certain romantisme, aux accents théologiques, de retrouver une unité du monde à travers

---

252 Karl Marx et Friedrich Engels, « Histoire », *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1982 [1845].

253 Francis Ponge, « Notes pour un coquillage », *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992 [1936].

254 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op. cit., p. 76.

l'union de la philosophie et de la poésie (même si la cause, « l'expérience d'une désorientation liée à la différenciation de plus en plus poussée des diverses sphères de la vie sociale<sup>255</sup> », en est dans une certaine mesure la même). Dans cette optique, l'enjeu, pour qui « pense », n'est pas de parvenir à une communion spirituelle, de renouer avec un absolu perdu ; c'est d'affirmer un « style » de vie qui soit autant une manière de raisonner et de concevoir qu'une manière d'imaginer et de sentir, qui s'inscrive autant dans la sphère intelligible que dans la sphère sensible, cherchant à abolir la très vieille hiérarchie entre les deux<sup>256</sup>... C'est cela qu'ont expérimenté, faisant face de front au risque de la folie, les pensées-machine de guerre, pensées « sauvages », de Nietzsche, de Warburg ou de Deleuze et Guattari, et qu'elles semblent nous inviter à poursuivre : penser, écrire, agir, sentir, vivre dans un même mouvement de désir, plus proche du réel.

---

255 Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'âge moderne*, op. cit., p. 19.

256 Séparation toujours plus grande entre l'action et la pensée qui serait, selon Hannah Arendt, le grand fléau de la modernité occidentale. Cf. notamment le « Prologue » à *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, in *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012, p. 59-63.

ANNEXE A : FIGURES

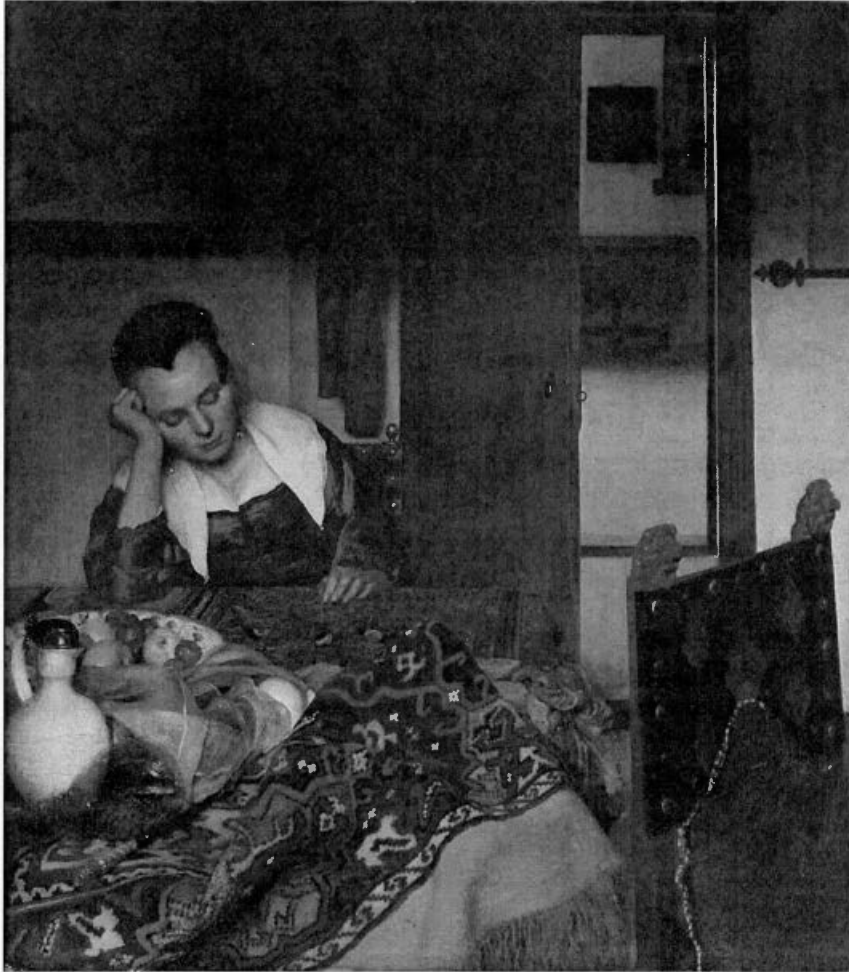


Figure 1, Johannes Vermeer, *Une jeune fille assoupie*, 1657 (huile sur toile, 86x76 cm).



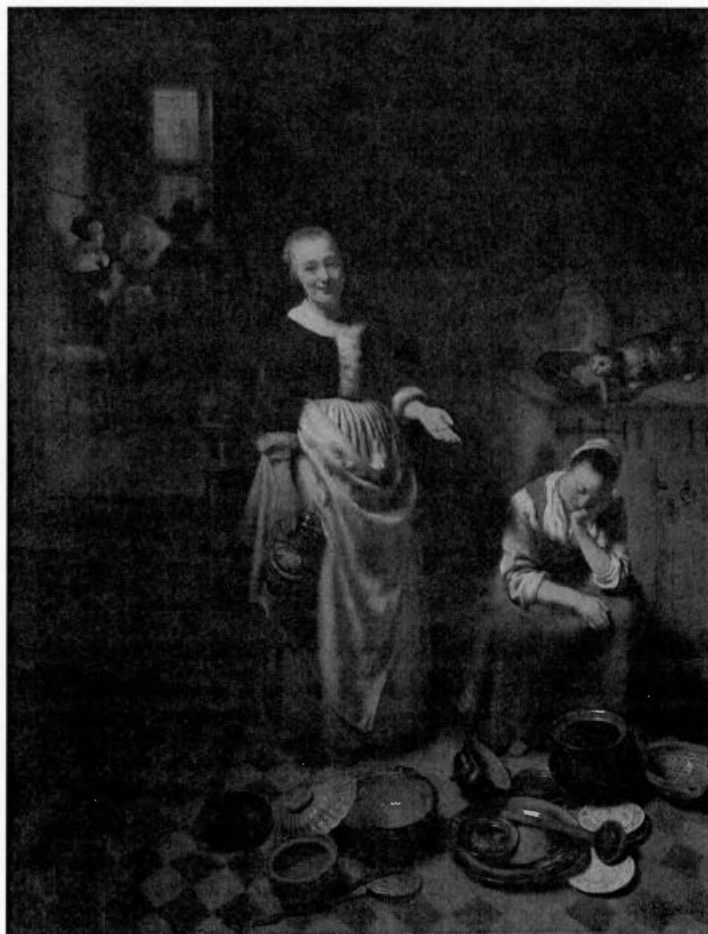


Figure 2, Nicolas Maes, *Jeune fille endormie avec sa servante*, 1655 (huile sur toile, 70x53 cm).

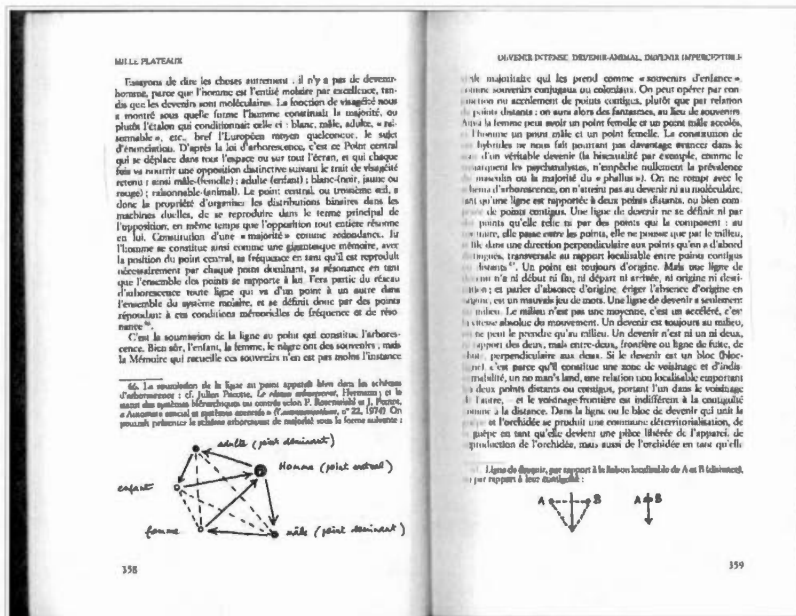


Figure 3, Ligne de devenir (page de droite), dans Mille plateaux, p. 359.

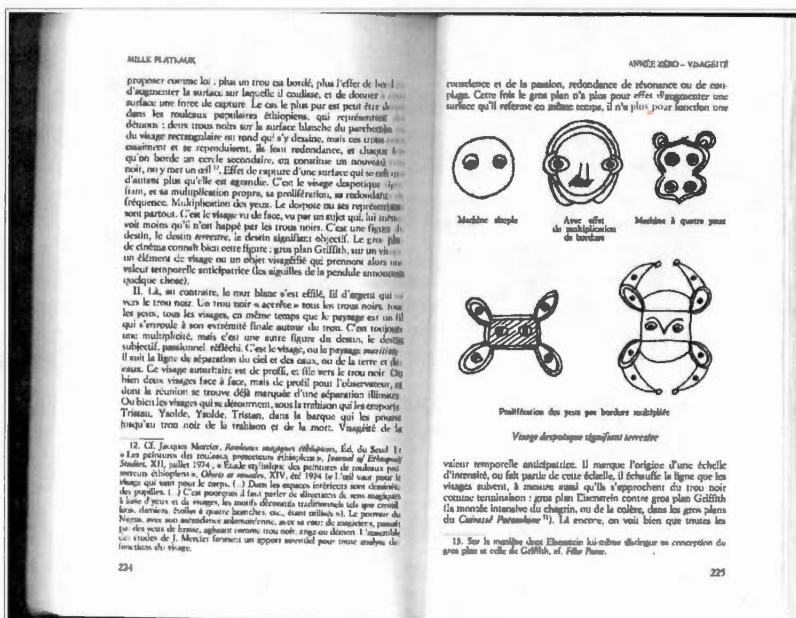


Figure 4, Visage despotique signifiant terrestre, dans Mille plateaux, p. 225.

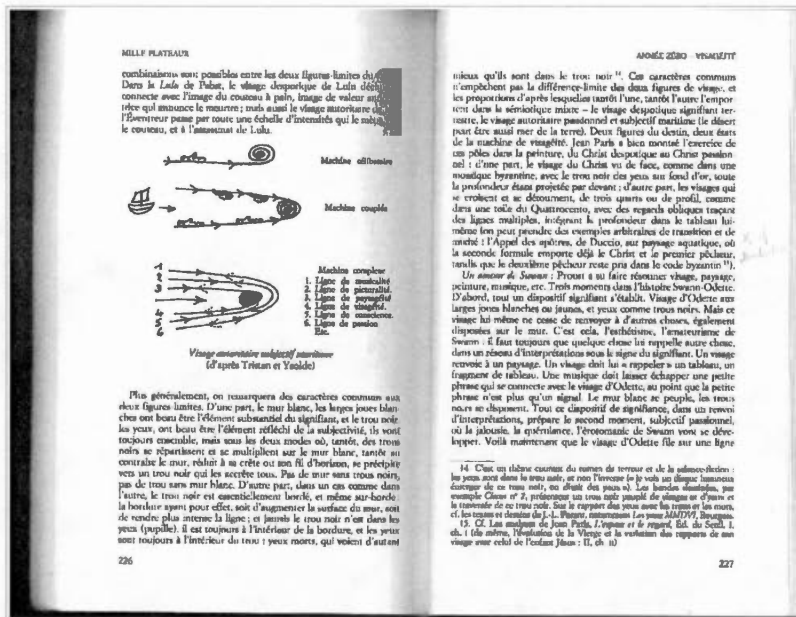


Figure 5, Visage autoritaire subjectif maritime, d'après Tristan et Ysolde, dans Mille plateaux, p. 225.

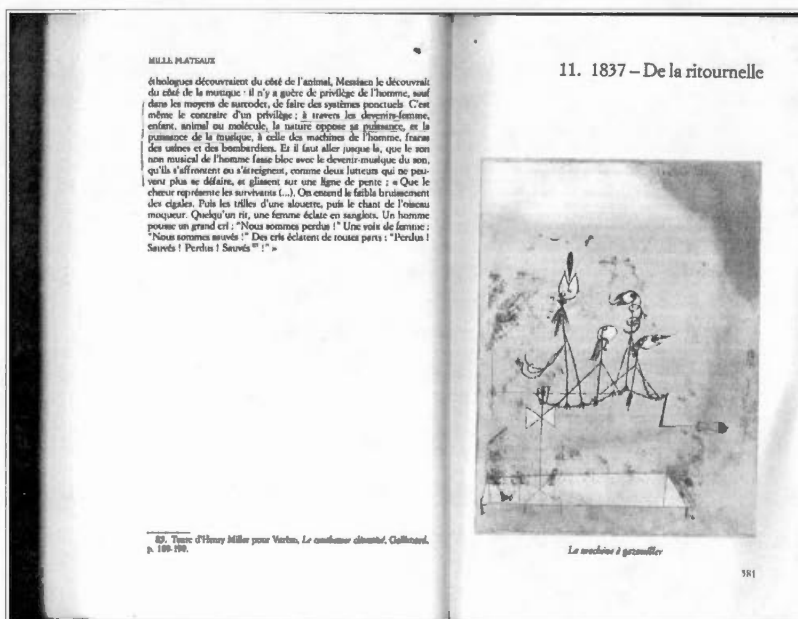


Figure 6, Paul Klee, La machine à gazouiller, 1922, dans Mille plateaux, p. 381.

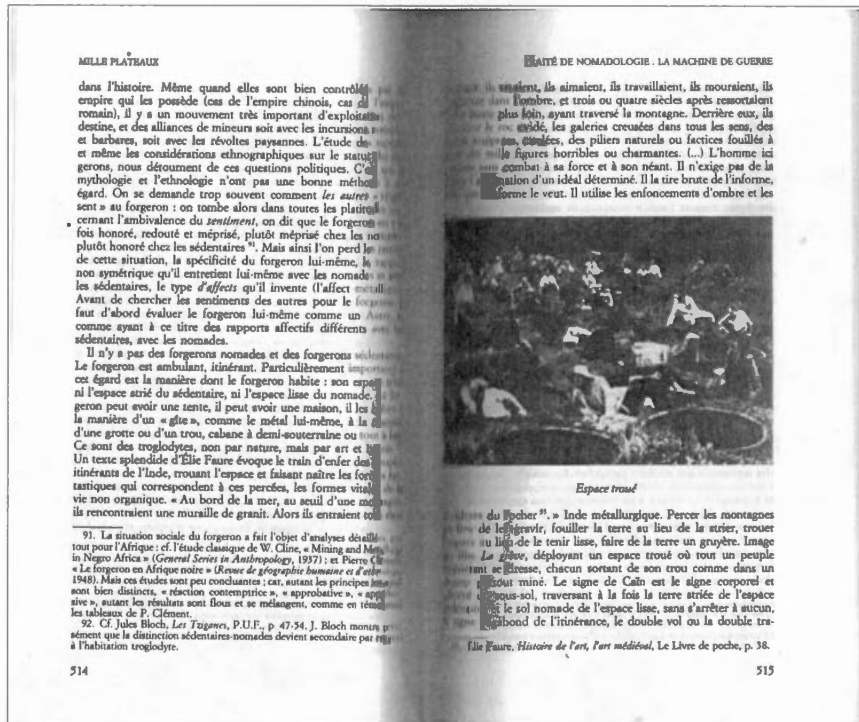


Figure 7, Sergeï Eisenstein, *La grève*, 1925, dans *Mille plateaux*, p. 515.

## BIBLIOGRAPHIE

ATELIER D'ESTHÉTIQUE, *Esthétique et philosophie de l'art*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2002.

AILLAUD Gilles, BLANKERT Albert, MONTIAS John Michael, *Vermeer*, Paris, Hazan, 2004 [1986].

ALPERS Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, trad. P. Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1989.

\_\_\_ *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, in *L'Humaine Condition*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2012.

BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Genève/Paris, Skira/Flammarion, 1984 [1970].

\_\_\_ *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

\_\_\_ *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1993.

BATAILLE Georges, *Documents*, 2 volumes, Paris, Jean-Michel Place, 1991.

BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Minuit, 1982 [1951].

BENJAMIN Walter, « Je déballe ma bibliothèque. Un discours sur l'art de collectionner » [1931] dans *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, trad. P. Ivernel, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2015.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, [1955].

\_\_\_ « La bête de Lascaux » [1958] dans *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.

BOUTANG Pierre-André, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, entretien avec Claire Parnet, Paris, Montparnasse, DVD, son, couleur, 2004 [1988], 453 min.

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995 [1977].

BUYDENS Mireille, *Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 1990.

CAGE John, CHARLES Daniel, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond, 1976.

CAUQUELIN Anne (dir.), *Ce que l'art fait à la philosophie : le cas Deleuze*, Paris, J.-M. Place, Revue d'esthétique n°45, 2004.

CHOLET Philippe, NANCY Hélène, *Nietzsche, l'art et la vie*, Paris, Félin, 1996.

CLAUDEL Paul, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1964.

COHEN Sandra, LORTRINGER Sylvère, *French Theory in America*, New York, Routledge, 2001.

CUSSET François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze et Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2005 [2003].

DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2010 [1962].

\_\_\_ *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1983 [1964].

\_\_\_ *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 1997 [1968].

\_\_\_ *Logique du sens*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1971 [1969].

\_\_\_ *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2003 [1970].

\_\_\_ *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 2 volumes, Paris, La Différence, coll. « La vue et le Texte », 1981.

- \_\_\_ *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983.
- \_\_\_ *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- \_\_\_ *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988.
- \_\_\_ *Critique et clinique*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.
- \_\_\_ *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.
- \_\_\_ *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2003.
- \_\_\_ *Lettres et autres textes*, éd. David Lapoujade, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2015.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.
- \_\_\_ *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.
- \_\_\_ *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2005 [1991].
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1996 [1977].
- DERRIDA Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, coll. « Digraphe », 1974.
- \_\_\_ *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1978.
- \_\_\_ *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs essais », 1978.
- \_\_\_ *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1993.
- \_\_\_ *Fichus*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2002.

\_\_\_ *Trace et archive, image et art*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel, 2002.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1990.

\_\_\_ *La Ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

\_\_\_ « La dialectique peut-elle se danser ? », *Le Magazine Littéraire*, n° 414, nov. 2002, dossier « Philosophie et art, la fin de l'esthétique », p. 45-48.

\_\_\_ *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2002.

\_\_\_ *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2011.

\_\_\_ *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, Paris, Hazan/Musée du Louvre, 2013.

DOSSE François, FRODON Jean-Michel (dir.), *Gilles Deleuze et les images*, Paris, Cahiers du Cinéma-Institut National de l'Audiovisuel, 2008.

EUROPE, dossier « Gilles Deleuze », n° 996, avril 2012, p. 3-196.

FERRIÉ Christian, *Pourquoi lire Derrida ?*, Paris, Kimé, 1998.

FOSTER Hal, « Re : post (Riposte) », *Parachute*, n° 26, printemps 1982, p. 11-15.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

\_\_\_ *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001 [1994].

HEIDEGGER Martin, *Être et temps*, trad. E. Martineau, éd. Hors-commerce, 1985 [parution orig. en 1927].

\_\_\_ *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2014 [1958].

\_\_\_ *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, coll.



« Tel », 1986 [1962].

\_\_\_ *Achèvement de la métaphysique et poésie*, trad. A. Froidecourt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 2005.

HÉRACLITE, *Fragments*, trad. M. Conche, Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2005 [1986].

JASPERS Karl, *Introduction à la philosophie*, trad. J. Hersch, Paris, Plon, 1951.

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

\_\_\_ *Les fins de l'homme. À partir du travail de Jacques Derrida*, Paris, Hermann, 2013 [1981].

LAPOUJADE David, *Deleuze. Les mouvements aberrants*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.

LOTTMAN Herbert, *La Rive gauche. Du Front populaire à la guerre froide*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981.

LYOTARD Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 2002 [1971].

\_\_\_ *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, 10-18, 1973.

\_\_\_ *Rudiments païens*, Paris, 10-18, 1977.

MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.

NANCY Jean-Luc, *Ego Sum*, Paris, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1979.

\_\_\_ *Visitation (de la peinture chrétienne)*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2001.

\_\_\_ *Que faire ?*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2016.

NIETZSCHE Friedrich, « Vérité et mensonge au sens extra-moral », trad. M. Haar et M. B. de Launay, *La philosophie à l'époque tragique des Grecs* suivi de *Sur l'avenir*

*de nos établissements d'enseignement*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 [parution orig. en 1873], p. 207-220.

\_\_\_ *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004 [parution orig. en 1885].

\_\_\_ *Le gai savoir*, trad. P. Klossowski, Paris, 10-18, 1985 [première éd. en 1887].

\_\_\_ *Ecce homo*, trad. H. Albert, Paris, Denoël-Gonthier, 1976 [parution orig. en 1908].

PESSOA Fernando, *Le Gardeur de troupeaux*, trad. A. Guibert, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991 [parution orig. en 1946].

PLATON, *La République*, trad. É. Chambry, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989 [parution orig. en 325 av. J. C.].

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, 4 volumes, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989 [parution orig. entre 1913 et 1927].

RANCIÈRE Jacques, « Existe-t-il une esthétique deleuzienne ? », dans Éric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, 1998, p. 525-536.

RILKE Rainer Maria, *Vergers*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1982 [parution orig. En 1926].

ROBBE-GRILLET Alain, *L'année dernière à Marienbad*, Paris, Minuit, 1961.

ROUSSET Jean, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 2006 [1962].

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2005.

SCHAEFFER Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1992.

SIMONIN Anne, *Les Éditions de Minuit, 1942-1955. Un devoir d'insoumission*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2008.

SPINOZA Baruch, *Éthique*, trad. B. Pautrat, Paris, Seuil, coll. « Points », 2014 [parution orig. en 1677].

THOMAS-FOGIEL Isabelle, *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, Cerf, coll. « La nuit surveillée », 2008.

VUARNET Jean-Noël, *Le philosophe-artiste*, Paris, Léo Scheer, 2004.

WARBURG Aby, *L'Atlas Mnémosyne* (avec un essai de Roland Recht), trad S. Zilberfarb, Paris, L'écarquillé, 2012 [parution orig. en 1929].

WOOLF Virginia, *Les Vagues*, Paris, Stock, coll. « Le Livre de Poche Biblio », 1974 [parution orig. en 1931].

\_\_\_ *Des phrases ailées*, Paris, Le bruit du temps, 2015.

ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Anne, MARRATI Paola, *La philosophie de Gilles Deleuze*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

ZOURABICHVILI François, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.