

## LITTERALITE : DIAGRAMME ET ANALOGIE ESTHETIQUE

« Je fais, refais et défais mes concepts à partir d'un horizon mouvant, d'un centre toujours décentré, d'une périphérie toujours déplacée qui les répète et les différencie »

Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, page 3.

### A la lettre.

« Je parle littéralement ». Que ce soit dans ses livres (écrit à deux ou quatre mains avec Félix Guattari), dans ses cours ou dans des entretiens, Deleuze (avec ou sans Guattari) demande et fait une lecture littérale – ni métaphore, ni analogie de proportion ou de proportionnalité. François Zourabichvili, lecteur attentif de Deleuze, demande, pour que la bombe-deleuze explose (j'ajouterai aussi la bombe-guattari), que nous soyons attentif au cri de celui-ci « A la lettre ». Pas de métaphore. Pour éviter le double piège de l'exégèse et de la commémoration, François Zourabichvili sera attentif à ce cri, et il ouvrira son livre « Le vocabulaire de Deleuze » avec celui-ci, et fera de la littéralité un des nombreux concepts deleuzien. François Zourabichvili reviendra plusieurs fois sur la littéralité, en maintenant toujours une contradiction apparente : « C'est pourquoi il ne faut pas chercher à masquer les contradictions apparentes du philosophe qu'on aime ; il faut au contraire en partir, et ne pas cesser de les affronter ; y voir, non pas des apories définitives comme ferait un réfutateur, mais le signe sûr d'une perspective inhabituelle. Cette voie d'accès privilégiée, c'est la littéralité ».<sup>1</sup> François Zourabichvili résout cette contradiction apparente avec le concept « d'image-cristal » que Deleuze produit dans *Cinéma 2- L'Image-Temps* en 1985. Ce concept de cristal (d'un inconscient ou de temps) répondrait aux doutes concernant une éventuelle réintroduction d'un dualisme interprétatif. La littéralité (ou distribution du sens comme événement) doit être comprise comme cristal. Je voudrais reprendre ici, en évitant toute lecture cauteleuse de Deleuze et Guattari, ce cri « à la lettre », mais en bifurquant de la très belle lecture que fit François Zourabichvili, les objections que je propose ne change en rien à l'importance de ses textes. Cette bifurcation doit nous permettre de lire aussi à la lettre, comme le demandait Jacques Lacan dans son séminaire *La logique du fantasme* (séance du 16/11/66) : que « notre formule l'inconscient est structuré comme un langage, laquelle, plus que jamais est à prendre au pied de la lettre ». Cette bifurcation, si minime soit elle, fonctionne avec mes deux articles parus dans *l'Unebêvue* 29, formant ainsi un triptyque fonctionnant littéralement comme ceux de Francis Bacon. Elle permettra, peut-être, de ne plus voir de contradiction apparente chez Deleuze (et Guattari), mais plutôt une libre variation continue des concepts. Pour bifurquer, nous serons accompagnés de deux intercesseurs : G.Simondon et R.Pinhas.

### L'analogie.

---

<sup>1</sup> François Zourabichvili, *La littéralité et autres essais sur l'art*, Lignes d'art, PUF, novembre 2011, p.64.

«Et le mot « répétition », ils [Kierkegaard, Nietzsche et Péguy] ne le prennent pas de manière métaphorique, ils ont au contraire une certaine manière de le prendre à la lettre, et de le faire passer dans le style »

Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, page 13.

Dans DR, Deleuze analyse, à de nombreuses reprises, les quatre carcans de la représentation, dont l'analogie est un des quatre liens de la médiation. Ainsi, l'élément de la représentation comme « raison » a quatre aspects principaux : l'identité dans la forme du concept indéterminé, l'analogie dans le rapport entre concepts déterminables ultimes, l'opposition dans le rapport des déterminations à l'intérieur du concept, la ressemblance dans l'objet déterminé du concept lui-même. Ces formes sont comme les quatre têtes, ou les quatre liens de la médiation. (p44-45) Et Deleuze poursuit sur le principe d'une confusion ruineuse pour toute la philosophie de la différence avec l'inscription de la différence dans le concept général – on confond la détermination du concept de différence avec l'inscription de la différence dans l'identité d'un concept indéterminé. C'est le tour de passe-passe impliqué dans l'heureux moment ( et peut être tout le reste en découle : la subordination de la différence à l'opposition, à l'analogie, à la ressemblance, tous les aspects de la médiation). (p.48) A travers sa lecture d'Aristote, Deleuze va dégager deux figures de l'analogie : une analogie de proportion et une analogie de proportionnalité. De fait, l'analogie est elle-même analogue de l'identité dans le jugement. L'analogie est l'essence du jugement, mais l'analogie du jugement est l'analogue de l'identité du concept. (p.50) Deleuze répondra par la négative à la question portant sur une possible conciliation de l'analogue et de l'univocité, car l'analogie tombe dans une difficulté sans issue – du point de vue de l'analogie, tout se passe en médiation et en généralité : à la fois l'analogie doit essentiellement rapporter l'être à des existants particuliers, mais elle ne peut dire ce qui constitue leur individualité. Car ne retenant dans le particulier que ce qui est conforme au général (forme et matière), elle cherche le principe d'individuation dans tel ou tel élément des individus tous constitués. (p.56) Dans DR, Deleuze demande et produit une lecture littérale, comme par exemple page 143 « C'est à la lettre qu'il faut prendre le mot célèbre, l'inconscient ignore le non ». Son analyse de la représentation et de son quadruple carcan croise les analyses de Michel Foucault de son livre *Les mots et les choses* (p180). Pour Deleuze, il n'y pas de difficulté concernant une prétendue application des mathématiques, et notamment du calcul différentiel ou de la théorie des groupes, à d'autres domaines, il n'y a là ni métaphore, ni analogie : « Le calcul différentiel n'est pas le plat calcul de l'utilitariste, le gros calcul arithmétique qui subordonne la pensée à autre chose comme à d'autres fins, mais l'algèbre de la pensée pure, l'ironie supérieure des problèmes eux-mêmes – le seul calcul « par-delà le bien et le mal ». C'est tout ce caractère aventureux qui reste à décrire ». Problématique que développera aussi G.Châtelet.

Dans la conclusion de sa thèse, Deleuze reprend le quadruple carcan de la représentation (identité du concept, opposition du prédicat, analogie du jugement, ressemblance de la perception) se référant encore une fois aux analyses de Michel Foucault du monde classique de la représentation. Les quatre illusions de la représentation ne déforment pas moins la répétition qu'elles ne dénaturent la différence.

Ainsi toujours en suivant au plus près l'analogie, voyons comment Deleuze reprend la répétition avec l'analogie : « La répétition a donc un sens premier du point de vue de la représentation, celui d'une répétition matérielle et nue, répétition du même (et non plus seulement sous le même concept). Tous les autres sens seront dérivés de ce modèle extrinsèque. C'est-à-dire : chaque fois que nous rencontrons une variante, une différence, un déguisement, un déplacement, nous dirons qu'il s'agit de répétition, mais seulement d'une manière dérivée et par « analogie ». (Même chez Freud, la prodigieuse conception de la répétition dans la vie psychique n'est pas seulement dominée par un schéma de l'opposition dans la théorie du refoulement, mais par un modèle matériel dans celle de l'instinct de mort.) Toutefois, ce modèle matériel extrinsèque se donne la répétition toute faite, la présente à un spectateur qui la contemple du dehors ; il supprime l'épaisseur où, même dans la matière et la mort, la répétition s'élabore et se fait. D'où la tentative, au contraire, de représenter le déguisement et le déplacement comme éléments constitutifs de la répétition. Mais alors, c'est à condition de confondre répétition avec l'analogie elle-même. [...] L'analogie par elle-même est la matière logique de la répétition, et lui donne un sens distributif. »<sup>2</sup>

Deleuze dans son intention de renverser le platonisme, dit que pour celui-ci, chaque image qui sera bien fondée s'appelle re-présentation ou icône (l'histoire de la longue erreur, c'est l'histoire de la représentation et l'histoire des icônes), et les images rebelles ou simulacres seront rejetés (faux prétendant). Dans son analyse du possible/réel et actuel/virtuel, il montre que c'est le possible et le réel qui se ressemblent (opération de similitude) ,alors que l'incarnation et l'actualisation ne procèdent pas par ressemblance ni par similitude, le virtuel possédant une pleine réalité objective. Annonçant les thèmes de sédentaire et de nomade, Deleuze va les lier respectivement à la représentation (l'analogie) et à l'univocité. La représentation implique essentiellement l'analogie de l'être, alors que l'univocité de l'être et la différence individuante sont hors représentation. « Ce n'est pas l'être analogue qui se distribue dans des catégories, et répartit un lot fixe aux étants, mais les étants se répartissent dans l'espace de l'être univoque ouvert par toutes les formes. L'ouverture appartient essentiellement à l'univocité. [...] Aux distributions sédentaires de l'analogie, s'opposent les distributions nomades ou les anarchies couronnées dans l'univoque. »<sup>3</sup>

Univocité, nomadisme, actuel/virtuel, et jugement, feront toujours parties des analyses de Deleuze, seul ou en compagnie de Guattari. Concernant la problématique que nous essayons de mettre en place ici, je voudrais m'attacher à l'analyse de l'analogie (bien que cette analyse ne peut strictement se faire en dehors des inter et intra agencements et conceptualisation que Deleuze et Guattari produisent). On voit que les deux figures de l'analogie (de proportion et de proportionnalité) ne conviennent pas à cette écriture à même le réel –à la lettre – ni analogie ni métaphore. On est comme prisonnier du quadruple carcan de la représentation. La problématisation porte sur une possible sortie de la similitude productrice de ressemblance. Un tout premier pas est produit par Félix Guattari lors de son coup de force théorico-pratique de sa lecture de Peirce. Le fait de sortir le diagramme de l'icône et de lui donner une déterritorialisation absolue, permettra dans un deuxième temps de renverser le rapport à la similitude. Une version de ce coup de force a été publiée dans l'Unebévée numéro 29,

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, PUF, 1968. pages 348-349.

<sup>3</sup> *Ibid*, p.388.

nous en reproduisons ici même une grande partie : « Guattari considère que s'il convient de considérer que l'image et le diagramme sont des écritures polydimensionnelles, il faut distinguer leur degré de déterritorialisation.

- L'image-icône se bloque sur le rapport de qualité, elle reste anthropomorphe, on a un arrêt anti-productif, butée despotique de la machine narcissique sur la spatialité humaine ;
- l'icône-diagramme est déterritorialisée, ce serait le signe de puissance qui fait marcher – rend productif – les flux de figure, par exemple de mathématiques (pour Peirce « l'algèbre n'est pas autre chose qu'une suite de diagrammes »). Dans ce cas on a la levée de cette butée despotique, qui permet une polyvalence des articulations qui « capte » les flux sériels de figure et les compose selon une extension de code proportionnelle à la déterritorialisation de signe.

Pour Guattari le signe peut être soit un signe-figure (des flux signifiants) c'est le symbolique ; soit un signe-icône (impérial et narcissique) c'est l'imaginaire de Lacan, l'image de l'autre, l'identification, l'idéalisation ; soit un signe-diagramme (lieu de la production de la plus-value de code), c'est avec le signe-diagramme que l'on passe dans l'Inconscient, le signe diagramme serait se qui reste après l'opération du signifiant. Le sens a échappé aux significations et au sujet. Le signe-diagramme = synthèse disjontive du diachronisme des flux de signe-figure et de la polyvocalité de l'Urstaat résiduel du signe de puissance originaire. L'inconscient freudien est une écriture moderne à partir d'icônes déterritorialisées, c'est-à-dire de diagrammes ; ces diagrammes ne sont pas de l'écriture linéaire, mais une utilisation polyvoque des flux diachroniques. Le signe-diagramme déterritorialisé travaille le signe de l'intérieur.

Voici comment nous retrouvons cette annexe du texte de Guattari dans Mille plateaux : c'est dans la note 38 page 177 du plateau 5. 587av. J.-C. -70 ap. – Sur quelques régimes de signes : « La distinction des indices, icônes et symboles vient de Peirce, cf. Ecrits sur le signe, Ed. du Seuil. Mais il les distingue par des relations entre signifiant et signifié (contiguïté pour l'indice, similitude pour l'icône, règle conventionnelle pour le symbole) ; ce qui l'entraîne à faire du « diagramme » un cas spécial d'icône (icône de relation). Peirce est vraiment l'inventeur de la sémiotique. C'est pourquoi nous pouvons lui emprunter des termes, même en en changeant l'acception. D'une part, indices, icônes et symboles nous semblent se distinguer par des rapports territorialité-déterritorialisation, et non par des rapports signifiant-signifié. D'autre part, le diagramme nous semble dès lors avoir un rôle distinct, irréductible à l'icône et au symbole. Sur les distinctions fondamentales de Peirce et le statut complexe du diagramme, on se reportera à l'analyse de Jakobson, « À la recherche de l'essence du langage », in Problèmes du langage, Gallimard, coll. Diogène. » Quelques pages auparavant, Deleuze et Guattari avaient déjà produit la répartition suivante : indices comme signes territoriaux ; symboles comme signes déterritorialisés relatifs ou négatifs ; icônes comme signes de

reterritorialisation (page 84). Le diagramme c'est la déterritorialisation absolue, il construit un réel à venir, un nouveau type de réalité. »<sup>4</sup>

### L'intercesseur G.Simondon

G.Simondon est un auteur important pour Deleuze et Guattari. Dès la publication de sa thèse en 1964, Deleuze fera paraître un compte rendu de celle-ci, et maintiendra toujours envers celle-ci et les autres travaux de Simondon un grand enthousiasme, lui empruntant un certain nombre de concepts. Simondon produit, entre autre chose, une critique du schéma hylémorphique (forme-matière) auquel il oppose un schème dynamique, matière pourvue de singularités-forces ou conditions énergétique d'un système. Pour Simondon, le modèle hylémorphique laisse de côté beaucoup de choses, actives et affectives. Il dénonce l'insuffisance technologique du modèle matière-forme, en tant qu'il suppose une forme fixe et une matière considérée comme homogène ; et c'est l'idée de loi qui assure une cohérence à ce modèle. « Bref, ce que Simondon reproche au modèle hylémorphique, c'est de considérer la forme et la matière comme deux termes définis chacun de son côté, comme les extrémités de deux demi-chaînes dont on ne voit plus comment elles se connectent, comme un simple rapport de moulage sous lequel on ne peut plus *saisir la modulation continue perpétuellement variable*. La critique du schéma hylémorphique se fonde sur « l'existence, entre forme et matière d'une zone de dimension moyenne et intermédiaire », énergétique, moléculaire, - tout un espace propre qui déploie sa matérialité à travers la matière, tout un nombre propre qui pousse ses traits à travers la forme... »<sup>5</sup>

Pour la science nomade, la matière est porteuse de singularités (qui constituent une forme de contenu) ; et l'expression sera inséparable de traits pertinents (qui constituent une matière d'expression). C'est le dispar, élément de la science nomade, qui renverra à matériau-forces, plutôt qu'à matière-forme. Il ne s'agit plus comme dans la science royale d'extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue. Cette matière-mouvement, matière-énergétique, matière-flux, est une matière destratifiée, déterritorisée. Néanmoins, une critique restera constante envers cet auteur, critique visant à s'étonner que Simondon ne se soit pas d'avantage inspiré, dans le domaine de la biologie, des travaux de l'école de Child sur les gradients et les systèmes de résolution dans le développement de l'œuf. Comme le note David Lapoujade, Deleuze, sur cette question renvoie invariablement à l'ouvrage de Dalcq, *L'œuf et son dynamisme organisateur* (Albin Michel, 1941). Dans DR, Deleuze reprend dans le chapitre « Synthèse asymétrique du sensible » les analyses de Simondon, en faisant jouer les concepts de

<sup>4</sup> Claude Mercier, *L'unebévée* 29, « L'intimité des diagrammes », L'Unebévée éditeur, janvier 2012, pages 179 à 206. Ce texte de Félix Guattari a été publié dans *Écrits pour l'Anti-Œdipe*, Éditions Lignes, 2004, pages 329 à 349. Textes agencés par Stéphane Nadaud. Ce texte, daté du 1 et 3 août 1970.

<sup>5</sup> G.Deleuze et F.Guattari, *Mille plateaux*, page 509. C'est moi qui souligne. Ici DG, et dans la note 85 de la même page, touche au cœur de notre problématique, et permettra, après avoir déplié un certain nombre d'éléments de lever la possible contradiction apparente conceptualisé par certains auteurs. Voici la note 85, que nous reprendrons ultérieurement : « Sur le rapport moule-modulation, et la façon dont le moulage cache ou contracte une opération de modulation essentielle à la matière-mouvement, cf. Simondon, pp 28-50 (« moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable », page 42). Simondon montre bien que le schéma hylémorphique ne doit pas son pouvoir à l'opération technologique, mais au modèle social du *travail* qui se subordonne celle-ci (pp. 47-50). »

Simondon avec sa propre problématique, mais il y ajoutera dès à présent les travaux de Child et de Weiss pour penser la différence individuante dans son champ d'individuation, dans l'œuf. Et c'est avec les notions de Dalcq, par exemple « potentiel morphogénétique » et « champ-gradient-seuil » qui concernent essentiellement des rapports d'intensités comme tels qui permet de rendre compte que les parties organiques ne sont induites qu'à partir des gradients de leur voisinage intensif et les types ne se spécifient qu'en fonction de l'intensité individuante. Le monde est un œuf, et l'œuf donne le modèle de l'ordre des raisons : différenciation-individuation-dramatisation-différenciation ; « Comme le dit Dalcq, quand un appendice caudal est induit par son voisinage intensif, cet appendice dépend d'un système où « rien n'est caudal à priori » et répond à un certain niveau du potentiel morphogénétique. C'est l'œuf qui détruit le modèle de la similitude ». <sup>6</sup> On retrouvera les notions de Dalcq dans Mille plateaux, surtout dans le plateau 6 : 28 novembre 1947 – Comment se faire un Corps sans Organe ? On notera que Simondon n'apparaît pas dans ce plateau. Pour Deleuze et Guattari, « C'est pourquoi nous traitons le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et de seuils, des tendances dynamiques avec mutation d'énergie, des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures. » <sup>7</sup> Si la critique de Simondon, dans son oubli sur les gradients et les systèmes de résolution dans le développement de l'œuf, est toujours d'actualité, ce n'est plus l'œuf qui permet de détruire, ou plutôt de renverser le rapport similitude/analogie. J'insiste sur le point qui me paraît primordial dans notre approche de la littéralité : le coup de force guattarien sur la sémiotique peircienne va nous permettre de reprendre autrement la lecture de Simondon, permettant en cela que la similitude ne soit plus productrice de ressemblance mais que la similitude soit produite, c'est-à-dire produire de la ressemblance avec des moyens non ressemblants. Opération artistique par excellence. Vers une analogie esthétique. G.Châtelet connaissait lui aussi très bien l'œuvre de Gilbert Simondon et s'inspirera de certains traits et concepts dans son travail sur le dégel des icônes, il écrira un très bel article sur les enjeux de la conceptualisation de Simondon lors de la disparition de celui-ci. <sup>8</sup>

## Comme n'est pas une métaphore

« Si la ligne de fuite est comme un train en marche, c'est parce qu'on y saute linéairement, on peut enfin y parler « littéralement », de n'importe quoi, brin d'herbe, catastrophe ou sensation, dans une acceptation tranquille de ce qui arrive où rien ne peut plus valoir pour autre chose. »

<sup>6</sup> G. Deleuze, *Différence et répétition*, pages 316 à 324, page 323 pour le passage cité.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, page 190.

<sup>8</sup> Gilles Châtelet, *L'enchantement du virtuel, mathématique, physique, philosophie*, Paris, Edition rue d'Ulm, novembre 2010, pp. 211-214.

« Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite une identification. Toute la critique structuraliste de la série semble imparable. Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung [ chez Jung nous avons toute une mimésis suivant des analogies de proportion] ou Bachelard. Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien l'on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu. Le devenir-animal de l'homme est réel, sans que soit réel l'animal qu'il devient ; et, simultanément, le devenir-autre de l'animal est réel sans que cet autre soit réel. C'est ce point qu'il faudra expliquer : comment un devenir n'a pas de sujet distinct de lui-même ; mais aussi comment il n'a pas de terme, parce que son terme n'existe à son tour que pris dans un autre devenir dont il est le sujet, et qui coexiste, qui fait bloc avec le premier. »<sup>9</sup>

Si seul le devenir, ou plutôt le bloc de devenir est réel, alors nous pouvons commencer à lire à la lettre les performances de Lolito et les devenirs d'Alexis le trotteur. « Je parle littéralement », je trace des lignes, des lignes d'écriture, et la vie passe entre les lignes. (MP, p.246).

Parler à la lettre, littéralement, doit nous permettre de sortir de ces deux figures de l'analogie, l'analogie de proportion et l'analogie de proportionnalité. Dans l'analogie de proportion (série), nous avons des ressemblances qui différent le long d'une série ; cette analogie est liée à l'imagination. Pour l'analogie de proportionnalité (structure) se sont des différences qui se ressemblent dans une structure ; cette analogie exige les ressources de l'entendement. Mais avant de lire à la lettre les performances de Lolito et le devenir d'Alexis le trotteur, tournons nous vers les stoïciens, afin de lever une possible ambiguïté sur l'emploi du comme.

Deleuze et Guattari garderont toujours la référence au signe stoïcien, voir par exemple les pages 102, 103, 104, 106 et 109 de MP. Mais si Deleuze et Guattari nous renvoient au livre de Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, page 12 et 20 pour analyser les énoncés tel que « le couteau coupe la chair », ou « l'arbre verdoie », ils se gardent bien de se régler sur l'emploi du comme chez les stoïciens. En effet, si nous prenons la lecture que nous propose Bréhier à la page 26 de ce livre, l'on voit que l'emploi du comme, tel qu'analysé ici ne nous convient pas. Si le corps est cause au sens propre, l'incorporel le sera d'une façon métaphorique, comme à la façon d'une cause :

« Chaque terme d'une proposition complexe exprime un fait (ou : est un exprimable). La cause de chacun de ces faits est un corps ou plusieurs, connus par les sens. Mais la liaison entre ces faits n'est pas, elle, objet de sensation. Elle est nécessairement aussi irréaliste que les faits eux-mêmes. Elle est

<sup>9</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, page 291.

aussi un exprimable. Lorsqu'un Stoïcien parle, à propos des événements, de conséquent et d'antécédent, de causes et d'effets, il ne songe, pas plus qu'un Hume, à donner aux faits eux-mêmes, incorporels et inactifs, une force interne qui les lierait l'un à l'autre, qui ferait que l'un serait capable de produire l'autre. Si l'on peut employer, dans ce cas, les expressions de conséquence et de cause, c'est uniquement par analogie, comme nous en sommes avertis plusieurs fois : "Les Stoïciens, dit Clément d'Alexandrie, disent que le corps est cause au sens propre, mais l'incorporel, d'une façon métaphorique, et comme à la façon d'une cause". L'incorporel dont il s'agit ici est sûrement l'exprimable ou jugement, comme le montre le témoignage de Dioclès : dans la proposition dite causale comme : puisqu'il fait jour, il fait clair, le premier terme est dit non pas cause du second, mais « comme cause du second ». Cette espèce de causalité irréaliste ne peut nullement trouver son point d'appui et son objet dans le monde extérieur, mais seulement une expression dans le langage. C'est le langage seul avec ses conjonctions qui nous permet d'exprimer les différents modes de liaisons, qui ne répondent à rien de réel, et c'est pourquoi non seulement l'on peut, mais l'on doit se borner à l'analyse du langage. »<sup>10</sup>

Pour Deleuze et Guattari « devenir » n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ni s'identifier à lui, ni proportionner des rapports formels. Pour eux, ces deux figures d'analogie ne conviennent pas au devenir. Devenir c'est « extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvements et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. C'est en ce sens que le devenir est le processus du désir. » (MP, page 334). Tout désir procède d'une rencontre, mais le désir n'attend pas la rencontre, il s'y agence et s'y construit.

Deleuze et Guattari citent « les performances de Lolito mangeur de bouteilles, de faïences et de porcelaines, de fer et même de bicyclettes, celui-ci déclare : je me considère comme moitié bête, moitié homme » et précisent une première lecture de la conjonction *comme* : « Interpréter le mot « comme » à la manière d'une métaphore, ou proposer une analogie structurale de rapports (homme-fer = chien-os), c'est ne rien comprendre au devenir. Le mot « comme » fait partie de ces mots qui changent singulièrement de sens et de fonction dès qu'on les rapporte à des heccétés, dès qu'on en fait des expressions de devenirs, et pas des états signifiés ni des rapports signifiants.[...] L'acteur De Niro, dans une séquence de film [Taxi Driver], marche « comme » un crabe ; mais il ne s'agit pas, dit-il, d'imiter le crabe ; il s'agit de composer avec l'image, avec la vitesse de l'image, quelque chose qui a une affaire avec le crabe. » (MP, page 336). Aujourd'hui, on pourrait aussi analyser comment se déplace et agit l'acteur du film *Drive*, lui non plus il n'imité pas le scorpion, et la première scène de poursuite renouvelle complètement le genre cinématographique de la poursuite automobile, il se glisse dans le flux de circulation comme un surfeur sur une vague. L'emploi de la conjonction *comme* ouvre sur les effets de surface et l'événement. Avec DG, nous avons vu que l'imitation peut être conçue soit comme une ressemblance des termes (série) soit comme une correspondance de rapports constituant un ordre symbolique (structure). Mais le devenir n'est jamais imiter, et ne peut se réduire à l'une ou l'autre de ces deux figures de l'analogie. Le concept de mimésis est faux. En

---

<sup>10</sup> Emile Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*, Vrin, 1989 pour la présente édition, page 26.

reprenant le cas d'Alexis le Trotteur, héros local folklorique, qui courrait « comme » un cheval, DG y discernent une zone de voisinage ou d'indiscernabilité plus profonde. Il n'était jamais plus cheval que quand il jouait de l'harmonica (son « ruine-babines »). Alexis devenait d'autant plus cheval que le mors du cheval devenait harmonica, et le trot du cheval double mesure. DG ne militent nullement pour une esthétique des qualités, mais produisent une conception fonctionnaliste qui ne considère dans une qualité que la fonction qu'elle remplit dans un agencement ou dans le passage d'un agencement à un autre. « C'est la qualité qui doit être considérée dans le devenir qui la saisit, et non pas le devenir dans des qualités intrinsèques. »<sup>11</sup>

S'appuyant sur les analyses de René Schérer et de Guy Hocquenghem des enfants-loups, DG montrent qu'ils n'y a ni ressemblance, ni métaphore symbolique « comme si l'enfant autiste, abandonné ou perdu, était seulement devenu « l'analogue » d'une bête ». Mais ce qui retiendra notre attention de la lecture de *Co-ire*<sup>12</sup> par DG, est, là aussi, l'invocation d'une zone objective d'indétermination ou d'incertitude : « quelque chose de commun ou 'indiscernable, un voisinage « qui fait qu'il est impossible de dire où passe la frontière de l'animal et de l'humain », non seulement chez les enfants autistes, mais chez tous les enfants, comme si, indépendamment de l'évolution qui l'entraîne vers l'adulte, il y avait chez l'enfant place pour d'autres devenirs, « d'autres possibilités contemporaines », qui ne sont pas des régressions, mais des involutions créatrices, et qui témoignent « d'une inhumanité vécue immédiatement dans le corps en tant que tel », noce contre nature hors du corps programmé. Réalité du devenir-animal, sans que l'on devienne animal en réalité. »<sup>13</sup> Il s'agit de faire corps avec l'animal, faire un CsO défini par des zones d'intensités ou de voisinage. En fait, cette zone indiscernable est une zone diagrammatique, et c'est aussi une telle zone que nous retrouverons chez le peintre Francis Bacon où le diagramme sera comme un ensemble opératoire de lignes et zones, de traits et taches asignifiants non représentatif. C'est comme un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre et de rythme – chaos germe. Nous voyons s'ébaucher un nouage entre diagramme et littéralité et à la naissance d'une autre figure de l'analogie, qui ne serait ni de série ni de structure.

## De la similitude productrice à la similitude produite

« DS : sentez –vous le moment où vous vous apercevez que vous vous libérez et que la chose vous emporte ?

<sup>11</sup> Deleuze et Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 376.

<sup>12</sup> René Schérer et Guy Hocquenghem, *Co-ire*, Recherches n°22, mai 1976-2ème édition revue et corrigée, 2ème trimestre 1977. Les auteurs revendiqueront aussi une lecture littérale des différents textes qu'ils analyseront, comme par exemple page 87 de *L'homme qui rit* de V.Hugo, page 93 du désaccord littéral avec M.Tournier, ou encore page 97 d'une description littérale de *La vie trop brève d'Edwin Mullhouse* de Steven Millhauser : « La montée en surface, l'ignorance de la métaphore, la capacité à tout prendre au pied de la lettre, le jeune Edwin Mullhouse en fait preuve quand il rencontre l'écriture sur son écran lumineux [...] Les lettres-fioritures d'Edwin son arrachées aux mots, décollées comme une décalcomanie de l'enracinement signifiant [...] Cancer du sens en tant qu'organisme, développement en multiples facettes, à la façon de ces découpages japonais qui se déploient dans l'eau en fleurs aux innombrables surfaces accolées. » (pages 130-131)

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 335.

FB : Eh bien, très souvent les marques involontaires sont beaucoup plus profondément suggestives que les autres et c'est à ces moments-là que vous sentez que toute espèce de chose peut arriver.

DS : Vous le sentez au moment même où vous faites ces marques ?

FB : Non, les marques sont faites et on considère la chose comme on ferait d'une sorte de diagramme. Et l'on voit à l'intérieur de ce diagramme les possibilités de faits de toutes sortes s'implanter. C'est une question difficile, je l'exprime mal... Mais voyez, par exemple, si vous pensez à un portrait, vous avez peut-être à un certain moment mis la bouche quelque part, mais vous voyez soudain à travers ce diagramme que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage. Et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant bien qu'il semble contenir les distances du Sahara.»

David Sylvester : *Entretien avec Francis Bacon*, pp.61-62.

*A la lettre*, Deleuze le prononcera de nombreuses fois dans ses cours de mars 1981 à juin 1981. Toujours ce cri, rebondissant sur les murs de la salle, mais trouvant toujours une ligne de fuite qui le fera fuir au dehors. « Je vous cite la page car vous allez encore croire que j'invente », c'est une lecture littérale des entretiens de Francis Bacon, De Paul Cézanne, des lettres de Van Gogh, des textes théoriques de Paul Klee et de Kandinsky ; c'est la même opération que pour le *Kafka*, pas d'interprétation. Deleuze reviendra le 5 mai 81 sur le but de ce cours, but double qui consistait à parler de peinture, mais aussi d'ébaucher une espèce de théorie du diagramme : qu'est ce que c'est qu'un diagramme ? et quelle est la différence entre un diagramme et un code. Avant de suivre à la lettre la conceptualisation du diagramme et de l'analogie esthétique élaborés par Deleuze, voici comment celui-ci conçoit son cours sur la peinture :

« Ce que je ne veux pas c'est amener des reproductions... vous montrer... alors on a même plus envie de parler ... on se dit « oh ben oui qu'est-ce qu'on peut dire ? » Donc moi, je ferai appel à votre mémoire, c'est dans des cas très rares que je montrerai une petite image, c'est quand j'aurai vraiment besoin, sinon vous cherchez dans votre mémoire ou bien vous allez voir vous-même ou bien ... mais ça ira tout seul, il n'y a pas besoin de reproduction. » Ce dispositif introduit par Deleuze dans son cours sur la peinture est quelque peu isomorphe avec la manière dont Foucault écrivit son texte « Les suivantes » qui compose le chapitre I de son livre *Les mots et les choses*, lui aussi écrivit son texte de mémoire, nous ne sommes plus dans la philosophie de chevalet ; Ah, le vieux style !

Le premier cours sur la peinture et le diagramme a lieu le 31 mars 1981, à la suite son cours sur l'éthique Spinoza centré principalement sur le troisième genre de connaissance, c-à-d toute la cinquième partie de l'éthique. Mais Deleuze quitte-t-il vraiment Spinoza, ou plutôt la problématique du

troisième genre de connaissance n'a-t-elle pas un lien avec celle du diagramme et de l'intuition ? Laissons ce point un suspend pour un travail à venir, et tournons nous vers les cours qui s'étaleront de mars à juin 81.

Toute la recherche de Deleuze est étendue sur la notion de catastrophe ou de chaos. Une catastrophe affecterait l'acte de peindre lui-même, et étant au cœur de l'acte de peindre, elle est inséparable de la couleur : la couleur comme création picturale. Pour Paul Klee, par exemple le tableau est un œuf, nécessité du chaos pour qu'en sorte l'œuf, la cosmogénèse. Pour Cézanne la catastrophe fait tellement partie de l'acte de peindre, qu'elle est déjà là avant que le peintre puisse commencer sa tâche, et ce qui sortira de ce chaos ce sera l'armature de la toile, c-à-d que la distinction des plans se fait à partir du chaos, et du chaos en sortira la couleur (et de manière ascendante ou descendante suivant le peintre). Ce n'est pas un problème de profondeur, comme le dit Deleuze, la profondeur est un problème pour rire pour les peintres. Par contre l'acte picturale se définit par une synthèse du temps, synthèse proprement picturale « car l'acte de peindre doit affronter sa condition pré-picturale de telle manière que quelque chose en sorte. Puis Deleuze va faire une lecture « à la lettre » d'un passage des entretiens de Bacon, celui que nous avons mis en exergue, insistant sur diagramme et possibilités de faits. Voici un court passage de cette lecture à la lettre de Bacon : « Et soudain à travers ce diagramme – comprenez, c'est mauvais si ce n'est pas à travers le diagramme, si ce n'est pas à travers le diagramme ça donnerait une caricature. Ce qu'il vient de dire, c-a-d quelque chose de pas, très fort quand même – vous avez mis un certain moment la bouche quelque part, mais vous voyez soudain à travers le diagramme que la bouche pourrait aller, pourrait aller d'un point, d'un bout à l'autre du visage – bon, bouche immense, vous étirez le trait. Alors là, vous direz en toutes lettres que c'est un trait diagrammatique – et d'une certaine manière – voilà le, ce qui m'importe le plus – et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara – faire que le tableau devienne un Sahara – faire le portrait si ressemblant, bien qu'il semble contenir les distances du Sahara. » Voilà le « à la lettre » Deleuzien, une lecture littérale. Deleuze retiendra deux points : que le diagramme est l'équivalent du point gris de Paul Klee ; et que ce diagramme est comme un Sahara, un Sahara d'où va sortir le portrait, faire le portrait ressemblant bien qu'il semble contenir les distances du Sahara.

Deleuze revient sur la logique anglaise actuelle et sur Peirce, et nous donne, ou plutôt nous redonne quelques éléments sur le diagramme. A savoir que celui-ci est daté et nommé. Ainsi nous aurons le diagramme Van Gogh 1888, tout comme le diagramme Turner 1830. Le diagramme est une chance de tableaux infinis, mais ce n'est pas du tout une idée générale, car il est daté et il a un nom propre, c'est ça le style d'un peintre. « Cette longue histoire de la catastrophe et du germe dans l'acte de peindre, ce serait précisément cette notion de diagramme. » Donc chez Bacon, le chaos-germe il l'appelle diagramme et un diagramme c'est une possibilité de faits. Avec Bacon, mais pas seulement, Deleuze va distinguer trois moments de l'acte de peindre :

- 1) un avant peindre, dimension pré-picturale, qui appartient au tableau, c'est le monde des données, des clichés. Deleuze, avec Blanchot, montre le malentendu de la page blanche ou de la toile blanche. En fait la toile (ou la page) est déjà recouverte, saturé de clichés, clichés qui peuvent être extérieurs ou dans la tête de l'artiste, des idées toutes faites. Le cliché est

intentionnel, et la forme intentionnelle est toujours figurative et narrative en peinture. Et l'on ne peut réaliser la forme que l'on a l'intention de produire qu'en luttant contre le cliché qui l'accompagne ; ce qui implique que l'on doit la brouiller en la faisant passer par une catastrophe -chaos-germe- le diagramme ou le lieu des forces. Cette problématique du cliché est en lien avec la question des disciples et des créateurs ; comment se ré-arraché à son état de cliché.

- 2) le diagramme, c'est en fonction de la dimension pré-picturale que le diagramme s'affirme comme un second temps ; il va agir, à la lettre, comme une espèce de zone de brouillage, de nettoyage qui permettra l'avènement de la peinture. Ce sera le rôle du diagramme de nettoyer la toile pour que les clichés ne prennent pas. Le diagramme – le chaos-catastrophe- permet de se libérer des clichés. Mais le diagramme n'est pas sans danger, et un de ces dangers serait qu'il prenne toute la toile. La lutte contre les clichés c'est la lutte contre toute illustration et narration ; et ce sera le rôle du diagramme (chaos-catastrophe) de supprimer la narration et l'illustration. C'est une capture de forces. Le rôle du diagramme « va être d'établir un lieu des forces, telle que la forme en sortira comme fait pictural, c'est-à-dire comme une forme déformée en rapport avec une force ; c'est dès lors la déformation de la forme picturale qui fait voir la force non visible. » (cours du 7 avril 1981)
- 3) le fait pictural, le peintre fait surgir une présence, le fait pictural sort du tableau. Le fait pictural peut consister par exemple à avoir plusieurs figures sur un tableau sans aucune histoire à raconter ; par exemple *les baigneuses* de Cézanne. Car c'est de l'indifférence du sujet que surgit le fait pictural. On a un fait pictural quand une forme est mise en rapport avec une force. Le fait pictural c'est, à la lettre, peindre des forces : Rendre visible l'invisible<sup>14</sup>. Le pictural est maniériste, c'est-à-dire le rapport du corps visible avec la force invisible. Par exemple, Bacon, dans ses personnages qui dorment, il met le corps en train de perdre son épaisseur, la forme est en rapport avec une force d'aplatissement.

Muni de ces trois moments de l'acte de peindre, Deleuze, lisant toujours à la lettre Bacon, fait une très belle analyse du cri – le cri plutôt que l'horreur. Le cri c'est le corps en rapport avec une force qui le fait crier « Premier stade : je peins un spectacle horrible et une bouche qui crie devant ce spectacle. Si beau que ce soit, c'est encore du figuratif et du narratif. Deuxième stade : j'efface le spectacle, je ne peins plus que la bouche qui crie – il m'a fallu passer par le diagramme, par la catastrophe qui entraînait toute figuration. Et peindre la bouche qui crie seulement veut dire, en fait, je ne la peins pas seulement, c'est qu'à ce moment là j'ai capté les puissances, les puissances qui font crier. Puis de telle manière que la bouche qui crie devienne aussi bien l'amie de ces puissances que l'ennemie, ces puissances sont comme transformées. » (Cours du 7 avril 1981) C'est à ce moment, que Deleuze, avec Bacon et le tableau *Peinture 1946*, pratiquant toujours cette lecture littérale, va introduire une autre forme d'analogie : *l'analogie esthétique*. En effet, Bacon avait l'intention de peindre un oiseau qui se posait dans un champ « et j'ai fais cet homme au parapluie », ce n'est pas l'oiseau qui est devenu parapluie, Bacon ne veut pas d'un simple rapport d'analogie entre forme-oiseau et forme-

---

<sup>14</sup> Il faut être attentif à ces petits déplacements dans le langage qui expriment des bouleversements et des renversements : la différence par exemple entre « rendre visible » et « rendre le visible ».

parapluie dans un transport de rapports identiques – identités des rapports. Mais c'est le rapport qui s'est transformé en un tout autre rapport. L'oiseau est dispersé et n'existe plus figurativement. Le tableau ne contient que des traits d'oisellité. L'analogie, ici, procède par rupture de ressemblance. Pour Deleuze, cette série de recherche sur la peinture, ou plutôt cette aventure temporelle du tableau est aussi une possibilité d'élaborer un concept logique du diagramme. On pourrait aussi poser la question des diagrammes en musique ou quel est le rapport entre un diagramme et un langage. Continuons notre lecture à la lettre des cours de Deleuze et serrons toujours au plus près notre problématique du diagramme et de l'analogie esthétique. Dans son cours du 28 avril 1981, Deleuze va définir cinq caractères du diagramme (et sans privilégier un des caractères nous serons particulièrement attentif pour notre problématique au quatrième) :

- 1) Le diagramme serait un chaos-germe, et seule une main libérée de l'œil, une main déchaînée peut le tracer ; au niveau du diagramme le tableau n'est pas visuel mais manuel, c'est la ligne gothique, ligne à la lettre déchaînée, l'œil a du mal à suivre le diagramme (nous retrouverons cette problématique avec la notion d'haptique). Le diagramme est un chaos car il implique l'effondrement des coordonnées visuelles ou tactiles-optiques.
- 2) Le diagramme est un ensemble de trait-tache ; à la lettre des traits non signifiants et la tache comme couleur non-différenciée.
- 3) Le diagramme est toujours lié avec son avant et son après ; il entraîne cet avant dans la catastrophe (c'est le monde visuel) et un après car quelque chose va sortir du diagramme : la peinture elle-même. Si nous reprenons à la lettre la formule de Klee « le point gris saute par-dessus lui-même », la tache c'est le gris, le diagramme c'est le gris qui est double, gris du noir-blanc dans lequel les coordonnées visuelles s'abîment et gris du vert-rouge d'où va sortir la gamme des couleurs ou la gamme de la lumière.
- 4) La fonction du diagramme c'est de défaire les ressemblances au profit de ressemblances plus profondes – faire sortir la présence. Si nous reprenons nos trois moments nous avons la représentation qui est l'avant peindre, le diagramme, et la présence ce qui sort du diagramme. La présence c'est l'image sans ressemblance, et une image sans ressemblance est une icône. « Effondrement de la ressemblance et production de l'image ». Si nous reprenons ce que dit Bacon : le diagramme c'est la possibilité de faits et la possibilité de faits c'est l'image sans ressemblance.
- 5) Le diagramme doit être là, dans le tableau (et pas seulement virtuellement).

Mais le diagramme n'est pas sans dangers, dangers qu'il faudra conjurer et que nous retrouvons soit chez les expressionnistes abstraits, soit chez les abstraits, soit chez les figuraux.

- 1) premier cas les expressionnistes abstraits (tel Pollock ou Morris Louis). La formule de l'expressionnisme : rajouter toujours au chaos ce petit grain d'excès par rapport à lui-même tel qu'en sorte quelque chose. Il s'agit toujours de frôler le chaos. Le danger est que le diagramme prenne tout le tableau, dans ce cas rien ne sort, tout est gâché. Comme le dit Klee « si le point gris occupe tout, l'œuf est mort. » Le problème de l'expressionnisme abstrait sera de tracer une ligne sans contour (si il y a contour, alors nous avons une figure), une ligne inorganique comme une sorte d'état moléculaire de la matière picturale. C'est une ligne que –

à la lettre - l'œil a peine à suivre.. C'est comme si dans cette position expressionniste, le diagramme se développait dans une espèce d'immense brouillage.

- 2) Deuxième cas les abstraits (tel Kandinsky ou Mondrian). La formule du peintre abstrait : limiter au maximum le chaos pour faire surgir un ordre moderne qui serait un code de la vie. Si le diagramme est réduit au minimum, il tend à s'identifier à un ordre pictural – à un code. Les abstraits frôlent ce danger, mais au lieu de s'identifier à un code externe, ils instaurent un code pictural interne à la peinture. Ils font du code une réalité picturale. « L'idéal du vrai code est binaire. Simplement, qu'est-ce que c'est la binarité ? La binarité qui est propre à la peinture, il ne s'agit pas d'un calcul binaire qui produirait des tableaux, ça peut toujours se faire à l'ordinateur, il y a des tableaux produits, un ordinateur peut être programmé pour faire un tableau. Vous comprenez ce que je veux dire, à ce moment là, le code est extérieur à la peinture, simplement vous avez codés les données, de telle manière que l'ordinateur vous produit un portrait. Il y a un célèbre dessin, un portrait d'Einstein fait à l'ordinateur, uniquement avec les signes binaires zéro plus, ce n'est pas difficile de programmer en ce sens. Bon évidemment c'est pas ça que fait Kandinsky ou Mondrian. Qu'est-ce que cette binarité ? qu'est ce que c'est la binarité des abstraits ? le grand rapport binaire c'est, tout le monde le sait, horizontal-vertical. » (cours du 28 avril 1981) Ici, c'est comme si dans cette position, le diagramme se faisait surplomber ou déterminer par un code. On ne peut s'empêcher de rapprocher ce fragment avec l'image « Einstein à l'ordinateur » c'est-à-dire un code extérieur, qui ouvre le chapitre 15 de MP : Conclusion règles concrètes et machines abstraites ; page 626. C'est comme si chaque peintre abstrait serait l'inventeur d'un code immanent à la peinture.
- 3) Troisième cas chez les figuraux (Gauguin, Van Gogh, Bacon,...). Ici, cela consistera à passer aussi par le diagramme, mais pour empêcher que le diagramme se rétrécisse ou s'élargisse trop. Instaurer le chaos et que du chaos en sorte la figure : l'image sans ressemblance. Le diagramme agit comme diagramme. Le diagramme, n'occupant pas tout le tableau ou ne tendant pas à être remplacé par un code, effectue son effet : il fait surgir une figure non-figurative. La position ici est comme si c'était le diagramme qui agissait en tant que diagramme. On se sert du diagramme pour produire le pur « figural » ou la figure – figural étant pris ici au sens que lui donne Lyotard dans son opposition entre figural et figuratif.

Pour reprendre la problématique du diagramme en se plaçant dans la logique pure, Deleuze se donne deux doublets : code/diagramme et digital/analogique<sup>15</sup>. Classiquement, un code est digital par la

---

<sup>15</sup> L'étude de ces doublets code/diagramme et digital/analogique nous permet, par exemple, de nous porter dans la problématique de l'identité sexuée. En effet, si l'on suit l'ensemble des débats et de la jurisprudence concernant le changement d'état civil des personnes « trans », « on peut s'étonner, comme le signale P.Reigné, de la faible place tenue, dans la jurisprudence contemporaine, par l'intersexuation ; celle-ci n'apparaît plus dans les prétoires du fait des traitements médicaux souvent appliqués en vue de modifier les organes génitaux des nouveaux-nés intersexués afin d'insérer plus facilement ceux-ci dans l'une ou l'autre des catégories de sexe admises par le droit. Le corps est maintenant placé sous la contrainte du sexe juridique. » N'avons-nous pas un si bien nommé « code » civil qui ne permet de penser l'identité sexuée qu'en terme exclusif « c'est un garçon ou c'est une fille », primat du *ou*. Le passage d'un sexe à l'autre doit se faire à « sexe constant », afin de ne pas brouiller la distinction Homme/femme, qui est fondement de nos sociétés occidentales, car c'est la sauvegarde des catégories binaires de genre qui est censées fonder l'espèce humaine. Bien que le droit reconnaisse le

nature du choix binaire qui détermine l'unité, et l'on oppose digital à analogique – par exemple les synthétiseurs sont soit digitaux soit analogiques (idem pour les procédés de retransmission de signaux qui peuvent être soit analogique soit digitaux). Le code est le principe du langage digital : le langage est constitué par des unités significatives déterminables par une succession de choix binaires. Deleuze se pose la question de l'existence d'un (ou de) langage(s) analogique(s), et pour cela va poser une hypothèse : c'est le diagramme qui serait analogique – et y a-t-il possibilité de greffes de code sur le diagramme analogique. C'est à ce moment que Deleuze reprend la notion de diagramme avec le logicien Peirce. Mais j'insiste sur ce point, il faut garder vivant le coup de force guattarien concernant la lecture de la sémiotique peircienne.

Pour Peirce, les icônes sont une affaire de similitude et un symbole sera inséparable d'une règle conventionnelle. Mais dans cette dualité similitude/conventionnelle n'est pas satisfaisante pour Peirce, car on a des phénomènes de similitude dans des codes et la similitude ne suffit pas à définir l'analogique. Ce sont ces deux points qui sont, pour Deleuze à expliquer. Pour Peirce, deux sortes d'icônes sont fondées sur la similitude, similitude qualitative (on peint du bleu car le ciel est bleu) et similitude de relation (diagramme). Le problème, déjà soulevé dans cette étude, est que Peirce maintient une définition du diagramme en fonction de la similitude : le diagramme définit par une similitude de relation, nous en trouvons un exemple quand Peirce prend le cas de l'algèbre. Pour Peirce l'algèbre est une icône, et l'exercice diagrammatique c'est l'algèbre, c'est-à-dire que le diagramme algébrique extrait les similitudes de relation. Mais en même temps Peirce est conscient des mélanges code/analogie ou code/similitude. Le code permet de faire une illustration (nous l'avons vu avec le dessin d'Einstein à l'ordinateur) et dans le cas du langage, le code nous donne des récits. Le code est donc illustratif et narratif. Un code digital implique des similitudes de qualités et des similitudes de relations.

Avec le langage analogique, on peut produire ou reproduire. On reproduit lorsqu'il y a transport d'une ressemblance ou d'une similitude de relation – c'est l'analogie commune : transport de la ressemblance, on produit une image ressemblante. Mais l'analogie peut aussi produire une ressemblance indépendamment de tout rapport de similitude, nous l'avons vu avec la peinture qui produit la ressemblance par des moyens non ressemblants, et c'est le diagramme comme étant le principe analogique (ni ressemblance, ni transfert de similitude, ni code). Si le code implique la similitude, l'analogie ne peut se définir par celle-ci (seule l'analogie commune se définit par la similitude). Cette analogie que cherche à conceptualiser Deleuze, il la nomme *analogie esthétique*. Passant par les études de Bateson sur le langage des dauphins pour analyser le langage de relation – relation de dépendance- Deleuze retiendra que « les codes baignent dans un véritable bain analogique, une véritable glue analogique. Bateson dirait le langage désigne des états de choses par

---

caractère réversible de toute conviction, le cadre médico-juridique impose une irréversibilité, empêchant l'individu d'être dans une élaboration de soi authentique. Mais comme le fait remarquer P. Califa dans *Le mouvement transgenre-Changer de sexe* (p.85) : « il y a un tel chevauchement entre les deux identités et comportements qu'il est souvent difficile de séparer le travesti du transsexuel ; en fait, les gens de la communauté transgenre sont souvent eux-même perdus sur ce point et, à différents moments de leur vie, peuvent se dire travestis ou transsexuels ». Transidentité qui ne peut passer par un code, mais par une analogie esthétique. Pour un état des lieux sur la question juridique de la question « trans » en France, voir « Changement d'état civil des personnes « trans » en France : du transsexualisme à la transidentité » de Corinne Fortier et Laurence Brunet.

convention et on en déduit des fonctions analogiques. » (Cours du 5 mai 1981). Alors que dans le langage analogique, la proposition s'inverse : le langage exprime directement des relations analogiques de dépendance et on en déduit les états de choses. Le langage analogique ne se définit pas par la similitude, mais par des relations de dépendance. Pour définir le langage analogique, il ne faut pas appliquer des règles de code, ni binariser tout ce domaine de traits dit prosodiques ou poïétique. Les linguistes, bien que reconnaissant les traits linguistiques (tons, accents, intonations, ... ; c'est-à-dire la hauteur, la durée et l'intensité de la voix), essayeront de les coder en y appliquant leur règle binaire (la norme de l'éducation sera de faire comprendre pédagogiquement à l'enfant que celui-ci doit articuler : tu n'es plus un bébé, articules). Or, les valeurs d'une voix non articulée, c'est la modulation, donc nous pouvons définir le langage analogique par la modulation, et dès lors il y aura diagramme. « En d'autres termes, le diagramme est un modulateur [...] le diagramme et le langage analogique sont définis indépendamment de toutes références à la similitude. » (Cours du 5 mai 1981)

En toute logique, et suivant les analyses précédentes, Deleuze pourra affirmer que la peinture est un langage analogique : Peindre c'est moduler – on module la lumière ou la couleur. On vit dans un monde de modulation et celle-ci n'est pas un transport de similitude. On module un signal comme Cézanne modulait un motif. Moduler, mais non pas articuler qui nous renvoie au code comme matrice d'articulation. Deleuze reprend le texte de Rousseau sur l'origine des langues et en tire quelques points qui seront nécessaires pour l'élaboration du concept de diagramme et de l'analogie esthétique. Tout le langage est articulé mais l'articulation n'est qu'une étape seconde de la voix, et la voix c'est la voix mélodique qui comporte des accents (différences de tons). L'harmonie c'est l'articulation dans le langage, c'est la convention – seule la mélodie est naturelle, la modulation de la voix qui va définir positivement la voix non-articulée. Pour Rousseau, le langage ne peut avoir qu'une origine, c'est la passion – le moment pathique par opposition au logos qui est un code. Et Deleuze trace le schéma de Rousseau

- 1) exclusion du langage du geste, parce que le langage du geste c'est l'analogie commune, il opère par similitude.
- 2) Modulation de la voix, c'est la grande analogie esthétique qui se définit par la modulation (plus que par la similitude) – la voix mélodique
- 3) Le langage déborde vers le Nord, les peuples du nord s'en emparent et en fonction du développement de l'industrie, introduisent dans le langage les lois de l'articulation, et en même temps la musique sera soumise aux lois de l'harmonie.

Après avoir quelque peu musardé dans les précédents cours de Deleuze, et avant de lire, là aussi, à la lettre le cours du 12 mai 1981 qui est au cœur de notre problématique, il est nécessaire d'introduire un nouvel intercesseur : Richard Pinhas.

### **Intermezzo : Richard Pinhas**

«Seuls les musiciens savent se séparer »

« [Mille Plateaux] C'est la suite de l'Anti-Oedipe, mais la suite à l'air libre, "in vivo". Par exemple, le devenir animal de l'homme, et son enchaînement avec la musique...»

Deleuze, *L'Arc*, n° 49, nouvelle édition, page 99.

« Mais la musique et le rapport de la voix avec la musique ont dans *Mille Plateaux*, un plus grand rôle que la linguistique. »

Deleuze, *Pourparlers*, page 44.

Richard Pinhas<sup>16</sup>, de part son activité musicale et sa connaissance des machines électroniques, apportera une aide précieuse à Deleuze, principalement dans ses références aux synthétiseurs (je renvoie le lecteur aux pages 423-424 de MP, ainsi qu'au chapitre L'analogie de *Logique de la sensation*.) mais aussi dans la problématique du passage de la métallurgie aux cuivres musicaux. Dans son livre *Les larmes de Nietzsche, Deleuze et la musique*, il construit le concept de modulation synthétique « L'inégal déplie le diagramme modulaire ou la modulation comme différence pure ». A travers une lecture novatrice de Nietzsche et de Deleuze – Pinhas est un créateur, pas un disciple - il produit le diagramme Wagner. Le chapitre « Le rythme et la modulation synthétique » est d'une beauté et d'une incroyable rigueur conceptuelle : « La logique de la sensation développe les lois de constitution du Rythme en tant qu'Inégal, c'est-à-dire comme différence constitutive et distributive. Ontologiquement, le Rythme déplie l'univers sonore et l'harmonie explique ou déroule la ritournelle. Au sein du diagramme musical, les relations entre les rythmes dérivés, le mouvement et les durées relatives, les translations harmoniques et dynamiques, sont agencées par l'Inégal. La différence est le grand opérateur de la synthèse, soit littéralement un synthétiseur. L'Inégal synthétise les sons jusqu'à réaliser un continuum infini. » (Page 201). Pour Pinhas, c'est le diagramme rythmique qui temporalise le temps de l'effectuation concrète propre à la machine abstraite sonore. Le diagramme est ouvert et intensif (alors que le programme est clos et extensif) et il fonctionne en temps réel dans un plan immanent d'événements actuels ; et en ce qui concerne la musique, la fonction diagrammatique est essentiellement liée au rythme.

Nous pouvons maintenant reprendre notre lecture à la lettre du cours du 12 mai 1981. Notre problème, dit Deleuze est d'arriver à une définition du langage analogique, définir l'analogie de manière positive, et à forger un concept d'analogie – définir l'analogie de manière positive – sachant que ce qui s'oppose à l'analogique c'est le langage digital ou de codes qui se définit par le concept d'articulation : position d'unités significatives déterminables par successions de choix binaires. Si on reprend nos lectures précédentes, nous avons trois hypothèses ou trois formes d'analogie :

---

<sup>16</sup> Richard Pinhas, musicien et compositeur, est un des pionniers de la musique électronique. Docteur en philosophie (sa thèse « Inconscient et science-fiction » dont le directeur de thèse était Jean-François Lyotard), ami et élève de Deleuze, il produira avec lui un 45 tours « Le voyageur » dans lequel Deleuze met en voix des textes de Nietzsche sur de la musique différentielle et répétitive. Grand lecteur de science-fiction, il est l'auteur d'une trentaine d'albums et singles. Avec Claire Parnet, il a co-réalisé dans la collection « A haute voix » chez Gallimard l'édition sonore de cours de Deleuze : « Leibniz : âme et damnation » et « Cinéma ». Il a aussi publié avec André Bernold « Deleuze épars- approche et portraits » en 2005. Fin des années 1990, il lancera avec Maurice Dantec et Norman Spinrad le projet Schizotrope. Il a collaboré à plusieurs revues (Interférences, Cancer !, et l'inculte). Il est aussi l'auteur du livre *Les larmes de Nietzsche, Deleuze et la musique*, édition Flammarion, 2001. Dans une conversation avec l'auteur, R Pinhas a fait une courte allusion à la fin prochaine de la musique électronique, on arriverait au bout du bout de celle-ci.

- 1) première forme : L'analogie par similitude. Le langage analogique est le langage de la similitude ; similitude des relations, similitude des qualités. C'est *l'analogie commune ou physique*. Son modèle est le *moule*. Mouler quelque chose c'est lui imposer une similitude. L'opération de moulage c'est une ressemblance (similitude) imposée du dehors. C'est une opération de surface, d'information de surface. Par exemple, je pose un moule sur de la glaise, et j'attends que la glaise sous l'empreinte du moule ait atteint une position d'équilibre, et puis je démoule, il y a transport de similitude ; analogie superficielle ou pelliculaire. Mouler c'est moduler une fois pour toute. C'est le stade cristal, il croit par les bords. La similitude est productrice d'image. A cette première forme, Deleuze lui fera correspondre un type de légalité cristalline.
- 2) Deuxième forme : L'analogie par relation, relation interne. On définit le langage analogique comme un langage de relation – relation de dépendance entre un émetteur et un récepteur (ou entre un locuteur et un destinataire). L'analogie par relation, relation interne, on l'appellera *analogie organique*. Pour introduire cette notion d'analogie organique, Deleuze va reprendre le concept contradictoire de Buffon qu'il baptise de « moule intérieur », le vivant se reproduit par moulage intérieur, un moule qui moulerait le dedans « Ce serait à la fois une mesure, mais une mesure qui subsumerait, qui contiendrait une diversité de rapports entre les parties. Une mesure qui comprendrait en tant que telle plusieurs temps, ou une variation des rapports intérieurs. » Et une mesure dont les temps sont variables on pourrait l'appeler un *module* : une mesure à différents temps. A cette deuxième forme, Deleuze lui fera correspondre un type de légalité organique.
- 3) Troisième forme : L'analogie par modulation, analogie esthétique. En reprenant Rousseau, les relations de dépendance renvoient à une forme d'expression qui serait de l'ordre de la modulation. Or, nous avons vu que la modulation c'est le régime de l'analogie esthétique, c'est-à-dire que la ressemblance, la similitude n'est pas productrice mais est produite par des moyens non ressemblants qui produisent de la ressemblance. Produire de la ressemblance par des moyens non ressemblants c'est modulé – équivocité du langage analogique. Deleuze reprend les analyses de Simondon que celui-ci développe dans *L'individu et sa genèse physico-biologique*.<sup>17</sup> Une modulation c'est comme si le moule ne cessait pas de changer, l'état d'équilibre est atteint presque immédiatement, mais c'est le moule qui est variable : « La différence entre les deux cas [cf. mouler et moduler] réside dans le fait que pour l'argile, l'opération de prise de forme est finie dans le temps : elle tend, assez lentement en quelques secondes) vers un état d'équilibre, puis la brique est démoulée ; on utilise l'état d'équilibre en démoulant quand il est atteint. Dans le tube électronique, on emploie un support d'énergie (le nuage d'électrons dans un champ) d'une inertie très faible, si bien que l'état d'équilibre (adéquation entre la répartition des électrons et le gradient du champ électrique) est obtenu en un temps extrêmement court par rapport au précédent (quelques milliardième de seconde

---

<sup>17</sup> G.Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, PUF, 1964. Deleuze se référera aux pages 41 et 42 de cette édition. Depuis 2005, nous avons une édition plus complète de la thèse de G.Simondon, *L'individu à la lumière des notions de forme et d'information*, Collection Krisis, ed Million. Ici il faudra se reporter aux pages 46/47.

dans un tube de grande dimension, quelques dixièmes de milliardième de seconde dans les tubes de petite dimension). Dans ces conditions, le potentiel de la grille de commande est utilisé comme *moule variable* ; la répartition du support d'énergie selon ce moule est si rapide qu'elle s'effectue sans retard appréciable pour la plupart des applications : le moule variable sert alors à faire varier dans le temps l'actualisation de l'énergie potentielle d'une source ; on ne s'arrête pas lorsque l'équilibre est atteint, on continue en modifiant le moule, c'est-à-dire la tension du grille ; l'actualisation est presque instantanée, il n'y a jamais arrêt pour démoulage, parce que la circulation du support d'énergie équivaut à un *démoulage permanent* ; un modulateur est un *moule temporel continu*. » « le moule et le modulateur sont des cas extrêmes, mais l'opération essentielle de prise de forme s'y accomplit de la même façon ; elle consiste en l'établissement d'un régime énergétique, durable ou non. Moulder est moduler de manière définitive ; moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable. » Et entre les deux il y a le modelage (Simondon). Rousseau avait raison, le langage analogique est un langage de modulation, et ce n'est pas la similitude qui définit l'analogie. A cette troisième forme, Deleuze lui fera correspondre un type de légalité esthétique, ou plutôt en lisant Simondon à la lettre légalité énergétique.

En conclusion provisoire, la modulation est un concept aussi cohérent et consistant que celui d'articulation, et il permet de définir à la fois ce qu'il y a de particulier et de général dans l'analogie esthétique. Particulier en tant que la modulation se distingue de tout moulage, et général en tant que c'est la série qui va du moulage à la modulation. La modulation est une opération qui porte sur une onde porteuse d'un signal à transmettre. L'onde porteuse va être modulée en fonction du signal à transmettre ; par exemple si nous prenons la télévision (par rapport à l'époque où se teint le cours) une onde porteuse est modulée en fonction du signal qui doit être transmis, et le récepteur télé va démoduler, c'est-à-dire qu'il restitue le signal. Quand on module, on modifie la fréquence ou l'amplitude. R.Pinhas insistera sur la particularité du langage informatique qui n'est qu'un langage de « ou », pas de « et » dans le digital, le mode de fonctionnement digital exclu le « et » ; ce qui définira l'articulation.

Passant à l'analyse des différents types de synthétiseurs ( avant d'être technique la machine est diagrammatique) , et s'appuyant sur les analyses de R.Pinhas concernant l'exemple sonore des synthétiseurs, Deleuze peut définir les synthétiseurs analogiques qui sont dit modulaires ou analogiques et qui sont une mise en connexions de sons disparates, cette connexion se fait sur un véritable plan immanent, plan sur lequel tout est sensible, donc toutes les opérations du synthétiseur analogique sont actuelles et sensibles et le processus de production n'est pas moins sensible que le produit. Alors que pour les synthétiseurs digitaux ou intégrés, le principe de constitution du produit sonore passe par un plan intégré, mais justement il est intégré car il est distinct et implique homogénéisation et binarisation des données sur un plan distinct. « *C'est peut-être la notion de modulation en général (et non de similitude)* qui est apte à nous faire comprendre la nature du langage analogique ou du diagramme. »<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> G.Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, aux éditions de la différence, 1981, page 76. Comme le dit Deleuze dans cette page « Mais ce qu'est un diagramme analogique, par opposition à un code digital ou

Armer de ces nouveaux outils conceptuels, Deleuze pourra, par exemple, définir le pli grec et le pli égyptien. Suivant à la lettre les analyses d'Alois Riegel, le pli grec sera défini comme un module – légalité organique- qui subsume des rapports internes variables ; le vêtement grec est un vêtement organique. Le vêtement égyptien, dont la loi du pli est de ne pas faire épaisseur, est comme un cristal, et il aura une légalité cristalline. Si nous partons du fait qu'un peintre peint un espace-temps et qu'il transmet un espace-signal à la toile qui passera par l'analogie qui est une modulation (et non une similitude ou une ressemblance), c'est en modulant quelque chose = x qui est très variable, que le peintre transmet l'espace-signal. Peindre c'est moduler la lumière ou la couleur ou la lumière et la couleur en fonction d'un signal, sachant qu'en peinture le signal c'est l'espace et concernant l'onde porteuse sera soit la lumière soit la couleur. Ceci donne la figure –ressemblance non similaire-

---

symbolique, reste difficile à expliquer. » La philosophie de Deleuze est effectivement complexe et difficile. Mais dire « Oh ! c'est difficile » c'est ne pas être passionné, mais plutôt penseur de la théorie, penseur du ressentiment dans un système informatif. Nous avons évoqués dans un travail ultérieur les travaux de Gilles Châtelet sur les diagrammes. Dans *Les enjeux du mobile*, s'appuyant sur les travaux de Deleuze de *Logique de la sensation*, il considère qu'au niveau des découvertes fondamentales, le travail d'un physicien est comparable à celui du peintre qui doit briser les données figuratives (p.105). Dans son travail de dégel des icônes, Châtelet montre toute la difficulté d'enfoncer un coin entre le métaphorique et l'opérationnel – c'est-à-dire traverser les évidences, pas d'évidences ultimes, ce sont les problèmes qui sont réactivés. C'est, entre autre, avec l'étude de l'espace électrogéométrique et les travaux de Faraday et Maxwell, qui visaient à dissoudre les clichés newtoniens, que nous pouvons voir ici une autre approche de la métaphore – distinction entre métaphore stricte et métaphore audacieuse. Pour Châtelet, la vis est une métaphore audacieuse et permet de rendre opératoire l'analogie « la rotation est à la translation ce que le magnétisme est à l'électricité. » Maxwell avait toute une panoplie de diagrammes et de métaphores destinés à promouvoir une nouvelle évidence physico-géométrique. Une technologie de la métaphore possédant une logique autonome précédant la formalisation. Pour dégeler les icônes, Maxwell utilise un « modèle » d'éther comme système de tourbillons moléculaires qui illustre ce que Maxwell nommera une métaphore audacieuse. Il forge une pratique scientifique de l'analogie et de l'injection de similitude – la métaphore (que l'on dira ici audacieuse) ne sanctionne pas une ressemblance préexistante, mais agit en *créant la similitude*. Ici la métaphore est un cheval de Troie qui prend le déguisement d'anciennes habitudes pour régner sur de nouveaux territoires, et cette annexion passe par une ascèse diagrammatique. L'analogie s'énonce ainsi « l'action magnétique est au mouvement des grandes roues ce que le courant électrique est aux déplacements des petites billes. » Comme le dit Maxwell « Pour obtenir des idées physiques sans adopter une théorie physique, nous devons nous familiariser avec l'existence d'analogies physique. Par analogie physique j'entends la similitude partielle entre les lois d'une science et celle de l'autre qui fait que chacune d'elles illustre l'autre. [...]La figure de style ou de pensée par laquelle nous transférons le langage et les idées d'une science familière à une science à laquelle nous sommes moins accoutumés peut être appelée métaphore scientifique. Ainsi, les mots « vitesse », « quantité de mouvement », « force », etc., ont acquis certains sens précis dans la dynamique élémentaire. Ils sont aussi employés dans la dynamique d'un système à liaisons en un sens qui, bien que parfaitement analogue au sens élémentaire, est plus vaste et plus général. La caractéristique d'un vrai système scientifique de métaphores est que chaque terme dans son sens métaphorique retient toutes les relations formelles avec les autres termes du système qu'il avait dans son sens original ; [...] En outre, il y a certains phénomènes électriques qui sont reliés les uns aux autres par des relations de la même forme que celles qui relient des phénomènes dynamiques. Appliquer à ceux-ci les phrases de la dynamique avec des distinctions appropriées et des restrictions provisoires est un exemple de métaphore d'une espèce plus audacieuse ; mais c'est une métaphore légitime si elle communique une idée vraie des relations électriques à ceux qui ont déjà été entraînés en dynamique. » La métaphore stricte est plus évidente que l'audacieuse. La métaphore stricte s'appuie sur des analogies formelles et elle prend peu de risque car elle superpose deux formulaires préexistants et sanctionne une évidence déjà disponible dans un diagramme : c'est une panoplie d'habitudes. Alors que la *métaphore audacieuse* force l'analogie et enjambe les degrés d'évidence : son monde est celui des gestes, des allusions et des diagrammes. Métaphore audacieuse susceptible d'être disciplinée mais nullement réductible à des illustrations subsidiaires de fonctions déjà disponibles (entre métaphore poétique et opérativité formelle). Ces métaphores audacieuses éveillent et installent la similitude, et permettent de penser en pointillés. Les diagrammes contemporains tirent leur force de leur capacité à assurer une compénétration de l'image et du calcul (non de la similitude). C'est avec les diagrammes d'Oresme que naissent les diagrammes modernes ; et Châtelet, à propos des diagrammes d'Oresme parlera de modulation réglée d'intensités.

ressemblance produite par des moyens non ressemblant : c'est l'opération de modulation. La peinture est la chose même dans sa présence sur la toile. On a certains espaces-signes et les types de modulations correspondants – ici la formalisation de Deleuze opère sur des coupes, nullement sur une succession ordonnée ni totale. Prenons l'espace égyptien, le fond et la forme sont sur le même plan, la modulation est une modulation moule. On a un espace planimétrique avec indépendance du contour- contour cristallin. Le moule serait défini comme le contour géométrique cristallin –espace Haptique- moule cristallin. Prenons maintenant un autre espace-signal, l'espace grec. Ici nous avons distinction des plans, espace volume : le cube. Le plan fond et le plan forme se séparent et entre les deux on a une nouvelle forme de lumière. L'essence est devenue organique, c'est-à-dire que l'essence est saisie au moment où elle s'incarne dans le flux des phénomènes – le monde des essences est devenu organique. C'est un espace où il y a un primat déterminant de l'avant plan – c'est lui qui reçoit la forme et le contour dépend de la forme, c'est un contour organique. Le monde grec n'est pas celui de l'essence mais de l'organon. C'est un espace tactile-optique – celui de la clarté absolue [on sera attentif à cette clarté, *enargeia* pour les grecs et qui, avec les stoïciens, est au cœur de l'*ecphrasis*, l'enargeia donnera à travers le néologisme latin *evidentia* le mot en français *évidence*.]<sup>19</sup> La modulation sera celle de la ligne, c'est-à-dire modulation rythmique par moule intérieur – un module (l'unité d'une mesure dont les temps sont variables). C'est le moyen de transmettre l'espace tactile-optique – module rythmique. L'on pourrait aussi, en suivant à la lettre les analyses de Wolffin, analyser le passage du seizième siècle au dix-septième siècle comme étant typiquement celui du passage d'un espace tactile-optique avec modulation de la ligne collective à un espace optique pure, espace de la couleur pure, modulation de la lumière ou par la lumière – c'est un régime luministe. On aurait pu faire exactement la même analyse sur le passage de l'art grec à l'art byzantin, mais avec d'autres matériaux, d'autres problèmes et d'autres techniques. Peut être ne faut il plus opposer code/diagramme, mais considérer la possibilité de greffe de code sur les diagrammes, c'est l'opération du peintre abstrait qui consiste à une greffe de code sur le flux pictural analogique. C'est cela le diagramme. C'est l'opération inverse de celle de Peirce qui envisageait des fonctionnements analogiques (fonctionnements de diagramme) au sein des codes. Revenons vers *Mille Plateaux* et voyons si oui ou non nous avons une contradiction apparente. Si cette contradiction existe, alors le lire à *la lettre* ne serait qu'une pétition de principe et nous aurions toujours des analogies ou des métaphores, toujours la similitude serait productrice ; et effectivement il aura fallu attendre 1981, pour lever celle-ci, ou mieux 1985 avec le concept d'image-cristal.

## Une libre variation continue

«Écrire comme un rat qui agonise »

Nous venons de voir à travers un ensemble de cours (mais le lecteur peut aussi se reporter à *Francis Bacon, Logique de la sensation*) une modulation de la notion de diagramme ainsi qu'à la création du

---

<sup>19</sup> Je renvoie le lecteur à mon premier travail sur cette question « L'évidence du même ou une expérience du labyrinthe », in *L'Unebvue* numéro 12, l'opacité sexuelle II- Dispositifs, Agencements, Montages, pages 162-182.

concept d'analogie esthétique. Celle-ci, non illustrative et non figurative, nous permet de sortir de la similitude productrice et permet une lecture à la lettre. La schizo-analyse est une recherche de métamodélisation, c'est-à-dire une procédure qui s'empare de tout ou partie des modes existants pour construire ses propres cartographies, ses propres repérages, son propre abord analytique, sa propre méthodologie analytique. Revenons à *Mille Plateaux*, et voyons si comme le théorise François Zourabichvili, il y a une contradiction apparente concernant la littéralité chez DG. Si nous suivons l'auteur, cette contradiction existe et elle sera levée lors de l'étude du cinéma avec le concept d'Image-Cristal. L'objet de cette étude est de proposer une autre lecture de cette problématique. Pour cela, nous allons reprendre point par point les éléments qui furent nécessaire à Deleuze (et ipso facto à Guattari) pour construire son concept d'analogie esthétique, et voir ainsi si ces éléments existent littéralement dans MP. Il est vrai qu'il n'y a aucune mention d'une autre figure de l'analogie (hormis celles de proportion et de proportionnalités) clairement défini dans ce livre. Mais si tous les éléments nécessaires à la fabrication du concept sont dans MP, alors, de facto, la contradiction apparente disparaît, et la lecture à la lettre de DG n'est pas une lecture métaphorique, la littéralité étant un discours transversal. C'est une problématique décisive chez DG et elle a des liens avec le politique. Si ces deux auteurs parlaient au sens figuré, alors ils seraient complètement inoffensifs et leur critique de la psychanalyse de chevalet tomberait à l'eau. Mais aussi, pas de lecture bonasse, et pas question de répéter tel le bon élève des énoncés prélevés au cours de nos lectures, ce ne serait aucunement rendre service aux auteurs. Si Deleuze consacre trois mois de cours et un livre sur la question de l'analogie, il faut prendre cette question au sérieux. « Mais si la troisième fulgure, si la ligne de fuite est comme un train en marche, c'est parce qu'on y saute linéairement, on peut enfin y parler « littéralement », de n'importe quoi, brin d'herbe, catastrophe ou sensation, dans une acception tranquille de ce qui arrive où rien ne peut plus valoir pour autre chose. »<sup>20</sup>

Dans MP, on trouve déjà un certain nombre d'auteurs et de citations que nous retrouverons dans les cours et le Bacon. Ainsi au fil de la lecture, on croisera par exemple Riegl, Worringer, Maldiney, Bateson, Klee et le point gris, la problématique de l'haptique, etc.... Mais ceci ne prendra corps qu'une fois que nous aurons pu clairement définir que MP ne contient pas de métaphore ni de similitude productrice de ressemblance. Dans nos précédents articles sur le diagramme, nous avons développé la torsion que DG opèrent sur Peirce, et nous pouvons dès à présent en conclure que cette opération subsiste sans changement dans la fabrication du concept de diagramme et de l'analogie esthétique. Je pense que nous pouvons résoudre notre problème en reprenant nos deux intercesseurs, Simondon et Pinhas, et voir quels usages ils ont dans MP. (En fait nous n'aurons pas deux mais trois intercesseurs, nous y ajouterons Rousseau)

La première référence à Simondon sur les actions de type moule, modulation et modelage, a lieu dans le troisième plateau « La géologie de la morale », page 76, note 19. Mais c'est dans le *Traité de nomadologie* que DG reprendrons les analyses de Simondon dans sa critique du modèle hylémorphique, et de la nécessité de voir au-delà ou en de ça de l'opération de moulage, une opération de modulation qui se produit dans une zone d'indétermination énergétique, et qui permet de saisir la modulation continue perpétuellement variable « Sur le rapport moule-modulation, et la façon

---

<sup>20</sup> G.Deleuze et F.Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 242.

dont le moule cache ou contracte une opération de modulation essentielle à la matière-mouvement, cf. Simondon, pp 28-50 (moduler est mouler de manière continue et perpétuellement variable », p.42 [page 47 pour notre édition]. Simondon montre bien que le schéma hylémorphique ne doit pas son pouvoir à l'opération technologique, mais au modèle sociale du travail qui se subordonne celle-ci (pp. 47-50). »<sup>21</sup> Cette note résume les développements conceptuels que Deleuze effectuera plus tard, mais nous avons tous les éléments qui nous permettent de sortir d'une analogie de proportion ou de proportionnalité. Les analyses de Simondon permettent aussi de répondre au fait que le phylum machinique – c'est la matérialité qui est à la fois naturelle ou artificielle et les deux à la fois- le flux de matière est métallurgique ou métallique. C'est la forme d'un développement continu qui tend à remplacer la succession des formes, c'est la matière d'une variation continue qui tend à remplacer la variabilité des matières. Et si la métallurgie est dans un rapport essentiel avec la musique, ce n'est pas seulement en vertu des bruits des forges, mais de la tendance qui traverse les deux arts, à faire valoir au-delà des formes séparées un développement continu de la forme ; au-delà des matières variables une variation continue de la matière : un chromatisme élargi porte à la fois la musique et la métallurgie ; le forgeron musicien c'est le premier « transformeur ». (Page 512) A ce point DG introduisent une note sur le rôle des cuivres dans l'évolution de la forme musicale ; ou bien la constitution d'une « synthèse métallique » dans la musique électronique, note qui renvoie aux travaux de R.Pinhas. C'est à ce point qu'il faut rapprocher un fragment du plateau « De la ritournelle », pages 423-424. « Si cette machine [cf. machine musicale de consistance] doit avoir un agencement, ce sera le synthétiseur. Assemblant les modules, les éléments de source et de traitement, les oscillateurs, générateurs et transformateurs, aménageant les micro-intervalles, il rend audible le processus sonore lui-même, la production de ce processus, et nous met en relation avec d'autres éléments encore qui dépassent la matière sonore. [C'est ici qu'intervient la note 47 : Cf. l'interview de Stockhausen, sur le rôle des synthétiseurs et la dimension effectivement « cosmique » de la musique, in *Le Monde*, 21 juillet 1977 : « Travailler à l'intérieur de matériaux très limités et y intégrer l'univers par une transformation continue. » Richard Pinhas a fait une excellente analyse des possibilités des synthétiseurs à cet égard, en rapport avec la pop'music : Input, Output », in *Atem* n° 10, 1977.] Il unit les disparates dans le matériau, et transpose les paramètres d'une formule à une autre. Le synthétiseur, avec son opération de consistance, a pris la place du fondement dans le jugement synthétique à priori : la synthèse y est du moléculaire et du cosmique, du matériau et de la force, non plus de la forme et de la matière, du *Grund* et du territoire. La philosophie, non plus comme jugement synthétique, mais comme synthétiseur de pensées, pour faire voyager la pensée, la rendre mobile, en faire une force du Cosmos (de même on fait voyager le son...). » Ici nous lisons à la lettre la variation continue de la matière comme une opération de modulation. Et l'on comprend mieux maintenant ce passage sur l'analyse des sémiotiques « On appellerait *transformation analogiques* toutes celles qui feraient passer une sémiotique quelconque dans le régime présignifiant ; *symboliques*, dans le régime signifiant, polémiques ou stratégiques, dans le régime contre-signifiant ; *conscientielles ou mimétiques*, dans le régime post-signifiant ; *diagrammatiques* enfin, celles qui feraient éclater les

---

<sup>21</sup> G.Deleuze et F.Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., page 509, note 85.

sémiotiques ou les régimes de signes sur le plan de consistance d'une déterritorialisation positive absolue. » (MP page 170)

Et bien sur nous avons aussi Rousseau, avec la distinction voix-musique qui aurait pu entraîner la phonétique, la prosodie mais aussi toute la linguistique dans une autre direction ; je renvoie ici aux pages 120 à 122 de MP. En fait quand on lit ces fragments l'on ne sait plus si nous sommes encore dans MP ou déjà dans l'élaboration conceptuelle du diagramme et de l'analogie esthétique faite en 1981. Je maintiens donc cette bifurcation par rapport à une possible contradiction apparente, et je peux dire qu'il n'y a nulle métaphore dans MP. C'est à *la lettre* que Deleuze et Guattari lisent et formalisent leur théorie, et nulle métaphore ne s'est introduite subrepticement dans leur texte. Ainsi, nous pouvons lire à la lettre des phrases telles que « le diagramme agit *comme* cause immanente non unifiante » ou « le diagramme est *comme* la cause des agencements concrets qui en effectuent le rapport. »

Zourabichvili, dans son étude de la question de la littéralité chez Deleuze insiste sur un certain usage du passé composé et analyse superbement cette phrase de Deleuze « Beckett a supporté de moins en moins les mots ». <sup>22</sup> Usage du passé composé contre le cliché hégélien et heideggérien de l'utilisation du futur antérieur. Le devenir de l'écriture deleuzienne étant pris en charge par ce passé composé. Je pense qu'il y aurait aussi une étude à mener sur l'utilisation du conditionnel et de son lien avec le devenir dans MP (et peut être aussi le passage du conditionnel au passé composé). « La machine de guerre nomade est comme la forme d'expression, dont la métallurgie itinérante serait la forme de contenu corrélative. » (MP, p.518).

### **Quelques remarques sur le style imperceptible de Deleuze.**

«La théorie doit être, instrumentaliste, fonctionnaliste (jamais les mathématiciens ne considèrent la scientificité d'un concept)»

Félix Guattari, *Ecrits pour l'anti-oedipe*, page 444.

Il y a comme un enrichissement de la notion de diagramme, que Guattari et Deleuze mènent depuis le début des années 1970. Comme une modulation de concept. Il faut être attentif à la phrase de *Logique du sens* ; de « l'échiquier physique au diagramme logique » ; probabilités et hasard. Dans *Logique du sens*, Deleuze déployait toute production du sens par l'articulation de deux séries hétérogènes au moyen d'une instance paradoxale, mais avec *Mille plateaux* la genèse réciproque des deux formes de contenu (ou agencement machinique) et expression (ou agencement collectif d'énonciation) renvoie à l'instance du diagramme (ou de la machine abstraite) ; corrélation entre deux faces inséparables. Deleuze, dans son analyse des régimes modulaire et digitale, prend comme exemple concret les synthétiseurs sonores. S'appuyant sur une analyse de Richard Pinhas, les synthétiseurs analogiques sont modulaires, mise en connexion immédiate des éléments hétérogènes, tandis que les synthétiseurs digitaux sont intégrés et passent par une codification, par une homogénéisation. « Bref, *c'est peut-être la notion de modulation en général (et non de similitude)* qui

<sup>22</sup>G.Deleuze, *L'épuisé*, in Samuel Beckett, Quad, Minuit, 1992, p. 103.

est apte à nous faire comprendre la nature du langage analogique ou du diagramme. » Le langage analogique permet aussi de rompre avec une narration éventuelle, échappant ainsi à la figuration et au récit. Le diagramme ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus rien que son propre mouvement.

Nous pouvons poursuivre cette étude de la modulation, de la variation continue, de l'analogie esthétique et du diagramme, en prenant les particules « et » « comme » » et « ou plutôt », qui vont agir dans le corps des textes littéralement, réellement. Ces particules font intégralement partie du style des deux auteurs. Par exemple, si nous prenons le « et », Deleuze et Guattari nous disent dans *Rhizome* que celui-ci « a pour tissu la conjonction « et... et... et... ». Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être (comme l'écrit Richard Pinhas dans *Circulus Vitiosus Deus* 2006, postface à la réédition du numéro de l'Arc consacré à Pierre Klossowski : « L'être étant au philosophe ce qu'est le sac Vuitton à la ménagère de moins de cinquante ans »). [...] instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et commencement. [...] C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse. » (MP, pages 36-37). Nous avons analysé, dans ce court article, l'usage du *comme*, qui est un virus stylistique, mais réellement, et que son sens change radicalement de sens dès qu'on en fait une expression de devenir. Le « et » et le « comme » ont été clairement analysés par Deleuze et Guattari, et une nombreuse littérature commence (tout au moins pour le *et*) à reprendre cette problématique.

J'aimerais ajouter à cette courte liste la locution adverbiale « ou plutôt », ce connecteur intensificateur qui introduit une problématique stylistique propre aux effets d'écritures. Généralement, l'emploi de cette conjonction de coordination *ou* associée à l'adverbe *plutôt* est d'un usage oral, on apporte généralement une nuance qui permet de se rapprocher de l'idée que l'on veut exprimer, et fonctionne selon certains grammairiens comme un « et ». Dans un texte écrit, ceci peut aussi avoir le même rôle, s'intercalant entre la première partie de la phrase, il entraîne la deuxième partie dans une accentuation ou une modulation/variation de sens.

Mais quand deux auteurs, ici DG, en font un large usage tout au long de leur texte, ou bien quand c'est Deleuze qui en multiplie les emplois, tout en en faisant varier les effets, il faut alors y être beaucoup plus attentif, et ne pas considérer cet emploi comme un « tic » d'écriture. Si on peut définir le style de Deleuze par sécheresse de ton et phrases courtes, on ne peut néanmoins lui attribuer des tics d'écritures. Ce qui peut nous mettre sur la voie d'une utilisation réglée de *ou plutôt*, ce ne sera pas la multiplication du nombre d'exemples, ou le passage des textes à une analyse hypertextuelle par informatique, pour en faire un décompte précis, mais une citation d'un des auteurs préférés de DG : Proust. Cette citation, nous allons la retrouver deux fois, dans MP et *Logique de la sensation*, mais avec chaque fois une introduction stylistique différente. Voici, le fragment plus large tiré *Du côté de chez Swann* :

« Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. « Ô audace aussi géniale peut-être, se disait-il, que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais. » Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses. D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, invisible et gémissant, dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau ! »<sup>23</sup>

Dans MP, DG produisent cette citation :

« D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, *ou plutôt* dans ce monde fermé à tout le reste, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. » (MP, p.417)

Le « ou plutôt » en italique est une création/invention de DG. Proust n'a jamais mis ce terme en italique. Et si nous nous reportons vers *Logique de la sensation*, (p.46) voici comment Deleuze retransforme la citation proustienne :

« C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre, ou plutôt *dans ce monde fermé à tout le reste*, construit par la logique d'un créateur et où ils ne seraient jamais que tous les deux : cette sonate. » Et Deleuze ajoute que c'est la Figure de la sonate, ou le surgissement de cette sonate comme figure. En marquant ainsi par l'italique les citations proustiennes, nous sommes au plus près du processus décrit. Intensification/complexification qui déploie toutes les facettes de l'auteur, nous sommes comme devant une tasse de thé et nous assistons au dépliement du pliage japonais. Mais aussi, DG utilisent le « ou plutôt », soit, comme dans la citation proustienne, dans la phrase : « Il n'y a plus une machine duelle conscience-inconscient, parce que l'inconscient est, *ou plutôt* est produit, là où va la conscience emportée par le plan. » (MP, p.348) ou « nous verrons que le patchwork est littéralement un espace riemanien, *ou plutôt* l'inverse. » (MP,p.595) On aurait comme un « et » de variation modulation.

Mais quelques fois nous pouvons trouver l'emploi de « ou plutôt » en début de phrase : « La schizo-analyse est comme l'art de la nouvelle. *Ou plutôt* elle n'a aucun problème d'application : elle dégage des lignes qui peuvent être aussi bien celles d'une vie, d'une œuvre littéraire ou d'art, d'une société, d'après tel système de coordonnées retenu. » (MP,p.249) Le *ou plutôt* fait pleinement partie du style,

<sup>23</sup> Proust, *Du côté de chez Swann*, La Pléiade, I, p.352.

et constitue là aussi une expression atypique, c'est un tenseur qui va moduler l'expression, et introduire une variation continue. Je ferai l'hypothèse que le *ou plutôt* en début de phrase, produit une modulation absolue, comme une vitesse infinie, la deuxième phrase ainsi introduite réagit sur la première par un traitement intensif et chromatique de la langue. Comme une espèce de création d'une langue mineure dans une langue majeure, une espèce de lissage rétroactif du langage, littéralement la formule de R.Thom. C'est une mise en variation continue, production d'une langue mineure qui fera filer la langue majeure par la tension des tenseurs ; « et », comme », « ou plutôt ». Production de ritournelles moléculaires, avec lesquelles les qualités expressives trouvent une objectivité dans le territoire qu'elles tracent.

« Et cette surcharge n'est pas une figure de rhétorique, une métaphore ou structure symbolique, c'est une paraphrase mouvante qui témoigne de la présence illocalisée d'un discours indirect au sein de tout énoncé. Des deux côtés on assiste à un refus des repères, à une dissolution de la forme constante au profit des différences de dynamique. Et plus une langue entre dans cet état, plus elle est proche, non seulement d'une notation musicale, mais de la musique elle-même. » (MP, p.132)

Faire exploser les bombes Deleuze et Guattari (un peu comme le style Deleuze, phrases courtes, mèches courtes). Lire à la lettre DG n'est pas sans lien avec le paradigme esthétique (qui n'a rien à voir avec une esthétisation du social). Le « et », le « comme », le « ou plutôt » sont des virus stylistique, mais réellement, à la lettre.

« On ne peut pas entrer deux fois dans le même fleuve, ni non plus saisir deux fois dans le même état une substance mortelle ; par la vivacité et la rapidité du changement, elle se disperse et de nouveau se rassemble ; ou plutôt, ce n'est ni à nouveau, ni plus tard, mais en même temps qu'elle se constitue et se défait, apparaît et disparaît ; par quoi son devenir n'aboutit pas à l'être. »<sup>24</sup>

## **Claude Mercier**

---

<sup>24</sup> Héraclite, Fragment 91.

