

Près de quarante ans après avoir été dispensé à l'Université de Saint-Denis, enregistré puis retranscrit, *Sur la Peinture* est le premier cours de Gilles Deleuze à avoir été publié sous la forme d'un ouvrage<sup>2</sup>. Ce dernier retrace la pensée en acte du philosophe, qui élabore des concepts<sup>3</sup> à partir d'un objet d'étude précis : la peinture. Ces concepts sont « en rapport direct avec la peinture [...] seulement » (p. 18) dans le but d'envisager « la possibilité que la peinture ait quelque chose à apporter à la philosophie » (p. 17).

L'approche est expérimentale : elle consiste à problématiser provisoirement une notion, puis à multiplier les variations du problème à travers différents peintres (Michel-Ange, Turner, Cézanne, Van Gogh, Pollock, et bien d'autres), époques (de l'Antiquité égyptienne et grecque à l'Époque contemporaine) et procédés artistiques, afin d'en cerner progressivement les contours et d'en extraire ce qu'il y a de conceptuel. Le cours en porte la trace dans le discours tenu : certaines incisives, l'usage récurrent du verbe *intéresser* et l'emploi fréquent du substantif *besoin* rendent explicite la sélection opérée par le philosophe dans les matériaux qu'il mobilise. En témoignent des formulations telles que : « je ne prends que ce qui m'occupe là-dedans [dans la sémiologie de Peirce] » (p. 165) ; « En quoi ça nous intéresse ? » (p. 114) ; ou encore « c'est [ma définition de la peinture] dont on a besoin puisqu'on l'a fabriquée à l'issue de tout ce qui précède » (p. 208). Cette démarche court toutefois le risque de la généralisation excessive, que Deleuze reconnaît ouvertement : « tout ce que je dis [...] est peut-être faux. Non seulement vous nuancez, mais vous corrigez tout vous-même. » (p. 304) Il incombe à l'auditoire de rectifier les raccourcis effectués. Les lecteurs de l'édition bénéficient quant à eux d'un appareil critique qui cite les références convoquées et retranscrit les extraits correspondant aux paraphrases deleuziennes, ce qui permet d'observer comment le philosophe tantôt reste fidèle à sa source, tantôt en infléchit le propos.

L'édition posthume permet de situer le cours dans la trajectoire professionnelle et intellectuelle de Deleuze. La préface suggère que sa manière d'enseigner s'ancre dans les pratiques pédagogiques mises en place au sein du Centre universitaire expérimental de Vincennes avant le transfert des cours à

---

<sup>1</sup> j.marlot@uliege.be

<sup>2</sup> D'autres cours ont été édités par la suite : *Sur Spinoza* (Deleuze 2024), *Sur l'appareil d'État et la machine de guerre* (Deleuze 2025a), *Sur les lignes de vie* (Deleuze 2025b).

<sup>3</sup> Cette élaboration conceptuelle correspond à la réponse que Deleuze et Guattari (1991 : 8) donnent à la question *Qu'est-ce que la philosophie ?* : « l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts ».

Saint-Denis (p. 8-9). Dans ce contexte, la philosophie doit pouvoir nourrir les réflexions des auditeurs issus d'autres disciplines. Le public auquel s'adresse le professeur est en effet composé d'étudiants, de travailleurs, et d'auditeurs étrangers, ayant suivi des formations diverses. L'objectif du cours est de leur permettre de saisir la matière philosophique à partir de leurs domaines de compétence, de sorte que chacun puisse la mobiliser dans ses propres activités. Quant aux notes infrapaginales, elles renvoient à d'autres cours ou écrits du philosophe, mettant ainsi sa pensée en perspective. Le concept de *diagramme* en fournit un exemple. Celui-ci apparaît déjà dans *Mille Plateaux*. Le cours dispensé de mars à juin 1981 vise à mettre ce concept philosophique à l'épreuve de l'expérience picturale pour en affiner l'opérationnalité. Peu après, les points saillants du cours sont repris dans la monographie *Francis Bacon. Logique de la sensation*.

Le présent compte rendu se concentre sur le diagramme, qui constitue l'un des axes majeurs du cours examiné. Il commence par en présenter les enjeux principaux (o), avant de montrer comment ce concept clarifie trois catégories picturales héritées de l'histoire de l'art (o). Enfin, il ouvre une discussion sur l'actualité des concepts deleuziens à l'aune des intelligences artificielles génératives texte-image (o).

### **1. Genèse et fonction du diagramme**

*Sur la peinture* ne porte pas sur les tableaux eux-mêmes ni sur leur réception, mais sur l'acte de peindre. Deleuze part d'une idée centrale : la catastrophe est inhérente à cet acte. Cette catastrophe ne se confond pas avec la scène représentée (une tempête, un naufrage), mais affecte le geste pictural lui-même : composer une image, c'est construire une architecture visuelle qui se déséquilibre par endroits (p. 18-21). Pourquoi ? Parce que la toile n'est jamais vierge. Malgré sa blancheur matérielle, elle est déjà saturée de *clichés*, soit des configurations visuelles virtualisées qui envahissent la perception du peintre avant même qu'il n'ait commencé. Dès qu'un peintre parvient à se défaire de certains clichés, la solution qu'il invente devient presque immédiatement un nouveau cliché. Peindre ne consiste donc pas seulement à apposer de la matière chromatique sur une surface *a priori* vide, mais aussi à effacer ce qui encombre déjà la toile. C'est en cela que la production picturale passe par la catastrophe. Chez Bacon, ce passage apparaît dans les marques produites par hasard ainsi que dans les gestes de nettoyage à la brosse ou au chiffon d'une zone délimitée du tableau, d'où adviendra la *figure* (p. 42-46).

Autrement dit, le diagramme défait ce qui précède l'acte de peindre pour rendre possible ce qui en sortira (p. 52-71). En amont, il défait les ressemblances des données pré-picturales, qui sont toujours figuratives et narratives au sens où des inférences interprétatives peuvent être établies entre les éléments représentés, les objets étant intuitivement identifiables et les scènes racontables. Le diagramme entraîne ces données dans la catastrophe, si bien que, même lorsque la ressemblance est conservée dans le tableau final, elle est secondarisée. En ce sens, il n'y aurait jamais eu véritablement de peinture figurative. En aval, le diagramme constitue la condition d'actualisation de la peinture elle-même. Il agit comme une instance opératrice qui détermine une *possibilité de fait*, permettant le passage du *donné* visuel au *fait* pictural, lequel se réalise en sortant effectivement du diagramme.

Le diagramme, en tant que *chaos-germe*, permet au fait pictural d'émerger sur la toile. Ce fait ne se confond pas avec la représentation mais correspond à une image sans ressemblance, que Deleuze nomme *icône*, non pas au sens peircien d'un signe défini par une relation de similitude avec son objet mais au sens d'une *présence* picturale qui advient lorsque la catastrophe a accompli son œuvre (p. 53,

63-64, 110-111, 166). Cette dissemblance résulte d'une mise en rapport d'une forme avec une *force*. Dans *La Sainte Famille à la tribune* ou *Tondo Doni* de Michel-Ange, par exemple, la position du groupe formé par Joseph tendant l'enfant Jésus à Marie et la distribution d'une *gamme* de couleurs participent d'un mouvement en serpentins qui fait surgir une seule *figure* pour plusieurs corps. Le serpentins joue ici le rôle du diagramme : il rompt avec toute donnée figurative et narrative au profit du fait pictural. Ce dernier se laisse définir comme la mise en relation d'une forme avec une force invisible, laquelle devient perceptible par la déformation qu'elle exerce. Cette déformation est manifeste dans les configurations plastiques du tableau (agencement des corps et des couleurs, etc.) qui permettent l'émergence de la figure en tant qu'image indifférente au sujet représenté et donc à sa ressemblance (p. 72-75).

La sémiotique contemporaine concevrait ces forces en tant qu'elles *agissent* sur la *substance* de l'image : les traits perdent alors de leur *densité figurative* et deviennent, par le biais de cette abstraction, intelligibles et manipulables. Deleuze insiste d'ailleurs sur le caractère *manuel* du diagramme en tant qu'ensemble de *traits* et de *tâches* qui contrecarre le caractère *optique* de l'image figurative à la faveur d'un *troisième œil* (p. 100-112). Il s'ensuit que le risque de toute catastrophe est qu'elle échappe au contrôle, qu'elle s'étale sans produire autre chose qu'une indistinction chaotique, grisâtre, où plus rien ne se distingue.

## **2. Trois positions diagrammatiques**

Au fil des séances, le cours montre comment trois grandes catégories picturales – l'expressionnisme abstrait, la peinture abstraite et la peinture figurale – se définissent par leur rapport au diagramme. Se dessine en filigrane une comparaison que nous proposons d'explicitier à partir de quatre critères : la manière dont les artistes affrontent le chaos ; le danger propre à chaque position diagrammatique ; le traitement de la ligne et du contour ; le rapport entre l'œil et la main dans le faire artistique.

### **2.1. L'expressionnisme abstrait : le diagramme frôle le chaos**

L'expressionnisme abstrait occupe le pôle où la peinture affronte directement le chaos dans toute sa puissance. La logique de cette position repose sur un pari : plus le peintre s'approche du chaos, plus il augmente ses chances de saisir un *germe*, un *rythme* capable d'engendrer la peinture (p. 122). Ce pari n'est pas sans danger car la catastrophe qui menace l'expressionnisme abstrait est précisément la chute dans le chaos, soit l'effondrement de toute composition dans une indistinction totale hors de laquelle plus rien ne peut advenir.

Cette position se manifeste dans le traitement de la ligne (p. 125-127). La ligne de Pollock, par exemple, est sans contour. Elle ne délimite ni intérieur ni extérieur, ne ferme aucune figure et ne cesse de passer, au point de tendre à se confondre avec la surface elle-même. L'expressionnisme abstrait produit ainsi une peinture *all-over*, où aucun espace du tableau n'est privilégié contrairement à la peinture classique structurée par le cadre et la prédominance du centre. Cette abolition du contour distingue l'expressionnisme abstrait des peintures dites abstraites (p. 129-130). La présence de contours dans les œuvres de Kandinsky les maintient dans une certaine figurativité, bien qu'il ne soit plus question de sujets humains ou d'objets du quotidien, mais de cercles et de triangles. Ces peintres, qui

conservent le contour, produisent des *abstractions extra-picturales* dans la mesure où ils continuent à représenter quelque chose, fût-ce de l'abstrait et non du concret.

Ces analyses rejoignent les thèses de Worringer (p. 132-136), pour qui l'opposition fondamentale ne se situe pas entre *figuratif* et *abstrait*, mais entre *organique* et *inorganique*. La ligne organique est celle « qui fait contour », ce qui la conduit souvent à une représentation figurative. La ligne inorganique ou gothique se distingue par son caractère mécanique, fondé sur la « puissance déchaînée de la répétition ». L'expressionnisme abstrait, qui privilégie la ligne inorganique, opère corrélativement une libération maximale de la main par rapport à l'œil. Lorsque les repères visuels se brouillent, le diagramme apparaît alors comme une puissance manuelle produisant des traits et des taches, indépendamment de la visibilité.

## **2.2. La peinture abstraite : restriction du diagramme et primat du code**

La peinture abstraite se caractérise par une restriction maximale du chaos. À cette fin, le diagramme est mis à l'écart au profit de l'élaboration d'un code proprement pictural. Pour autant, les peintres abstraits ne renoncent pas à toute relation avec le chaos. Selon eux, – ainsi que le rapporte Deleuze (p. 121-123) – l'une des raisons pour lesquelles la peinture demeure nécessaire à l'époque moderne est qu'elle entretient une relation avec le tumulte de la vie humaine. Contenir ce chaos revient à limiter l'influence du monde extérieur dans la production artistique, afin d'en faire ressortir un ordre possible voire de refonder une vie spirituelle.

Le danger qui menace cette position diagrammatique est double : l'application d'un code préexistant à la peinture plutôt que sa mise au point par la pratique picturale d'une part, la réduction de la peinture à un langage transposable à tout autre médium (musical, architectural, linguistique, etc.) d'autre part. Ce double écueil invite à s'interroger : qu'est-ce qui distingue alors une composition de Kandinsky d'un exercice de géométrie ? En sachant que Kandinsky élabore un système composé de formes ou lignes élémentaires (ligne droite, angles, cercle, carré, rectangle), d'une dynamique (actif / passif), de dispositions affectives et de couleurs, sa réponse tient en ceci : la figure abstraite ne désigne rien d'autre qu'elle-même et « a intériorisé sa propre tension » (p. 152-155). Le contour subsiste mais il ne cerne plus un objet concret ; « il ne détermine plus qu'une tension », soit le mouvement même qui a tracé la figure (p. 153).

Si l'expressionnisme abstrait est fondamentalement *manuel*, au sens où la main s'émancipe de sa subordination à l'œil, il convient d'établir une distinction terminologique afin d'appréhender le rapport œil-main dans la peinture abstraite (p. 154-160). Deux définitions conventionnelles sont alors posées : le *tactile* désigne la servitude de la main à l'égard de l'œil ; le *digital* renvoie à la réduction de la main à un doigt opérant des choix binaires comme sur un clavier. La notion de *digital* permet de cerner le fonctionnement des compositions régies par un code. Pour qu'un code soit opérant, il faut des unités discrètes, en nombre fini, qui s'opposent entre elles et acquièrent une valeur différentielle au sein du système de relations dans lequel elles s'inscrivent. Les tableaux de Mondrian, par exemple, reposent sur l'opposition horizontal / vertical. La logique sous-jacente est alors la suivante : à l'issue d'une série de choix entre une droite horizontale et une droite verticale, il devient possible d'obtenir « le monde en son abstraction » (p. 160). Cette apparente simplicité du geste pictural codifié n'est toutefois pas facilement reproductible. Il suffit d'examiner la superposition des couches de peinture lors de l'entrecroisement des

lignes pour distinguer un vrai d'un faux Mondrian. La peinture abstraite conserve donc une dimension manuelle irréductible quand bien même elle mobilise des structures binaires proches du code digital.

### **2.3. La peinture figurale : le diagramme mesure le chaos**

La troisième position diagrammatique est celle qu'ouvrent Cézanne, Van Gogh, Gauguin ou Bacon, des peintres qui ne sont ni abstraits ni expressionnistes, mais figuraux. Cette voie engage une opération spécifique : mesurer le chaos. Il s'agit bien de passer par le diagramme, mais en empêchant qu'il ne se résorbe dans un code ou qu'il ne se dilate jusqu'au chaos total. Toute la difficulté réside dans le maintien de cet équilibre instable (p. 123). Cette exigence apparaît dans le traitement des lignes et des contours. La peinture figurale conserve la structure organique du tableau tout en la faisant passer par la catastrophe : avant même l'exécution picturale, se posent les problèmes du centre, des bords et du cadre, afin d'inventer une solution technique et esthétique qui ne reproduise pas les configurations visuelles déjà éprouvées (p. 125). De même, dans le rapport entre l'œil et la main (p. 100-107), cette dernière doit être suffisamment déchaînée pour instaurer la catastrophe diagrammatique qui élimine les clichés et les coordonnées visuelles préétablies, sans pour autant faire basculer l'ensemble du tableau dans le chaos. La dimension optique n'est donc pas supprimée mais maintenue sous tension avec la dimension manuelle.

C'est dans cette position diagrammatique que se joue la distinction, empruntée à Lyotard, entre le *figuratif* et le *figural* (p. 162, 169-170). Le figuratif relève des données pré-picturales qui permettent de reproduire une ressemblance par transport de rapports de similitude depuis le monde empirique vers une image. Le figural, au contraire, désigne ce qui sort du diagramme après que celui-ci a défait ces *analogies communes*. La ressemblance peut toutefois subsister en peinture dans la figure finale ; elle n'est cependant plus reproduite par analogie mais produite par des moyens picturaux fondés sur la dissemblance. Comme le résume Deleuze : « la peinture produit de la ressemblance par des moyens non ressemblants » (p. 170). La ressemblance n'est donc pas le principe de l'opération picturale mais son effet. Les dormeurs peints par Bacon illustrent cette phrase de Deleuze (p. 76-81). Les corps semblent violentés et déformés, ce qui pourrait donner lieu à une lecture figurative et narrative. Or, d'un point de vue pictural, ces corps occupent au contraire la position la plus naturelle au vu des forces qui s'exercent sur eux. Le peintre capte ici une force d'aplatissement, celle du corps fatigué qui se vide de son épaisseur et s'éparpille sous l'effet du sommeil. Ce qui est peint n'est pas l'absence d'épaisseur mais la perte d'épaisseur elle-même, c'est-à-dire la force de pesanteur par laquelle la chair descend des os. C'est ainsi que la figure surgit du diagramme.

### **3. Le diagramme à l'ère de l'intelligence artificielle multimodale**

Cette édition de 2023 d'un cours dispensé en 1981 invite à réinterroger l'actualité de la pensée deleuzienne. Bien que *Sur la peinture* précède l'essor de certaines technologies numériques, il offre des outils conceptuels pour penser les intelligences artificielles génératives (IAG) multimodales telles que *Midjourney* et *Stable Diffusion*. La question qui nous guidera est la suivante : les IAG multimodales peuvent-elles produire un diagramme au sens deleuzien, ou leur fonctionnement technique exclut-il cette possibilité ?

Ces dernières constituent un objet sémiotique dont le rôle croissant dans les pratiques créatives transforme les modes de production visuelle contemporains. Ces dispositifs techniques s'appuient sur d'immenses bases de données annotées, c'est-à-dire constituées de paires texte-image (Deliège 2024). Après un filtrage automatisé, seules les correspondances texte-image pertinentes deviennent des données d'entraînement : elles associent des formants figuratifs à des mots, par exemple « un paysage impressionniste », puis sont converties en *embeddings*, c'est-à-dire des représentations numériques vectorielles sous forme de listes de chiffres. Ces *embeddings* permettent au modèle d'encoder ces correspondances durant la phase d'entraînement et constituent sa connaissance encyclopédique. Lors de la phase d'inférence, lorsque l'utilisateur soumet un prompt textuel, le modèle mobilise ces associations apprises pour générer des images inédites, absentes de la base de données initiale, mais qui réactualisent les traits les plus statistiquement probables à partir de l'ensemble des annotations. La traduction d'un texte en langage naturel vers une image s'appuie sur processus de génération par diffusion à partir d'un bruit aléatoire.

Au vu de ce fonctionnement technique, une première question se pose : la part d'aléatoire dans le domaine des IAG multimodales consiste-t-elle en une catastrophe ? L'aléatoire intervient à trois niveaux (Dondero 2025 : notes 31-32). Premièrement, lors de l'initialisation : la génération commence par une image de bruit aléatoire (la *seed*) progressivement transformée en image cohérente, si bien qu'un même prompt produit des variations visuelles multiples. Deuxièmement, au niveau linguistique : dans certains cas, le prompt est reformulé par un modèle de langage selon un calcul probabiliste, introduisant une perte de contrôle dans la requête effectivement transmise. Troisièmement, au niveau structurel : les paramètres du modèle génératif sont initialisés aléatoirement avant l'entraînement, et les données présentées dans un ordre variable, ce qui influe sur les associations finales entre textes et images.

Cette triple dimension de l'aléatoire pourrait sembler apparentée au *chaos-germe* qu'est le diagramme deleuzien. Pourtant, une différence les sépare. Chez Deleuze, le diagramme est *manuel* ; il relève du geste du peintre, de la main déchaînée qui s'impose à l'œil. L'aléatoire des IAG est entièrement calculé ; il s'inscrit dans une logique probabiliste et statistique qui vise à produire des images inédites en réactualisant des traits les plus souvent mobilisés dans les paires texte-image traitées durant l'entraînement. Ce mode de fonctionnement semble conçu pour éviter les « marques au hasard » pourtant recherchées par des peintres comme Bacon (p. 44). Là où le diagramme pictural engage un corps dans la catastrophe, l'aléatoire computationnel réduit la part chaotique de la génération en compensant l'aléatoire par une probabilité fondée sur un code, celui des chiffres.

Les IAG multimodales tendent à fonctionner comme des codes digitaux. Elles articulent des unités significatives discrètes (les *tokens* textuels et les *embeddings* visuels) selon des règles binaires (la présence ou l'absence des traits selon des distributions de probabilités). Ce fonctionnement serait comparable à la manière dont procède la peinture abstraite. Cependant, là où les peintres abstraits inventaient un code proprement pictural, les IAG multimodales appliquent un code statistique qui reste extrinsèque à l'acte de peindre.

Un autre sujet de discussion concerne les clichés. Les peintres passent leur vie d'artiste à les fuir. Or, les utilisateurs des IAG se sont vite aperçus qu'elles sont tributaires de nombreux clichés et ne cessent de reproduire machinalement des configurations visuelles prévisibles. Sur le plan technique, ces clichés témoignent du bon apprentissage des données et annotations d'entraînement par le modèle

génératif. En revanche, du point de vue deleuzien, ce constat sème le doute sur le fait que le diagramme puisse jouer le rôle d'instance opératrice dans les IAG, puisque sa fonction catastrophique est précisément d'effacer les clichés. Au lieu de « produi[re] de la ressemblance par des moyens non ressemblants » (p. 170), les IAG reproduisent la ressemblance requise par le prompt textuel en transposant des rapports de similitude, à savoir les configurations plastiques et figuratives encodées durant l'entraînement, conformément aux associations texte-image statistiquement dominantes.

Enfin, nous aimerions mettre en exergue une question laissée en suspens par Deleuze et qui pourrait intervenir dans la problématisation proposée : quel rapport entretient le concept de *diagramme* avec la notion de *style* ? Dans le cours, le mot n'est employé qu'une seule fois pour suggérer que le diagramme est le lieu où se singularise la gestualité du peintre : « Il est évident que le chaos-germe de Van Gogh est complètement différent du chaos-germe de Cézanne [...]. Ce sont des chaos-germes très singularisés où va déjà se jouer ce qu'on appellera le style du peintre » (p. 51-52). Ce point est rendu pertinent par le fait que les IAG produisent des stéréotypes stylistiques. Lorsqu'un utilisateur demande « un paysage dans le style de Van Gogh », le modèle génère une image conforme aux traits formels les plus fréquemment associés à ce nom dans la base de données comme les coups de pinceau tourbillonnants, la palette chromatique vive, etc. Dans ce cas, les effets du style sont-ils reproduits sans passer par la catastrophe diagrammatique qui, chez Van Gogh, supprimait les clichés pour faire surgir une figure ?

Dès lors, peut-on encore mobiliser le concept de diagramme dans le cadre de la génération d'images automatisée, ou faut-il reconnaître que les IAG multimodales court-circuitent cette instance opératrice ? Ces questions excèdent le cadre du présent compte rendu, mais témoignent de la fécondité du cours de Deleuze pour interroger les mutations contemporaines de la production visuelle.

## Bibliographie

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix

1991 *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, « Critique ».

DELEUZE, Gilles

2023 *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, édition préparée par David Laoujade, Paris, Minuit, « Paradoxe ».

DELEUZE, Gilles

2024 *Sur Spinoza. Cours. Novembre 1980-Mars 1981*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, « Paradoxe ».

DELEUZE, Gilles

2025a *Sur l'appareil d'État et la machine de guerre. Cours novembre 1979-mars 1980*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, « Paradoxe ».

DELEUZE, Gilles

2025b *Sur les lignes de vie. Cours mai-juin 1980*, édition préparée par David Lapoujade, Paris, Minuit, « Paradoxe ».

DELIÈGE, Adrien

2024 « Principes généraux d'intelligence artificielle & expériences de traduction texte-image-texte avec GPT-4 et DALL·E 3 », *Énonciation(s) et passions dans les territoires sémiotiques ouverts par l'Intelligence Artificielle*, Séminaire International de Sémiotique à Paris 2023-2024, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=sGmgQUGF4Z8> (22/12/2025).

DONDERO, Maria Giulia

2025 "Enunciative Praxis and Enregisterment in the Domain of Generative Artificial Intelligence", *Semiotic Review*, n° 12, DOI : <https://doi.org/10.71743/bwf80g96>.

Pour citer cet article : Jeanne MARLOT. « Gilles Deleuze, *Sur la peinture. Cours mars-juin 1981*, Édition préparée par David Laoujade, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2023, 351 p. », Actes Sémiotiques [En ligne]. 2026, n° 134. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/9282>> Document créé le 03/02/2026

ISSN : 2270-4957