

## Le diagramme

Suite aux textes précédents (1), nous allons évoquer le virtuel à partir des choix de diagrammatisation effectués par Gilles Deleuze dans « logique de la sensation » (2).

Notre réflexion se fondera tout d'abord sur quelques questions qui se sont posées suite à la lecture de la thèse de Franck Jedrzejewski (3). Cet auteur initie son travail par ce qu'il nomme un quadrilatère épistémique autour duquel s'organise le diagramme : virtualité, fonctorialité, universalité et dualité.

En effet, au delà d'une représentation d'objets, d'un schématisme, le diagramme opère-t-il dans le réel une actualisation de composants virtuels ? Autrement dit, tel un foncteur, assure-t-il le passage d'un territoire à un autre, celui du virtuel à l'actuel, tout en respectant la composition des domaines en jeu ? La structure diagrammatique exprime-t-elle une universalité ou, localement, persisterait-il nécessairement une différence entre un diagramme fonctionnant dans un espace donné et son dual dans un espace opposé ? Matérialisé, le diagramme est-il équivalent à un dispositif expérimental qui, tels l'expérience de Bouasse reprise par Lacan ou le microscope dans son usage, permet de cerner un objet ou de voir une image insaisissable formée à l'infini ? Le virtuel est-il « une composante du réel » dont « l'horizon, dans les expressions diagrammatiques est le repli de l'infini dans l'actuel » ?

De notre point de vue, il ne s'agit pas seulement de la présence d'une virtualité à actualiser ou d'une actualisation à virtualiser, mais avant tout de l'insaisissabilité de la transformation, en tant que telle, de la virtualité en réel. Cette nuance a toute son importance. Deleuze parle d'ailleurs avant tout de déformation. Le diagramme s'avère imprédictif. Fonction littorale, il assure la transformation du virtuel récursif, hypothétique, inexistant, en matière prédicative ; à l'instar, dans le domaine de la physique, des particules qui tendent à la matérialisation si elles disposent de suffisamment d'énergie.

Le concept deleuzien du virtuel oppose être et devenir et tend à un devenir pur sans être, en contrepoint de l'être pur sans devenir de la métaphysique. Il s'agit d'un devenir en soi détaché de toute base corporelle, ce n'est pas le devenir particulier d'une entité corporelle ni son passage d'un état à un autre. En effet, la virtualité ne prévoit pas et ne détermine pas les qualités des prédicats du réel. Elle ne vaut comme virtualité constitutive du réel que dans l'après-coup de ce qu'on vient en extraire. En peinture, il s'agit d'un processus qui transforme celui qui en fait l'expérience sans être guidé par une forme préexistante.

(1) Posture spéculaire, 4 octobre 2015, de la figuration à la figure, 13 décembre 2015

(2) G. Deleuze, logique de la sensation, Seuil 2002

(3) F. Jedrzejewski, « diagrammes et catégories » thèse 2007, ontologie des catégories, 2011

## Littoralité

Pour Deleuze, l'art figural défait la figuration, les coordonnées optiques et connexions tactiles. L'outil princeps de cette déconstruction est le diagramme qui ne cesse d'advenir. Il est à la fois concept, schéma et formalisation. Grand moment de la peinture, le diagramme, possibilité de fait, rend présent un fait pictural (4). Le diagramme n'est pas un arrêt sur image, ni une représentation objectale, encore moins une écriture. Pour Bacon, revisité par Deleuze, le diagramme semble fonctionner par lui-même tel effectivement un littoral très mobile qui tend à cerner l'insaisissable, tout en mettant à l'œuvre itérativement un évidement.

Le diagramme termine le travail préparatoire et commence l'acte de peindre. Le peintre ne reproduit pas de modèle, il ne remplit pas la surface blanche de la toile, il ne passe pas d'une forme, d'une couleur à une autre, d'un état à un autre, par imitation ou décomposition d'éléments. Il y a déjà sur la toile ou dans sa tête des données figuratives pré-picturales « plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles » que l'acte de peindre va subvertir. Ainsi, le peintre accomplit un travail préparatoire invisible et silencieux. Il s'agit pour lui aussi de sortir de la toile. Sa tâche picturale consiste à se défaire de la violence du figuratif, du cliché, de l'illustration, de la narration et de la probabilité. La forme intentionnelle ou ébauchée est brouillée d'un contour à l'autre par des traits et des taches informels. La main prend ici toute son indépendance. Le peintre peint avec les yeux, il touche avec les yeux, c'est la fonction haptique de la peinture : la dualité du tactile et de l'optique est dépassée, le diagramme manuel défait les coordonnées optiques et connexions tactiles. Le monde optique est balayé, le monde tactile-optique nettoyé par les marques manuelles irrationnelles, involontaires, accidentelles, libres, non représentatives, presque aveugles, qui témoignent de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. Le diagramme est une action de nettoyage localisée dans l'espace et le temps qui ne doit pas brouiller tout le tableau. Il est mélange, mais ne mélange pas les couleurs. Au contraire, il s'agit de rompre les tons. Soit créer nouveaux rapports qui ne sont rien des rapports de ressemblance. A titre d'exemple, le diagramme ne met pas à l'œuvre le gris de l'indifférencié entre blanc et noir, mais répand un gris colorant obtenu par les couleurs rouge et verte. Le diagramme intervient pour brouiller la forme figurative : il faut vider, désencombrer, balayer, broser, éponger, chiffonner des endroits ou des zones de la toile et jeter de la peinture sous des angles et à des vitesses variées.

Le diagramme fait coupure, une mise en forme s'évanouit, dont la fonctionnalité échappe dans ce qu'elle produit d'objectalisation. Zone d'indétermination, de déformation, d'indiscernabilité, traces accidentelles, le diagramme est pour Deleuze, « assignifiant ». Son usage tempéré dans l'art figural atteint, selon Deleuze, un sommet chez Bacon ; il évoque même le terme de « chaotique » en référence à un néologisme de Joyce. Le diagramme est bien un violent chaos par rapport aux données figuratives mais c'est un germe de rythme par rapport à un nouvel ordre de la peinture. « Chaos germe », ce n'est pas une formule codifiée, c'est une catastrophe qui ne doit pas faire catastrophe.

(4) logique de la sensation p.94 «...Très souvent les marques involontaires sont beaucoup plus profondément suggestives que les autres, et c'est à ce moment-la que vous sentez que toute espèce de chose peut arriver. - vous le sentez au moment même ou vous faites ces marques ? - 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... »

La figure n'advient jamais

De l'hypothétique (ce qui échappe, soit la présentation toujours renouvelée d'une absence constante, telle une fonction qui reste insaturée), surgit de l'improbable, la figure imprédictive. Le "hasard manipulé" déforme et extrait la figure de l'ensemble des probabilités figuratives et inégales. Cela ne concerne que la main du peintre dont l'acte semble toujours décalé. La figure est à la fois produite d'un coup, par discontinuité (saut de l'œil optique à la main puis de la main à l'œil) et graduellement par injection continue, c'est-à-dire continuité, goutte à goutte, coagulation. L'interlocution fonctionnelle entre le spectateur et l'objet tableau ne cesse de produire une oscillation : il y a toujours déjà surgissement de la figure et en même temps fuite en avant de cette advenue : la figure n'advient jamais. De fait, le diagramme rend visibles des forces qui ne le sont pas. On obtient une déformation sur une forme au repos et, en même temps, toute la structure se met à bouger.

Les forces d'isolation ayant pour supports les aplats visibles s'enroulent autour du contour, puis enroulent le fond autour de la Figure. Les forces de déformation s'emparent du corps qui se défait de son organisme et de la tête qui, elle, se défait de son visage. La figure s'estompe et rejoint l'aplat à l'aide des forces de dissipation. Les diptyques mettent en jeu des forces d'accouplement et les triptyques à la fois des forces de réunion de l'ensemble par la lumière et des forces de séparation des figures et des panneaux. Le diagramme agit comme un modulateur qui tend vers une triple libération. La connexion ou la jonction des plans remplacent la perspective. La modulation de la couleur remplace les rapports de valeur, tel le clair-obscur, il y a invention d'un nouveau modelé. La déclinaison du corps déborde l'organisme et destitue le rapport de la forme et du fond, la masse du corps intègre le déséquilibre dans une déformation qui n'est en aucun cas ni une transformation ni une décomposition.

Corps, espace et temps

Le temps est peint. La vie et le temps sont rendus sensibles, visibles par la réunion, séparation et variations allotropiques des corps. La figure ne se produit qu'en disparaissant de la position qu'elle est censée occuper.

Le diagramme révèle le corps. Il fait craquer ou gonfler les organismes et leurs éléments. Il leur impose un spasme. De tous les arts, la peinture est sans doute le seul qui intègre nécessairement, hystériquement sa propre catastrophe. L'hystérie est déjà sur la toile, plus ou moins virtuellement, plus ou moins réellement. L'hystérie devient peinture, donne à voir et impose directement un excès de présence : celle d'un corps sans organes sous l'organisme, celle des organes transitoires sous la représentation organique. L'hystérie met à l'œuvre des phénomènes de devancement, de précipitation et de retard. Il y a identité d'un déjà là et d'un toujours en retard (Hystérésis). La peinture est l'art analogique par excellence, la lumière est le temps, l'espace, la couleur. Les variations de textures, de couleurs sont temporelles. Bacon utilise les tons rompus pour la figure, les tons vifs ou purs pour l'aplat et l'armature. Se mêlent ainsi le chronochromatisme, le temps qui passe, de la chair et l'éternité du monochromatisme de l'aplat.

Le diagramme persiste dans ce qu'il a produit

La littoralité du diagramme œuvre dans le tableau finalisé par la mise en mouvement et les déformations que Bacon obtient en transcrivant le triptyque fondamental de l'art pictural, fond-contour-forme, en aplat-contour-figure (il faut noter que Deleuze privilégie le mot figure en l'écrivant avec un f majuscule). Le diagramme persiste dans la façon dont travaille le contour comme limite. Le contour est indépendant de la forme qui vient s'y loger (figures tendues, contorsionnées) et rapporte l'aplat à la figure et la figure à l'aplat. A travers ces éléments, opèrent les régimes de couleurs, leurs modulations et leurs échanges. La vision est haptique : l'aplat, le contour et la figure communiquent et convergent dans la lumière et la couleur.

Pour Deleuze, il ne s'agit pas d'une transformation, d'une déformation, ni d'une décomposition. Le contour est un déformant, c'est une membrane qui assure un passage littoral entre la figure et la structure matérielle, une sorte de rideau où la figure s'estompe à l'infini. On peut y distinguer plusieurs temps. Au départ, le contour, simple rond, flaque, isolant, est l'ultime territoire de la figure qui va se déterritorialiser. Par la suite, le contour coupe en quelque sorte la figure de son milieu naturel, c'est-à-dire un monde apparemment fermé qui est paradoxalement le plus illimité. Cette action force la structure à s'enrouler autour de la figure. Dans un troisième temps, le contour guide la figure dans le territoire qui lui reste et soutient l'athlétisme, la tension de la figure qui s'est enfermée puis passe dans le contour, par un trou une pointe, un miroir. La figure se dissout et rejoint alors la structure.

Les contours ont le pouvoir de se multiplier. D'une part, ce sont des traits rectilignes, curvilignes, propres à la limite commune de l'armature et de la figure. D'autre part, les contours sont aussi des éléments autonomes tels les surfaces et les volumes qui font rond, piste, flaque, socle, lit, matelas, fauteuil. Traits, lignes, éléments autonomes convergent vers la couleur et dans la couleur y entérinant la modulation. En apparence subordonnée à la ligne, la couleur fait contour. Tout le corps tend à s'échapper par une pointe, une fente, un orifice, une bouche, un cri, un sourire. La figure se contracte ou se dilate pour passer par un trou ou l'épaisseur d'un miroir : elle se disperse dans la structure matérielle.

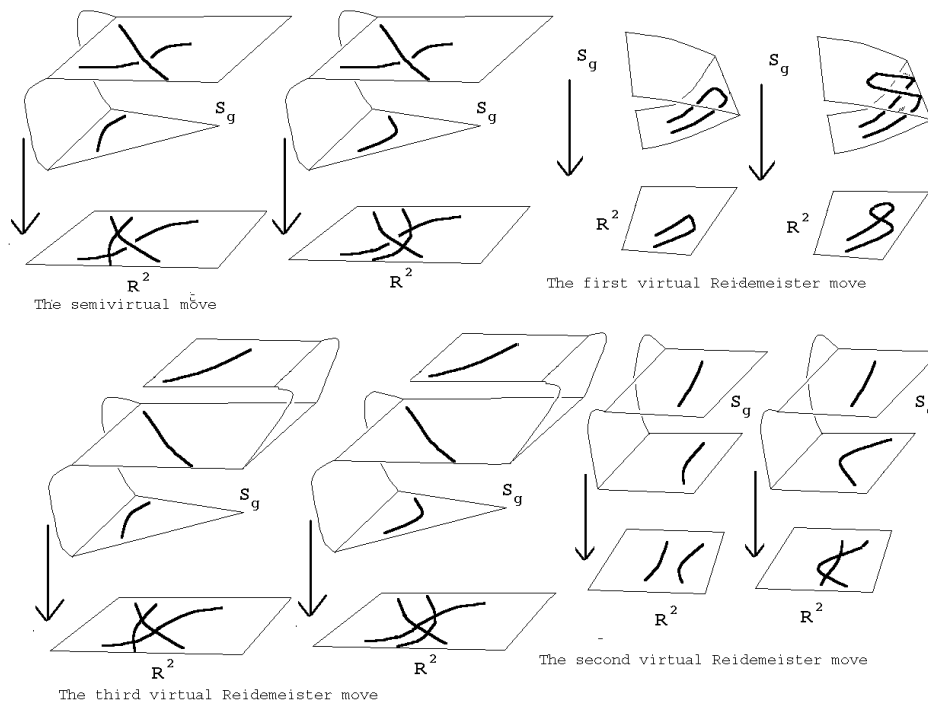
A l'instar des choix diagrammatiques, les composants de dissipation consistent en un système où le brouillage, le nettoyage, le flou, l'éloignement, l'évanouissement produisent, font surgir la figure. Le corps disparaît mais reste la trace de sa présence : une tension sans objet, une pure force. L'aplat s'ouvre comme un ciel vertical et se charge de fonctions structurantes, les éléments du contour y déterminent des divisions, des sections planes, des régions dans l'espace d'armature libre. Dans l'œuvre de Bacon, le contour assure un passage virtuel : figurer l'échappement de la figure tout en la produisant. Autrement dit, le contour, tout comme le diagramme, fait coupure.

## Nœuds virtuels, ce qui n'est pas là compte

Deleuze insiste, le diagramme est d'une grande mobilité. Il ne gagne pas tout le tableau mais opère entre deux plans. Sous-jacent, le diagramme maintient un décalage, il est toujours déjà censé advenir et implique que l'on ne pense pas encore. Localement, il est fait de points, de traits, de taches. Mais, globalement, le diagramme amène le virtuel à se déployer dans un espace paradoxal que Deleuze décrit comme une « pellicule idéale », située à la surface des choses et du langage, qui ne cesse de s'étaler et de se retourner sur elle-même, telle une bande de Mœbius. La continuité de l'envers et de l'endroit remplace ici tous les paliers de profondeur.

A partir des années 90, Louis H. Kauffman (5) est amené à construire de nouveaux invariants afin de caractériser les croisements des nœuds propres. Il poursuit un travail référencé, entre autres, au polynôme de Jones et aux découvertes de Vassiliev. A la recherche d'une algébrisation des diagrammes de cordes, Kauffman va proposer une théorie des nœuds dits virtuels et spécifier un mode de passage original. Le croisement des brins n'est plus seulement représenté par des dessus/dessous, mais tient compte de points situés sur des feuilletés séparés, par exemple ceux d'un tore.

Ce croisement nommé virtuel est en quelque sorte un arrêt sur image, une saisie des équivoques produites par l'immersion et le plongement des chaînes et des nœuds :



### Mouvements de Reidemeister généralisés et épaisseur des surfaces

Généralisé à d'autres surfaces que le tore et associé à des croisements classiques, ce croisement montre ce qui n'existe pas, ce qui ne tient pas.

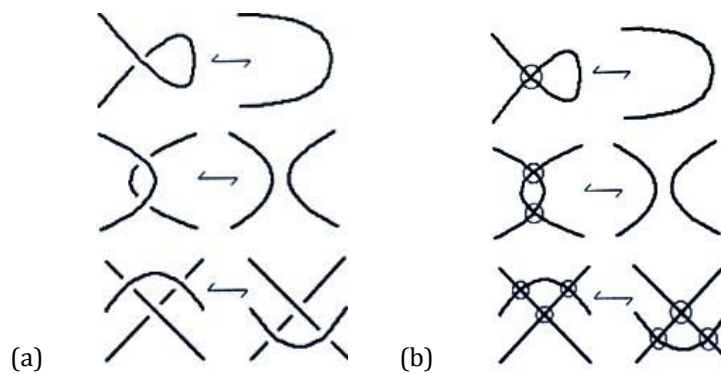
(8) L.H. Kauffman, virtual knot theory, 1999 ; avec Vassily O. Manturov, virtual knots and links 2005; virtual cobordism 2014

Il s'agit d'un choix de diagramme qui participe à autre façon de penser, d'élaborer, de calculer et de classer les entrelacs :

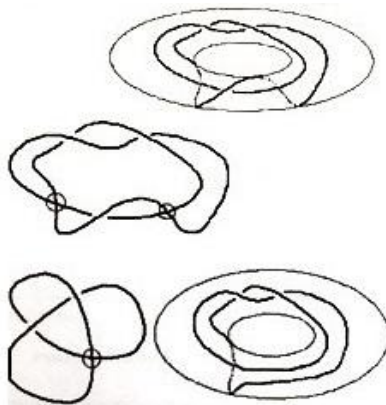


Le croisement virtuel est noté à l'aide d'un entour

La théorie des nœuds virtuels supporte les mouvements de Reidmeister. Kauffman y distingue l'association de deux croisements virtuels avec un croisement dit « classique » (distinction dessus/dessous) qui caractérise l'incarnation même de la non-existence des croisements virtuels. Ils ne sont pas réellement là mais comptent dans les combinaisons diversifiées des croisements. Voici les mouvements de Reidmeister, standards (a) et virtuels (b), suivis de croisements mixtes (c) :

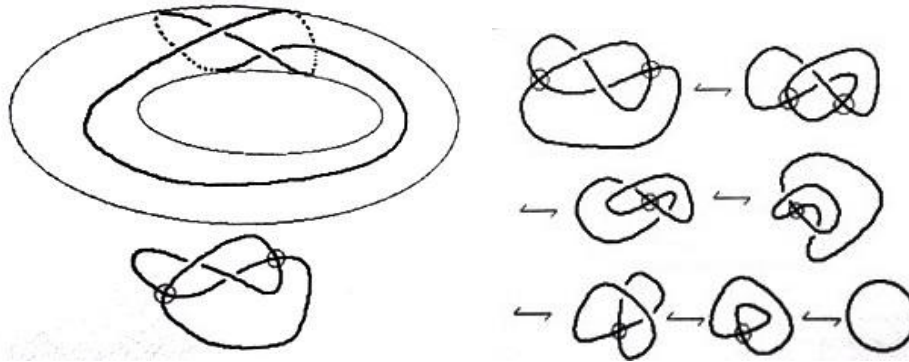


(c)

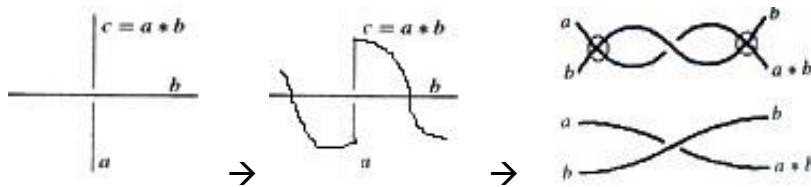


Exemples de nœuds virtuels plongés dans un tore

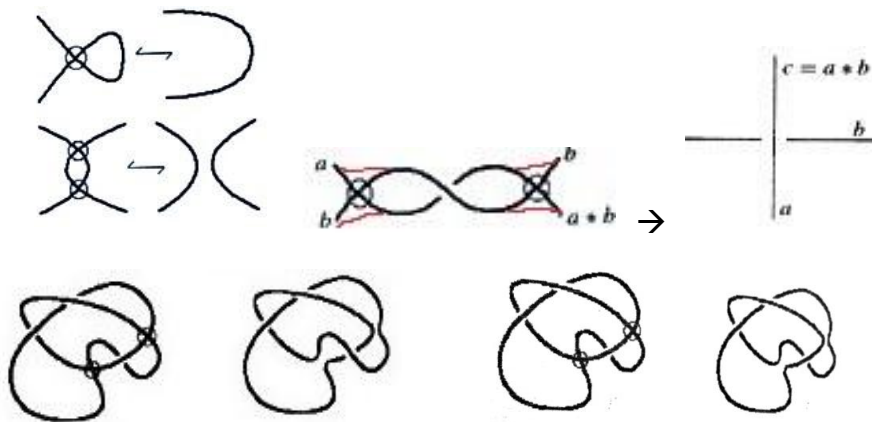
Les croisements virtuels rendent compte de la trivialisisation d'un nœud plongé dans une structure torique :



Transformations de l'un des trois croisements alterné du trèfle :



Selon les mouvements de Reidmeister, une inversion des dessus/dessous s'opère :



échange du dessus/dessous : trèfle

maintien : trivialisisation

Il est possible de classer autrement les nœuds. On obtient une série de trèfles dont les croisements sont mixtes :

