

UNE LOGIQUE DU DESSIN / A DRAWING LOGIC

John Rajchman

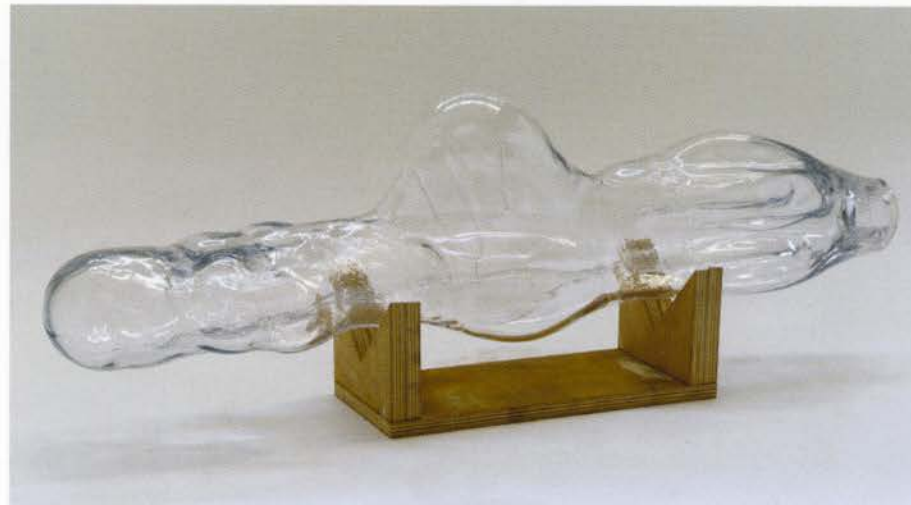
« ... j'ai tendance à penser les choses comme des ensembles de lignes à démêler, mais aussi à recouper. Je n'aime pas les points, faire le point me semble stupide. Ce n'est pas la ligne qui est entre deux points, mais le point au croisement de plusieurs lignes. La ligne n'est jamais régulière, le point, c'est seulement l'inflexion de la ligne... » (Gilles Deleuze: Pourparlers)

'...I tend to think of things as bunches of lines to unravel, but also to cut again. I don't like points; making points seems stupid to me. It is not that the line goes between two points, but rather that the point lies at the intersection of several lines. The line is never regular; the point is only the inflexion of the line...' (Gilles Deleuze: *Negotiations*)

1.

Dessiner, c'est avoir une idée : c'est une question de logique. Les artistes pensent par le dessin et retrouvent le dessin dans la peinture, la sculpture, le cinéma, la danse ou l'installation. Il en est ainsi pour Verre + Dessins : un exercice de la pensée dessinée. Que signifie avoir une idée « dans le verre » comme avec un crayon et du papier ? Cette série de bulles enflées en verre soufflé sont moins des sculptures que des façons de suggérer des figures de verre, qui émergeraient d'un espace du dessin abstrait et non-métrique, duquel des formes anexactes sont générées momentanément, comme si elles faisaient partie d'une activité affective de la touche, de la pensée.

To draw is to have an idea: it is a matter of logic. Artists think by drawing and find drawing 'in' painting or sculpture or cinema or dance or installation. So it is with *Verre + Dessins*: an exercise in drawn thinking. What is it to have an idea 'in glass' as with pencil and paper? The series of blown-glass extruded bubbles is less 'sculpture' than ways of suggesting glass 'figures', as if emerging from out of a non-metric abstract drawing space, from which anexact shapes are momentarily generated, as if part of an affective activity of marking, thinking.



2.

Dessiner, c'est avoir une idée. Mais les idées ne tombent pas du ciel. Elles se trouvent à l'intersection de nombreuses disciplines, de nombreuses rencontres potentielles. Le fameux lien classique entre perspective, figure, paysage, et la « fenêtre » mise en exergue par Panofsky, n'est qu'une seule matrice, un seul nœud. Il y a d'autres logiques, d'autres sources de rencontres dans le dessin. On en trouve une autre, par exemple, dans la rencontre de Terry Winters avec Trisha Brown. Non moins importante pour le dessin, elle se rapporte à des logiques cinématiques et duratives, plus proches du « hors-cadre » au cinéma que de la fenêtre de la Renaissance classique. Peut-être est-ce le cinéma sans caméra qui s'approche le plus du dessin actuel et de ses possibilités duratives. Mais les espaces quelconques sont récurrents dans le cinéma abstrait et expérimental, ces espaces desquels les personnages surgissent, dépourvus de propriétés fixes ou de destins déterminés, tout comme les figures dans la peinture, libérées du fond, commencent à émerger de paysages plus indéfinis, chaotiques et entropiques. C'est une question de « logique du cinéma », de dessiner, de penser avec des caméras, avec le montage, la projection, et toute cette partie du film qui explore le processus de la pensée. Quand dessiner, c'est penser le mouvement, l'espace et le temps acquièrent de nouvelles déterminations, différentes de la figuration et de la narration classiques, antérieures à celles, métriques ou mesurables, selon lesquelles le temps est la succession, et l'espace, la simultanéité en extension. De nouvelles questions apparaissent : que signifie occuper sans mesurer, individuer sans individualiser, au travers de rythmes non-métricalisables dans l'espace sonore ou visuel ; que signifie rendre visible par la touche cet espace et ce temps, d'habitude imperceptible, insensible ? Que signifie dessiner, avoir une idée de mouvements sans fondement dans des milieux indéterminés ?

Drawing is having an idea. But 'ideas' don't fall from the sky. They lie at the intersection of many disciplines, many potential 'encounters'. The great classical link between perspective, figure, landscape, and the 'window', stressed by Panofsky, is only one matrix, one node. There are other logics, other sources of 'encounter' in drawing. In Terry Winters's encounter with Trisha Brown, for example, we find another one, no less important for drawing, concerned with kinetic and durational logics, closer to the 'out-of-frame' (*hors-cadre*) of cinema than to the classical Renaissance window. Perhaps it is camera-less cinema which moves closest to actual drawing and its 'durational' possibilities; but the indefinite spaces (*espaces quelconques*) in abstract and experimental film recur in cinema's concern with the spaces out of which characters emerge, outside fixed properties and determinate destinies, much as when 'figures' in painting, freed from 'grounds', start to emerge from more indefinite, chaotic, entropic landscapes—it is a matter of the 'logic of cinema', of drawing, thinking with cameras, editing, projection, and the side of film which explores the processes of thought. When drawing is thinking about movement, space and time acquire new determinations, different from classical figuration and narration, prior to 'metrical' or 'measurable' ones where time is succession and space, simultaneity in extension. There are new questions: what is it to 'occupy without measuring', individuate without individualizing, through non-metricalisable 'rhythms' in sound or visual space; what is it, through marking, to make visible this space and time, habitually imperceptible, unfelt? What is it to draw, to have an idea, of ungrounded movements in indeterminate milieus?



3.

La vitalité renouvelée du dessin aujourd'hui, à travers beaucoup de ses formes, est en partie une question de logique, de réflexion—plus précisément, d'une « ré-esthétisation de la pensée » au-delà de la notion anti-esthétique de concepts comme l'information ou la cognition. De nouvelles généalogies sont suggérées avec les traditions du constructivisme ou du Bauhaus (carnets d'esquisses pédagogiques de Klee) ou avec l'émergence d'une théorie de l'information et d'une psychologie cognitive. La relation du dessin au concept (ou même à l'art conceptuel) ne se limite pas aux instructions dans la lignée de celles de Sol LeWitt, et implique une pédagogie d'un autre type, moins didactique. Dessiner, c'est avoir une idée, mais toutes les idées ne sont pas réductibles à des instructions codifiées, à de l'information transmise et reçue, ou « traitée » par le cerveau. Fasciné par les « rythmes non-dégradables », Klee lui-même suggéra un autre type de pédagogie, plus affective et moins didactique, dans le dessin—à travers le dessin—une autre illustration de « la pensée avec les lignes » : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. Et le domaine graphique, de par sa nature même, pousse à bon droit aisément à l'abstraction. » (Paul Klee, Théorie de l'art moderne). Dans un certain sens, Verre + Dessins reprend cette question, en l'explorant dans l'autre sens : montrer comment générer une figure à partir d'une sorte d'abstraction « multilinéaire » préexistante, sans la déterminer, dans le verre achevé comme dans le « domaine graphique ».

The renewed 'vitality' of drawing today in many forms is in part a matter of logic, of thinking—more precisely, of a 're-aestheticization of thought' beyond the 'anti-aesthetic' notion of concepts as information or 'cognition'. New genealogies are suggested with constructivism or Bauhaus traditions (Klee's pedagogical sketchbooks) or with the emergence of information-theory and cognitive psychology. The relation of drawing to concept (or even 'conceptual art') is not limited to Sol LeWitt-like instructions, and involves a 'pedagogy' of another less didactic sort. To draw is to have an idea, but not all ideas are reducible to coded instructions, to information sent and received, or 'processed' in the brain. Fascinated by 'non-degradable rhythms', Klee himself suggested a different more 'affective', less didactic kind of 'pedagogy' in drawing—through drawing—another picture of 'thinking with lines': 'Art does not reproduce the visible but makes visible. The very nature of graphic art lures us to abstraction, readily and with reason...' (Paul Klee, *Notebooks: Volume 1 The Thinking Eye*). In a certain sense, *Verre + Dessins* takes up this question, traversing it from the other side: to show how to generate 'figure' from a kind of 'multilinear' abstraction that pre-exists without determining it, in finished glass as in the 'graphic domain'.



Marseille Template/17, 2004–2006, verre et bois/glass and wood, hauteur/height 70 cm, diamètre/diameter 20 cm

4.

On entend souvent dire qu'avec les crises des guerres européennes, il y eut une sorte de démantèlement du dessin comme narration illustrative, ou comme esquisse ou étude préparatoire, ou comme représentation totalement achevée, et des traditions qui lui sont associées comme le clair-obscur, la gestuelle expressive, ou la figure dramatique. On voit chez Dada en particulier une autre « machine », un « découper et plier », un travail suivant une logique différente, non du « est », du prédicat, mais du « et », c'est-à-dire une logique des distributions hétérogènes—telle une langue étrangère au sein des images et des mots informationnels, destinée à un peuple futur et donnée par une sorte de retrait collectif de l'espace public du commerce de masse. Le dessin mécanique fonctionnait ainsi, comme une sorte de « sensation-machine » tournant librement, hors de tout contrôle mécanistique, de divisions métriques, et trouvant une distribution antérieure à lui. Mais l'abandon de la virtuosité du dessin classique faisait partie d'une autre logique. D'autres questions furent soulevées—comment libérer la ligne du contour géométrique en peinture, comment étendre l'espace de la « figure sur piédestal » en sculpture—comment traduire en schémas des processus affectifs, souvent à l'aide de drogues, comme dans les dessins de Michaux ou dans le cinéma élargi. Il y eut le dessin comme matrice ou comme graphème, comme chez Johns ou Twombly. Les oppositions anciennes entre figuratif et abstrait, objectif et non-objectif, se complexifièrent, finalement dissoutes. On peut considérer dans ce sens la « logique de la sensation » que Deleuze a décelée chez Francis Bacon, reliant la figure à une logique singulière des « faits picturaux ». Mais si Bacon se dirige vers une « abstraction » d'un type particulier, suggérée par le hasard de touches non-significatives, Winters s'engage plutôt dans cet aspect dessiné de l'abstraction duquel des figures peuvent surgir, à la fois nouvelles et archaïques ou pré-historiques.

It is often said that with the crises of European wars there was a kind of dismantling of drawing as illustrational story, or preparatory sketch or study, or full finished representation, and the associated traditions of chiaroscuro, expressive gesture, dramatic figure. In Dada in particular we see another 'machine', 'cut-up and fold-in', working with a different logic, a logic not of 'is' and 'predication' but of 'and'—of 'heterogeneous distributions', like a 'foreign language' within informational images and words, for a people yet to come, given through a sort of collective withdrawal from commercial mass public-space. 'Mechanical drawing' worked like this, a kind of 'sensation-machine' spinning free of mechanistic control, metric divisions, and finding a 'distribution' prior to it. But the turn from classical drawing 'skills' formed part of another logic. Other questions would be asked—how to free 'line' from geometric 'contour' in painting, how to 'expand space' from the figure-on-pedestal in sculpture—how to diagram affective processes, often aided with drugs, as in Michaux's drawings or with expanded cinema. There would be drawing as 'matrix' and as 'grapheme' like Johns and Twombly. The old oppositions between figurative and abstract, objective and non-objective would be complicated, ultimately undone. We may see the 'logic of sensation' Deleuze isolated in Francis Bacon in this way, linking 'figure' to a peculiar logic of 'pictorial facts'. But if Bacon moves towards an 'abstraction' of a peculiar sort, suggested by the 'chance' of a-signifying marks, Winters starts rather in that 'drawn' aspect of abstraction from which figures might arise, at once new and 'archaic' or 'pre-historic'.



Installation au Musée départemental du Compagnonnage, mai 2006



Marseille Template/3, 2004–2006, verre et bois/glass and wood, hauteur/height 50 cm, diamètre/diameter 28 cm

5.

Gilles Deleuze est le « logicien » avec lequel Winters a entretenu un rapport continu dans son propre travail. Dans tous ses écrits, en art comme en philosophie, Deleuze a essayé d'extraire, d'articuler des « logiques ». L'une de ses attentes était de dessiner une nouvelle « image de la pensée », libérée des présuppositions du propositionnel, du transcendantal ou des logiques dialectiques. Une logique de Beckett, de Bacon, du cinéma—dans tout art, il y a une pensée avec des affects, des percepts, dans des matériaux expressifs—et la question critique dans chaque cas est comment l'extraire, l'articuler, la « fabriquer ». Lewis Carroll constituait pour Deleuze une incursion habile dans les logiques analytiques, la théorie des ensembles et la logique sententielle. Car Lewis Carroll, auteur de paradoxes et de fictions, était en fait un logicien, un mathématicien, à un moment précis du XIX^{ème} siècle où l'on se préoccupait des « fondations », où la perception semblait perdre son enveloppe euclidienne. Le « Pays des Merveilles » d'Alice est ce monde qui a perdu son « sens logique commun » ou la relation du temps et de l'espace avec un prédicat, une deixis, des ensembles discrets, et dans lesquels Alice n'est jamais ni au bon endroit ni au bon moment, cet espace qu'elle occupe non avec mélancolie ou « perte tragique » mais plutôt avec humour et insolence—antidote à la tristesse de la théologie négative et du vide mallarméen. Les vides et les effacements n'apparaissent que dans une « logique du sens » qui les dépasse, et même dans la peinture ou le dessin, on ne part jamais d'une page blanche, mais davantage d'un espace « potentiel » uniquement limité par les clichés picturaux qui le peuplent et par l'esprit qui les voit. Ceci s'approche du contraste avec Heidegger et Lacan que François Jullien définit dans son analyse de la logique « du plein et du vide » dans les traditions de la peinture chinoise, avec son « flot » particulier, celui de l'eau et des montagnes. Les effacements et les blancs dans *Verre + Dessins* semblent appartenir à ce temps asiatique, cette délivrance de la figure assujettie à l'anecdote et à son insertion dans un autre espace génératif.

Gilles Deleuze is the 'logician' with whom Winters has carried an ongoing encounter in his own work. In all his books, in art as in philosophy, Deleuze tried to extract, to articulate 'logics'. It was part of his attempt to sketch a new 'image of thought', freed from the presuppositions of propositional, transcendental, or dialectical logics. A logic of Beckett, of Bacon, of cinema—in all art, there is 'thinking' with affects, percepts, in expressive materials—and the critical question in each case is how to extract, to articulate, to 'fabricate' it. Lewis Carroll was Deleuze's sly way into 'analytic' logics, set-theory, and sentential logic. For Lewis Carroll, author of paradoxes and fictions, was in fact a logician, a mathematician, at a peculiar moment in the nineteenth century of worry of 'foundations', in which, as it were, perception seemed to lose its Euclidean skin. Alice's 'wonderland' is this world which has lost its 'logical common sense', or the relation of space and time with predication, 'deixis', discrete sets, in which Alice is never in the right place or the right time, this space she 'occupies' not with melancholy or 'tragic loss' but rather with humor and insolence—an antidote to the sad passions of negative theology and the Mallarméan void. Voids and erasures only figure in a 'logic of sense' that exceeds them, and even in painting or drawing, one never starts with a 'blank page', but rather a 'potential' space limited only by the pictorial clichés that inhabit it and the mind that sees it. We find something close to the contrast with Heidegger and Lacan that François Jullien draws in his analysis of the logic of 'full and empty' in the traditions of Chinese painting, with its peculiar 'flow', water-and-mountains. The erasures and whites in *Verre + Dessins* seem to belong to this Asian 'time', this freeing of 'figure' tied to 'anecdote' and its insertion in another generative space.

6.

Les relations entre le dessin et la logique, le dessin et la psychologie, sont diverses. Dans sa phase viennoise, Ludwig Wittgenstein était un « logicien » impressionné par le dessin—la mécanique de Boltzmann, l'ingénierie aéronautique, l'axonométrie architecturale. La « théorie picturale de la signification », le « silence » Loosien dans lequel on se replie pour parler de l'« état des choses » et dont les concaténations logiques vont de pair avec une logique sententielle, a sans aucun doute dû retenir son attention. Mais le Wittgenstein tardif est plus proche de la logique hétérogène du collage Dada : le fameux éclatement sans fin de la pensée en fragments d'une autre nature s'accorde avec la devise que Wittgenstein met en exergue dans ses Remarques sur la philosophie de la psychologie—« Je vous montre les différences » : il s'agit de diviser sans répit les unités apparentes de la « vie mentale ». Une tentative pour s'éloigner des logiques propositionnelles consiste simultanément à s'éloigner des « attitudes propositionnelles », à voir dans quel sens « la psychologie est une confusion conceptuelle additionnée de méthodes expérimentales » (Ludwig Wittgenstein, Investigations Philosophiques); c'est ramener la cognition à la multiplicité des (et dans) les « formes de vie ». En particulier dans un cas doté d'une longue histoire picturale—la description d'« affect » ou d'« émotion »—Wittgenstein commence à se préoccuper de la logique de l'expression de la douleur. De quelle façon cette expression suppose-t-elle les conventions, à la fois picturales et logiques, de la physionomie ou de la caractériologie, inséparables de l'idée même de la peinture comme portrait ? C'est une question que Deleuze analyse dans sa « logique », avec l'« abandon » du visage au profit de la tête dans les portraits et autoportraits de Bacon. Il n'y a rien d'intérieur dans l'affect, dans la douleur—ce sont des choses que nous faisons et dessinons selon une certaine logique, qui peut s'écarter des postulats d'individualisation et du possible ou virtuel.

The relations between drawing and logic, drawing and psychology, are various. In his Viennese phase Ludwig Wittgenstein was a 'logician' impressed by drawing—Boltzmann's mechanics, aeronautic engineering, architectural axonometrics. The 'picture theory of meaning', the Loosian 'silence' into which one withdraws to talk about 'states of affairs' whose logical concatenations match with sentential logic, no doubt owes something to this interest. But in the later Wittgenstein, we have something closer to the heterogeneous 'logic' of Dada collage—the great, endless breaking up of thinking into thought-fragments of another kind that fit with the motto Wittgenstein adopted for his *Remarks on the Philosophy of Psychology*—'I show you the differences': it was a matter of mercilessly dividing up the apparent unities of 'mental life'. An attempt to get away from propositional logic is, at the same time, to get away from 'propositional attitudes', to see the sense in which 'psychology is conceptual confusion plus experimental methods' (Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*); it is to bring 'cognition' back to the multiplicity of (and in) 'forms of life'. In particular, in a case with a long pictorial history—depicting 'affect' or 'emotion'—Wittgenstein became preoccupied with the 'logic' of expressing pain. In what way does this expression suppose the conventions, at once pictorial and logical, of 'physionomy' or 'characteriology' tied up with the very idea of painting as 'portrait'? That is a question Deleuze analyzes in his 'logic', with the peculiar 'undoing' of the face in favor of the 'head' in Bacon's portraits and self-portraits. There is nothing 'inner' about affect, pain—it is something we do and draw, according to a certain logic, that can depart from the assumptions of 'individualization' and possibility or virtuality.



7.

Deleuze ne s'intéressait pas simplement à cet élément pragmatique de fabrication ou de logique constructive, il était aussi attiré par la logique pragmatiste des « choses dans leur faire ». Et dans Peirce comme dans James, on redécouvre la question des lignes, du dessin. Dans ses *Précis de psychologie* (vol. 2), par exemple, James écrit : « La ligne est la relation ; la voir, c'est voir la relation ; la sentir, c'est sentir la relation » ; et Peirce commence une conférence à Harvard en déclarant : « Que le tableau noir soit une sorte de Diagramme d'une vague potentialité originale, ou de n'importe quel degré d'une première étape de sa détermination... Le Blanc est une Primauté, l'émergence de quelque chose de nouveau. Mais la frontière entre le noir et le blanc n'est ni le noir ni le blanc ni aucun des deux ni les deux... C'est la parité des deux. » (C.S. Peirce, *Le Raisonnement et la logique des choses*). Le secret de cet « empirisme radical » résiderait dans cette Primauté, dans cette « parenté », cette « parité », dans l'indépendance des « relations » des « distinctions », davantage liées au « ressenti », à l'intuition ou à la sympathie, comme s'il existait une sorte d'« empirisme transcendantal » dans la touche, les blancs et les noirs, comme par exemple avec la question de l'émergence de la figure poursuivie dans *Verre + Dessins*.

Deleuze was not simply concerned with this 'pragmatic' element of fabrications or constructing logic, he was also drawn to 'pragmatist' logics of 'things in the making'. And in Peirce as in James, we rediscover the question of lines, of drawing. In his *Principles of Psychology* (vol. 2), for example, James says 'The line *is* the relating; see it and you see relation; feel it and you feel relation'; and Peirce begins a lecture at Harvard declaring: 'Let the blackboard be a sort of Diagram of the original vague potentiality, or at any rate of some early stage of its determination... the White is a Firstness, a springing up of something new. But the boundary between black and white is neither black nor white nor neither nor both...It is the pairedness of the two...'. (C. S. Peirce, *Reasoning and the Logic of Things*). The secret of 'radical empiricism' would lie in this Firstness, in this 'relatedness', this 'pairedness', in the freeing of 'relations' from 'distinctions', linked rather with 'feeling', intuition, or sympathy, as if there existed a kind of 'transcendental empiricism' in making marks, whites and blacks, as, for example, with the question of the emergence of figure pursued in *Verre + Dessins*.

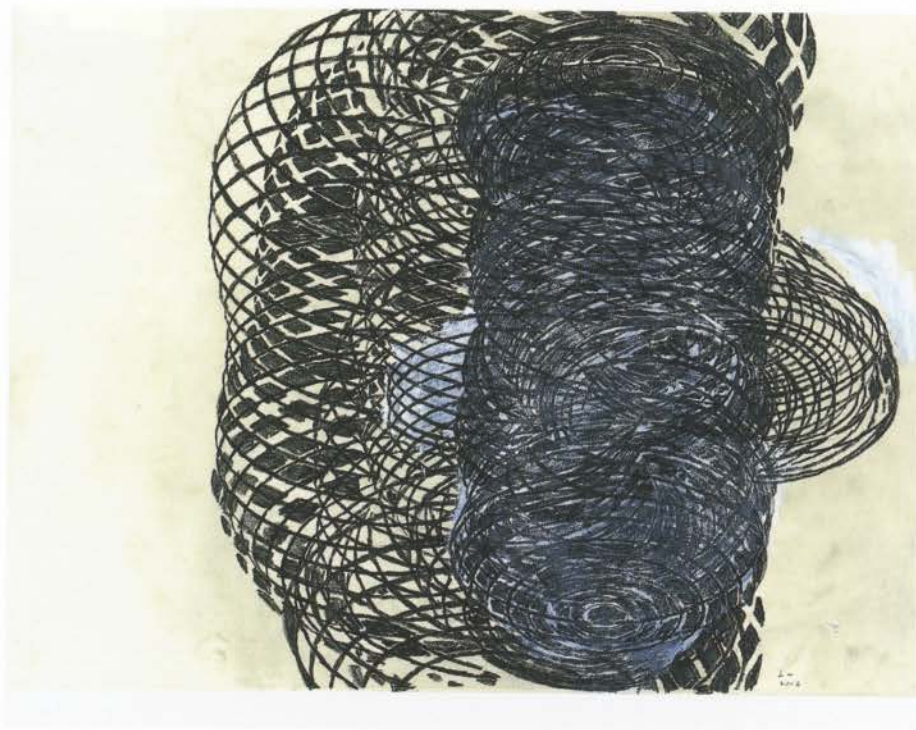


Marseille Template/7, 2004-2006, verre et bois/glass and wood, hauteur/height 84 cm, diamètre/diameter 28 cm

Deleuze voulait libérer les idées, dans la logique comme dans le dessin, de la présupposition d'une reconnaissance, propositionnelle (théorie des ensembles), transcendante (fondée) ou dialectique (fermée). La logique serait libérée du prédicat ou de l'attribution en même temps que le dessin s'est libéré des formes mesurables ou déterminées d'espace et de temps. Le dessin s'émanciperait de la figure, du contour distinct et de la narration en même temps que la philosophie se libère non simplement des notions d'image ou de représentation attachées à des objets, des qualités, des propriétés distinctes des choses, mais aussi de la notion cartésienne de « représentation intérieure ». La touche deviendrait une question affective, passant dans une zone antérieure à la séparation de l'imaginaire et du réel, et reliant les deux dans d'étranges schémas. Dans le dessin comme dans la pensée, il y a un élément schématique qui montre une distribution et une disposition antérieure aux propriétés des choses, aux prédicats sur l'état des choses—il faut passer du « calque » à la « carte ». Il faut passer des « moules » aux « modulations », libérant l'idée de « matérialité » de la « matière informable », rompant avec l'ancienne métaphysique hylémorphique, l'idée même de technè (art, technique) s'accordant en conséquence. Qu'y a-t-il dans le dessin ou dans le verre soufflé qui fait que l'on doit suivre davantage les mouvements dans le matériau qu'imposer ou exposer des formes préalables ? Penser n'est pas « tracer » d'après des idées préalables (ou d'après des vides) ; ce n'est pas établir des distinctions fixées dans un espace logique d'éléments et de fonctions. C'est extraire les potentialités, selon une nécessité obscure, faite de nombreux commencements et arrêts, à travers divers matériaux et pratiques expressives, résonant et interférant les uns avec les autres—c'est fabriquer leurs logiques. C'est en quoi il s'agit d'une discipline « cérébrale ».

Deleuze wanted to free 'ideas' in logic as in drawing from presupposition of 'recognition'—whether propositional (set-theoretic), transcendental (grounded), or dialectical (closed). Logic would be freed from predication or attribution and at the same time as drawing is from 'measurable' or 'determinate' forms of space and time. Drawing would free itself from figure, distinct contour, and narration at the same time as philosophy freed itself from notions not simply of 'image' or 'picture' tied to distinct objects, qualities, properties of things, but also from the 'Cartesian' notion of 'inner representation'. Marking would become an 'affective' matter, moving in a zone prior to the division between imaginary and real, linking the two together in strange 'diagrams'. In drawing as in thinking, there is a 'diagrammatic' element showing a distribution and disposition prior to properties of things, predicates in states of affairs—one must pass from 'tracing' (*calque*) to 'mapping' (*carte*). One must pass from 'moulds' to 'modulations', freeing the idea of 'materiality' from 'formable matter', breaking with the old hylemorphic metaphysics, the very idea of *technè* (art, technique) changing accordingly. What is it in drawing or in blowing glass to 'follow' the movements in materials rather than to impose or expose prior forms? To think is not to 'trace' from prior 'ideas' (or from voids); it is not to 'draw distinctions' fixed in a logical space of sets and functions. It is to 'draw out' potentials, according to an obscure necessity, with many starts and stops, across various expressive materials and practices, resonating and interfering with one another—it is to fabricate their logics. That is how it is a 'cerebral' matter.





9.

Aujourd'hui, nous avons des « dessins du cerveau », assistés par des machines nouvelles, comme les scanners du cerveau reproduit dans la presse populaire. Ils tendent à renforcer l'idée de localisation, de modules placés dans la matière grise par nos gènes, mais aussi d'individualisation—le cerveau dépressif, le cerveau hyperactif, cher aux compagnies pharmaceutiques. Mais « avoir une idée » en dessinant semble utiliser le cerveau suivant d'autres modes, supposés plus « plastiques », moins individualisables, liés à l'indétermination de la vie, et donc au « cerveau vivant ». Deleuze s'inquiétait du fait que lorsque le cerveau est « traité comme objet constitué de science », cela débouche sur l'image de connections pas à pas et d'intégrations centralisées, comme si la « biologie du cerveau » était « alignée sur les mêmes postulats que la logique la plus têtue » de la reconnaissance (Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*), comme si l'on transformait le cerveau en organe d'entraînement, d'information, de communication, doté des capacités d'un ordinateur—ce qu'il appelle le « contrôle ». Deleuze rêvait d'un « cerveau non-objectivable », présupposé par le dessin, la pensée, les « idées vitales »—tout ce que nous pouvons déjà faire avec notre cerveau. Opposition, prise de distance avec le cerveau « contrôlé », ses perceptions et ses affections, on peut peut-être voir en cela une nouvelle direction pour la « ré-esthétisation » de la pensée actuelle, et pour le principe de Klee : rendre visible, « élargir la perception », rompre avec les habitudes de cliché et de reconnaissance. Le problème du dessin fait alors partie de la question plus large d'une « pensée collective », au-delà de l'information, dans une époque obsédée par le cerveau, dans la logique comme dans l'art.

Today we have 'drawings of the brain', assisted by new machines, as with the brain scans reproduced in the popular press. They tend to reinforce the idea of 'localization', of 'modules', placed in grey matter by our genes, but also of 'individualization'—the depressed brain, the hyperactive brain, dear to pharmaceutical companies. But 'having an idea' in drawing seems to use the brain in other ways, supposing more 'plastic', less 'individualizable', linked to indeterminacy in life, and so of 'the lived brain'. Deleuze worried that when the brain is 'treated as a constituted object of science', it leads to a picture of step-by-step connections and centered integrations, as if 'the biology of the brain' were 'aligned with the same postulates as the most stubborn logic' of recognition (Gilles Deleuze, *What Is Philosophy?*), as if we were turning the brain into an organ of training, information, communication, performing computer skills—what he called 'control'. He dreamt of a 'non-objectivable brain', presupposed by drawing, by thinking, by 'vital ideas'—a matter of what we can yet do with our brains. Opposition to, departure from a 'controlled' brain, its perceptions and affections—perhaps in this we see a new direction for the 're-aestheticization' of thinking today, and for Klee's principle: render visible, 'enlarge perception', break with habits of cliché and 'recognition'. The problem of drawing becomes part of a larger question of 'thinking together', beyond 'information', in an era obsessed with the brain, in logic as in art.