

S'ENGAGER DANS LA PLASTIQUE PURE : LE PORTRAIT-SOLUTION¹

La défense et l'illustration de la plastique pure supposent une mise au point théorique qui concernera autant ce qu'il faut comprendre sous l'expression de plastique pure, et, par conséquent, indiquer très précisément ce qu'elle n'est pas, que la définition de ses rapports avec ce qui s'y opposerait dans une sorte de configuration politico-esthétique que nous appellerons le "capitalisme littéraire". Enfin on procédera à un "démarquage" critique de ces pensées philosophiques de la plastique qui ont fleuri notamment chez certains derridiens.

La pratique picturale qui doit dépendre spécifiquement de l'usage de la plastique pure, comme valeur d'usage absolue, ne fera pas ici dans cette communication l'objet d'un commentaire très étendu comme nous l'avons fait antérieurement en d'autres circonstances. Nous parlerons néanmoins, en fin de texte, de ce qu'il faut entendre par le visage-carte en connexion avec d'autres théories du visage et en rapport avec l'idée empruntée à Courbet de "portrait-solution".

Une première partie s'efforcera de rappeler les différentes acceptions plus ou moins formalistes de la plastique en ce qu'elles ne sont que très rarement propices à la pensée et à la pratique spécifique de la plastique pure. Il s'agira de commenter Mondrian, de préférence à certains formalismes plus sémantiques et synesthésiques que plastiques comme chez Klee, Kandinsky ou Boccioni.

Puisque nous nous étions autrefois engagés à penser les rapports entre la peinture de plastique pure et la déconstruction, il nous fallait, en une seconde partie, aborder les théories que l'on peut dire plastiques, tout au moins autour du thème, qui se sont développées principalement chez Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Catherine Malabou.

Enfin, troisièmement, le visage-portrait-solution et les implications politiques qui devraient nécessairement en découler ("artisticité", autoportrait de la plastique pure elle-même etc.).

¹« S'engager dans la plastique pure : le portrait solution » est une communication faite à Paris X Nanterre dans le cadre du colloque « Art et politique » organisé par Jean-Marc Lachaud en 2000. Texte repris dans *Philosophie de la plastique pure*, livre-supplément de la revue *Philosophie*, *philosophie* n°9 en 2007.

Donc, premièrement: ce qu'il faut entendre par plastique pure. La plastique pure n'est ni la plastique purifiée de la conception théosophique et abstraite de Mondrian, ni la plasticité hegelienne de Catherine Malabou, ni la fiction politique comme *Bildung* ou plastique originaire selon Lacoue-Labarthe, ni encore la force plastique du moment de l'art comme tel distribuant et organisant la différence des arts selon Nancy.

Mondrian. Celui-ci distingue la recherche inconsciente de tout artiste véritable qui "a toujours été ému par la beauté des lignes et des couleurs et leurs rapports mutuels, plutôt que par ce qu'elles représentaient." Mais "consciemment, au contraire, il a suivi les formes des objets. Consciemment, il a toujours essayé d'exprimer objet et sentiment par la forme naturelle et la technique."²

On pressent déjà un risque de confusion récurrent et un malentendu que l'apparition même de l'art abstrait et sa théorisation n'ont pas manqué de produire: à savoir que la peinture pure, celle qui est sensible aux formes, aux couleurs, aux valeurs, à la matière et à l'espace comme tels serait l'apanage de l'art abstrait. Inconsciemment les peintres de toutes les époques peignaient la plastique pure des choses mais restaient prisonniers de la représentation des choses. La plastique pure en effet n'est sans doute jamais parvenu directement et pleinement à la conscience de son concept, n'a pas été élevée au concept, mais nous ne croyons pas non plus que la plastique pure, purifiée de la représentation des objets, et des sentiments, soit réellement plus pure et plus proche du concept essentiel de la réalité plastique. La plastique pure purifiée de la supposée figuration et représentation se prive au contraire de toute la plastique pure visuelle, celle qui a toujours existée sous les dehors apparents de la représentation. On n'a pas, en effet, attendu le XXème siècle pour faire de la peinture pure. Titien, Vélasquez, Piero della Francesca nous le prouvent.

On résumera donc dès maintenant la conception de Mondrian puisque notre plastique pure n'a finalement guère de point commun avec la "plastique pure" de Mondrian, lui qui inventa l'expression pour désigner une conception plastique purifiée de la "forme limitée", une plastique du "rythme libéré" anti-figurative, confondant quelque peu sémantisme et figuration, plastique et abstraction. Le néo-plasticisme de Mondrian vise à exprimer des valeurs

² (New York, Mars 1842). Texte néerlandais traduit par Michel Seuphor, in *L'art abstrait*, vol.1, Maeght Editeur, 1971, p.127.

symboliques universelles, d'inspiration théosophique, comme le principe féminin (ligne horizontale) et le principe masculin (ligne verticale), ou encore "l'unité de la matière et de l'esprit", et plus généralement l'équilibre entre l'expression du rythme individuel propre à la forme limitée - désormais dépassée - et l'expression universelle du rythme libéré révélant "l'aspect universel de la vie"...³

Autre malentendu et prise de parti pour le coup inconsciente chez un grand nombre d'abstraites: le privilège accordé à l'aplat en peinture, et qui nous valut d'ailleurs l'interprétation minimaliste (art conceptuel de l'aplat) que l'on connaît, et le formalisme de Greenberg qui réduit ainsi la peinture, son histoire et son essence au pauvre vieil aplat. Tout ceci étant déjà inclus dans la lecture de l'histoire de la peinture entreprise par Mondrian. Nous citons Mondrian: "Et cependant, <l'artiste> fit des taches planes, augmentant la tension des lignes et purifiant la couleur. C'est ainsi qu'au cours des siècles il a progressivement mené la culture picturale à l'exclusion totale de la forme limitée et de la représentation particulière." Non seulement l'inconscient de la plastique pure, ce que nous appellerions le "sublime de la plastique pure"⁴, ne pouvait apparaître selon Mondrian, avant l'émergence de l'art abstrait, mais toute l'histoire de la peinture devait nous conduire, par l'emprise de plus en plus grande de l'aplat, à son affirmation définitive. Cette téléologie du plan, de la planéité, ou de l'aplat abstrait dans l'histoire de la peinture est une thèse insoutenable. Quid de la peinture pure que nous appelons gestualo-atmosphérique: celle des Vénitiens qui prévalut jusqu'à Monet et même jusqu'à Giacometti? Si la libération de l'aplat coloré au XIXème siècle à travers notamment Van Gogh a pu représenter un apport plastique, l'on sait ce que cet aplat doit à la peinture tachiste et gestuelle de la tradition vénitienne (Titien, Tintoret) dont les accidents de matière et les passages conditionnent la richesse des aplats d'un Picasso et d'un Matisse. C'est-à-dire que l'on voit tout ce qui sépare le retour de l'aplat au XXème siècle, et l'aplat de la peinture romane et des miniatures persanes qui bannissent les accidents de matière, les

³ C'est aussi le langage du philosophe néo-platonicien hollandais H-J. Schoenmackers qui mit au point un "mysticisme positif" ou "mathématiques plastiques": "l'expression "mathématiques plastiques" signifie pensée vraie et méthodique du point de vue créateur." Cité par Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, éd. française de Armery-Somogy, 1960.

⁴ Ou réserve quantitative (infini des rapports plastiques), sa réalité impersonnelle et naturelle, sa puissance de multiplicité infinie: il n'y a pas d'imprésentable ou d'imreprésentable de la plastique pure.

accidents propres à la peinture de modulation atmosphérique.

A dire vrai, l'histoire plastique de la peinture voit davantage se confronter l'axe de la perception en aplat et celui de la perception en profondeur, atmosphérique ou perspective.

D'où l'affirmation très péremptoire et pour nous bien imprudente de Mondrian: "En notre temps l'art est libéré de tout ce qui l'empêche d'être réellement plastique."⁵

Le vitalisme défendu par Mondrian, "l'aspect universel de la vie", débouche sur un principe d'art et de vie intimement mêlés: l'équilibre. Si la plastique pure du style pictural de Mondrian est bien celle des rapports équilibrés entre des plans orthonormés, c'est-à-dire une plastique de l'orthogonalité absolue avec aplat coloré, bande noire, cadrages divers privilégiant toujours le croisement à angle droit, et la disposition perpendiculaire des angles et des plans, cette plastique singulière de Mondrian n'est bien sûr qu'une expression de plastique pure qui s'inscrit dans une longue histoire. L'orthogonalité purifiée des rapports plastiques existait depuis toujours dans les espaces architecturés d'un Piero della Francesca par exemple. Mais les rapports par bandes colorées s'accordaient à des figures plus complexes qui sont justement ces figures dites limitées que Mondrian incrimine et qui sont tout aussi plastiques que les plans géométriques. Les découpes de plan sont d'ailleurs les seuls problèmes plastiques qui, dans cette logique picturale des surfaces harmoniques, doivent retenir la conscience de l'artiste. Que les peintres du passé n'aient pas une conscience claire de leur métier formaliste servant la peinture pure, n'autorise nullement Mondrian à induire une quelconque faiblesse proprement plastique de leur travail.

Le "rythme libéré" cher à Mondrian n'a pas été spécialement préparé comme il le soutient, par le cubisme, le futurisme et le dadaïsme.⁶ L'équilibre des rapports est une constante et un invariant de l'équilibre formel de la peinture: il est une finalité qualitative interne.⁷ Le spiritualisme de Mondrian lui a fait

⁵ Ibid. p.127.

⁶ Ibid.

⁷ Les critères qualitatifs eux-mêmes dépendent des cinq composantes de la réalité plastique (forme, couleur, lumière, matière, espace): pour la forme, on retient à la fois l'équilibre de la composition et celle des figures isolées, problèmes de proportion, qui incluent bien sûr la couleur et la valeur; pour la couleur, nous retenons le critère qualitatif des accords de tons (Mondrian accorde toujours ses tons comme n'importe quel artiste digne de ce nom, tout comme De Staël et Matisse, même et surtout à travers les gammes colorées les plus inédites); pour les valeurs ce sera

économiser les problèmes de la matière picturale, lui qui était pourtant, comme l'on sait, si marqué par sa formation impressionniste et fauviste. Il n'y a donc pas de formes limitées en peinture. La peinture d'un objet ou d'une figure humaine ou animale par exemple ont montré au contraire une richesse d'invention plastique qui couvre à peu près trente mille ans d'art.

La "note humaine" ou l'humain selon Mondrian qui appartient à la forme limitée ne saurait être située dans un rapport duel avec l'universalité de la vie. L'individuel et l'universel n'ont pas spécialement à s'accorder selon un principe "métaphysique" d'équilibre très "philosophique" et qui serait la plastique pure. Si Mondrian exprime sa haute conscience des rapports plastiques, car il a toujours maintenu d'un bout à l'autre de l'évolution de son oeuvre, cette conscience des rapports plastiques, il n'était pas plus dans la plastique pure à la fin de sa vie qu'à son début. Lorsqu'il nous dit que "L'équilibre sera approché dans toute création purement plastique par l'équivalence des rapports"⁸ il signe là ce que nous appelons justement une plastophanie, une manifestation de la plastique pure dans son concept, celle que nous fournit Mondrian étant d'ailleurs plus adéquat à son concept que d'autre. Mais ce qui est véritablement limité c'est un concept de plastique pure qui ne traduit que les exigences de la peinture abstraite et en particulier celle qu'il a initié dans le groupe *De Stijl*. Ce qu'accorde la plastique pure dans l'équivalence des rapports (de couleur, de forme, de lumière, d'espace et de matière) ce que nous appelons d'ailleurs des plastèmes, c'est tout à fait autre chose que les deux aspects de la "vie", l'aspect individuel et l'aspect universel. Cette mystique de la vie universelle qu'exprimerait en réalité la plastique pure le conduit à élever son propre style personnel à une généralité induite pour penser toute la peinture: "Au moyen de l'abstraction, l'art a intériorisé la forme et la couleur et porté la ligne courbe à sa tension maxima: la ligne droite. Par l'usage de l'opposition de l'angle droit, la relation constante de la dualité universelle- individuelle établit l'unité."

Non seulement l'équilibre plastique n'a pas spécialement à accorder de ces

la souplesse des passages quel que soit le degré de contraste, souplesse des contacts d'un plan à l'autre; pour l'espace nous parlerons de profondeur avec hiérarchisation maximales des plans dans l'espace, même si l'on n'a à faire qu'à un simple fond, la profondeur est le critère qualitatif, pour l'aplat c'est la puissance de son extension en surface qui compte, ce qui ne le condamne pas bêtement à tout couvrir d'un seul et unique a plat; enfin pour la matière on retiendra le critère de la consistance quel que soit son degré de liquidité ou d'empâtement.

⁸ Ibid.

choses aussi extraordinairement étendues que l'individuel et l'universel comme tel, a fortiori l'ensemble de la vie qui devrait en dépendre, mais plus modestement et plus justement sans doute, Mondrian nous révèle un principe plastique de tension visuelle des lignes: il est vrai que la beauté plastique d'une ligne tient à sa tension quel que soit son degré de courbure, et son degré d'intrication avec d'autres lignes. On s'en rend compte par la segmentation qui sous-tend la construction plastique d'une ligne. Mais que la ligne courbe pour exprimer cette tension plastique qui lui est inhérente comme critère qualitatif interne doit se muer en ligne droite ne révèle ici qu'un abus d'exclusive stylistique. La plastique pure purifiée du style propre à Mondrian ne permet certainement pas à elle seule de penser la plastique pure dans son ensemble.

Si Mondrian reconnaît un lien étroit entre la première longue culture de l'expression plastique des formes limitées (la figuration) et l'autre expression plastique (celle de l'abstraction), il soutient néanmoins que les deux traditions s'opposent.⁹

En fait, la confusion semble atteindre son comble entre l'abstraction comme style et l'abstraction comme perception purement plastique de la peinture qui n'est pas, loin de là, le privilège des peintres abstraits qui, comme on vient de le voir, sombrent souvent dans une perception symbolique des formes et donc plus sémantique et figurative que bien des peintres dits figuratifs.

Et peu nous chaut en effet que, citation: "Dans la vie, l'équilibre ne sera jamais que très relatif".¹⁰

Mondrian lorsqu'il ne parle pas de la vie, et lorsque l'on ne cherche pas à confondre les principes de sa peinture et les principes de la plastique pure, parle magnifiquement de son oeuvre comme plastique de l'orthogonalité, c'est-à-dire définit la plastique pure de son propos pictural: "Les différentes proportions de la dualité d'opposition de la ligne droite établissent un rythme qui varie sans cesse par les rapports de mesure et qui en même temps est constant par la constance du rapport."¹¹ Mais que ne s'est-il arrêté là. Plutôt que de poursuivre par une stigmatisation des formes limitées: "Là où la forme limitée est évincée le rythme libéré est l'expression plastique". Surtout si l'on pense que la forme limitée au sens strictement plastique du terme n'est rien d'autre que les éléments plastiques qu'il utilise lui-même. Le rythme pur, mais

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid. p.128.

le rythme comme tous les rapports sont toujours purs, le rythme libéré, mais tous les rapports et tous les rythmes sont toujours libérés dans la plastique pure, dépend des formes et des éléments plastiques nécessairement limités dans le champ de la réalité perceptive de l'œuvre que sont les plans colorés, les lignes droites et les couleurs plus ou moins pures les formes de la plastique pure personnelle de Mondrian sont donc limitées dans leur différence c'est-à-dire dans leur définition plastique les unes par rapport aux autres.

Il poursuit encore par l'accusation sémantique de la forme limitée, sa narrativité inhérente, son sémantisme et son représentationnalisme qui sont encore l'objet d'une dénonciation de la part de sa part: "La forme limitée nous raconte toujours quelque chose: elle est descriptive."¹² Un mimétisme extérieur à la plastique serait le vice originel de la figuration. Et en ceci, elle serait toujours liée à une compréhension individuelle, donc erronée de la plastique pure. L'expression individuelle liée à la forme limitée de la représentation naturelle du monde visuel s'oppose à l'expression universelle de la plastique pure.

Mondrian le répète à satiété non sans toutefois reconnaître la puissance plastique très tôt présente dans les formes limitées de l'ancienne peinture qui en limiteraient également de ce fait la dérive descriptive ou narrative. "Aussi longtemps que dans l'œuvre d'art, on met l'accent sur cette forme <limitée>, c'est l'expression individuelle qui domine. Contre cela on pourrait arguer que l'élément descriptif ne dérange pas beaucoup dès lors que l'expression universelle est suffisamment forte. Et en effet beaucoup d'œuvres d'art de ce temps et des temps passés semblent plaider pour cette conclusion. Mais encore, pourquoi employer la forme lorsque celle-ci ne peut qu'affaiblir l'expression purement plastique?"¹³

Par où l'on retrouve la même interprétation exclusive qui nous vaut de voir l'assimilation de la pure plastique à la non figuration, et donc le rejet de la forme complexe en volume, ou de la silhouette figurative, et de son attachement à la représentation du monde naturel qui ne peut en soi être purement plastique, - contrairement à ce que nous pensons. Car le rejet de tout emprunt à la figuration naturelle vise la peinture des temps présents: "Il est vrai que tout dépend de l'époque à laquelle nous vivons. Autrefois la forme limitée était logique dans l'art. C'est pourquoi elle ne nous agace pas dans les chefs

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

d'œuvre de l'art du passé; au contraire, elle les soutient.”¹⁴

Mais l'accusation éthico-politique autant qu'esthétique contre les formes limitées se précise encore. Il s'agit de libérer la vie de l'amour inconscient du tragique ainsi que du poids de la tradition, qui expliquent l'attachement aux formes limitées, et qui sont même des encouragements pour l'usage des formes limitées. Le désir de libération qui apparaît à travers la technique moderne, “l'entourage matériel (architecture, objets d'usage, etc.)” nous conduira à la réalisation de l'équilibre dans la vie et nous dispensera même de l'existence de l'art. Car le sens éthique, voire “métaphysique” ou théosophique de la plastique pure, c'est-à-dire pour nous complètement sémantique ou littéraire, avec son principe d'équilibre qu'il ne cantonne pas au problème des rapports plastiques, cette dimension hyperbolique de la plastique pure qui devient par un fait étrange complètement opposée à notre concept restreint de la plastique pure et néanmoins plus généreux sur le plan stylistique, elle débouche donc sur la programmation de la disparition de l'art. Pour laisser place à l'équilibre concret dont la vie et le monde ont tant besoin. Car si la vie manque de beauté comme le note si justement Mondrian, phénomène d'enlaidissement du monde qui n'a pas manqué de s'aggraver depuis lors, la réalisation concrète de la plastique pure, c'est-à-dire la reconquête de l'art pictural et sculptural sur la société ne signifie aucunement que “l'art n'est qu'un produit de remplacement”, et que “les lois de l'équilibre”, même sociales, devront un jour se substituer au problème de peinture pure.

Car l'objectivisme de plastique pure propre à Mondrian, auquel nous adhérons par ailleurs sans réserve bien au-delà de son style personnel, souffre malheureusement de sa tendance à l'hyperbole, peut-être inhérente au concept littéraire, figural et philosophique de plastique pure, qui donnera lieu à d'autres interprétations plus spécifiquement philosophiques et psychanalytiques chez certains auteurs contemporains. Les lois de l'équilibre, même sociales, même physiques, a fortiori “métaphysiques” ou religieuses relèvent plus généralement d'une thèse sur le monde, c'est-à-dire d'un débordement philosophique de la question de la peinture pure auquel nous nous opposons toujours fortement. Le positivisme plastique que nous mettons en oeuvre, les positivités pratiques que supposent les lois de l'équilibre strictement plastiques ne laissent subsister aucun doute sur la maigre possibilité de les étendre à l'ensemble ni même à une partie des conceptions philosophiques qui en ont

¹⁴ Ibid.

empêché jusqu'ici la compréhension formalisée verbalement. La plastique pure, son concept et sa pratique, est autant une anti-littérature qu'une anti-philosophie. Nous souscrivons donc à telle affirmation de Mondrian dans son sens restreint (mais non moins radical à l'égard des réflexions philosophiques de la peinture): "...c'est par <l'art> que les lois de l'équilibre <plastique> peuvent être démontrées d'une manière directe, indépendante de toute conception personnelle."¹⁵

C'est maintenant à une analyse du concept de plastique chez des philosophes proches de Derrida que nous allons procéder. Notre plastique pure se distingue donc de la plasticité, a fortiori d'une plastique dite hegelienne telle que Catherine Malabou en a restitué l'importance.

On trouve chez elle différentes expressions hegelienues qu'elle s'est efforcée de mettre en évidence comme les "individualités plastiques", telles Périclès, Phidias, Platon, Sophocle etc. Ils sont dits plastiques en référence à la sculpture, à l'instar des oeuvres d'art qui se dressent comme des images divines immortelles. Hegel dit même de la philosophie grecque qu'elle est "plastique".¹⁶

L'adjectif plastique serait chez Hegel un "mot spéculatif" puisqu'il serait à la fois susceptible de recevoir comme de donner la forme. Les individualités plastiques forment la médiation entre le sens sculptural du mot plastique et un troisième sens celui de la "plasticité philosophique".

L'expression "plasticité philosophique" doit s'entendre de deux manières. Elle caractérise pour Hegel, d'une part, l'attitude ou le comportement du philosophe. Elle qualifie, d'autre part, le mode d'être de la philosophie elle-

¹⁵ Ibid. L'inflation du terme plastique dans les avant-gardes futuristes, notamment chez Boccioni, la rend plastique de tout sauf d'elle-même: équivalent plastique de la vie en soi, de la réalité, musique plastique, poésie plastique, états d'âme plastiques. A quoi on opposera tel propos de Moholy-Nagy: "...aucune matière, aucun domaine de travail ne peut être jugé à partir de la spécificité d'autres matières, d'autres domaines; et que la peinture, ou plus généralement la création optique, a ses lois propres et ses tâches, indépendamment de tous les autres domaines" in Elodie Vitale *Le Bauhaus de Weimar 1919-1925*, Pierre Mardaga, 1989, p.222. Par rapport à la loi du mélange des genres essentiellement d'origine dadaïste et qui favorise toujours certains arts littéraires et théâtraux au détriment de la peinture et de la sculpture, cette citation de Moholy-Nagy peut témoigner du conflit hyperparagonal des arts, les arts n'ayant pas le même intérêt, au sens quasi kantien des intérêts de la raison.

¹⁶ Catherine Malabou, *L'avenir de Hegel, plasticité, temporalité, dialectique*, Vrin, 1996, pp.22-23 et note.

même, c'est-à-dire le rythme de déploiement du contenu spéculatif et son exposition.¹⁷

Certes “plastique” ne signifie pas “polymorphe”, car l’individualité plastique grecque en acquérant valeur de modèle pour l’attitude philosophique idéale, concerne une plasticité “comme capacité du sujet philosophant à suivre le contenu, la Chose même”, libérée elle aussi de l’individualité propre.

Quant à l’ “exposé plastique”, cette expression revêt chez Hegel un sens lié au processus d’auto-détermination de la substance, c’est-à-dire un rapport du sujet à ses prédicats qui exclut rigoureusement le genre de relation ordinaire entre les parties d’une proposition.

“La plasticité caractérise le *rapport du sujet à ses prédicats* élevé à sa vérité spéculative. Au sein du processus d’auto-détermination, l’universel (la substance) et le particulier (l’autonomie des accidents) s’informent l’un l’autre en une dynamique comparable à celle qui est à l’oeuvre dans les individualités plastiques.¹⁸

Hegel définit même le rapport de la substantialité et de l’accidentalité, ou rapport absolu, comme activité-de-la-forme. “Cette “activité” témoigne précisément de la *plasticité de la substance*”¹⁹.

Catherine Malabou poursuit sa lecture hyperbolique de la plastique hegelienne jusqu’à voir dans la triade Homme, Dieu, Philosophe, “des *instances plastiques*, où les trois grands moments de l’auto-détermination: le grec, le moderne et celui du savoir absolu, *se donnent* la forme de moments, c’est-à-dire créent leur temporalité spécifique”²⁰.

La souplesse spéculative n’est ni passion ni passivité nous dit Malabou, mais plasticité.²¹

Notre concept de plastique pure n’a évidemment pas ce caractère ductile, cette labilité qu’on retrouve dans la conception de Malabou. Même si elle prend bien soin de souligner aussi bien dans sa présentation de l’adjectif “plastique” que dans son interprétation de la philosophie hegelienne, que le

¹⁷ Ibid. p.24.

¹⁸ Ibid. p.25.

¹⁹ Ibid. p.26.

²⁰ Ibid. p.36.

²¹ Ibid.

mot plastique ne signifie pas polymorphe, car “il désigne ce qui cède à la forme tout en *résistant* à la déformation”, cette plasticité hegelienne n’en revêt pas moins un caractère non plastique au sens restreint c’est-à-dire au regard de notre plastique pure restreinte et pourtant générale dans sa détermination artistique de visualité pure.

Malabou retient bien l’extension du terme: “La plasticité même du terme de plasticité le conduit aux extrêmes, à une figure sensible qui est la prise de la forme (la sculpture) et à l’anéantissement de toute forme (l’explosif).”²²

Notre plastique pure rigide doit néanmoins retrouver une histoire, comme celle esquissée par Picasso: celle du petit bonhomme, artisan maître des formes, qui tel une figure réincarnée de l’artiste créateur depuis la préhistoire jusqu’à nos jours, déciderait dans une autre histoire du concept, à l’intérieur même des conflits sociaux et du rapport au travail ce qu’il en est de l’espace artistique²³.

Puisque Malabou entend par plasticité, l’excès de l’avenir sur l’avenir et par temporalité, l’excès du temps sur le temps, donc une plasticité envisagée comme instance qui forme l’avenir et le temps dans la philosophie de Hegel, puisqu’elle parle de la promesse de la plasticité, puisque “poser l’avenir, c’est-à-dire la plasticité”, revient du même coup à *déplacer* la définition courante de l’avenir entendu comme *moment du temps*”, on comprendra pourquoi la plastique pure n’est surtout pas cette “plasticité”. On comprendra aussi pourquoi l’individualité des formes de plastique pure, oeuvre d’art, registre formel, ou partie constitutive d’un tableau, n’a pas grand chose à voir avec la plasticité des individualités plastiques et encore moins avec la plasticité entendu comme l’avenir même, l’inattendu de la philosophie hegelienne, et le centre des métamorphoses de cette même philosophie.²⁴

Que ce soit enfin la plasticité noétique d’origine aristotélicienne qui présiderait à la conception hegelienne de l’auto-détermination en son moment grec, anthropologie et lecture hegelienne du *Traité de l’âme*, ou que ce soit la plasticité de Dieu, c’est-à-dire sa mort qui fait du Christ la figure de l’événement pur, car il est l’exemple absolu dont la plasticité divine ne relève pas des individualités plastiques substantielles des grecs; que la plasticité divine

²² Ibid. p.21.

²³ Picasso *Propos sur l’art*, Gallimard, 1998, et Malraux, *La tête d’Obsidienne*, pp.133-134, Gallimard, 1974.

²⁴ Ibid. p.19 et p.28.

trouve enfin son salut dans les arts plastiques et en particulier dans le portrait du Christ, c'est-à-dire littéralement dans la peinture au sens de la peinture hegelienne de la subjectivité interne, à l'intériorité particularisée qui se sauve par les accidents, voilà qui nous conduirait à retrouver un semblant de plastique pure dans cette plasticité hegelienne.

Car c'est à partir de l'accident particularisant du moment incarné plastiquement que surgit l'instance spéculaire du Dieu chrétien: "il est même la *naissance du regard*, de l'oeil qui *réfléchit*"²⁵ nous dit Malabou. La formule "voir venir" désigne parfaitement, nous dit-elle encore, l'auto-mouvement de l'hypotypose divine. Le devenir essentiel de l'accident peut-il révéler une plastophanie de la plastique pure hegelienne ? L'élévation au concept de la vérité de la plastique pure ne signifie évidemment pas que la vérité picturale a partie liée avec cet auto-portrait divin qui se regarde toujours en peinture et croirait se sauver dans cette incarnation du moment qui passe. "Dieu se voit un *moment*"²⁶, il se saisit dans le devenir essentiel de l'accident, et ainsi se regarde.

Catherine Malabou confère encore une certaine plasticité au lecteur: dans l'exposé plastique de la Science de la logique, le lecteur "formé" supprime aussi la forme et informe cette suppression. Rappelant encore que dans l'esthétique est "plastique" ce qui est à la fois universel et individuel²⁷, Catherine Malabou la plasticienne et la plastiqueuse, "l'imprévisible plastiqueuse" selon Derrida²⁸, plaide en effet pour une plasticité qui serait essentiellement surprenante. C'est l'avenir de Hegel. Ce n'est pourtant pas l'avenir de la plastique pure tel que nous l'entendons. Même si la plastique pure peut avoir quelque chose de surprenant pour les tenants de la plasticité hegelienne. Toutefois son événementialité relève d'une autre logique. On ne peut donc souscrire à telle affirmation conclusive du livre de Catherine Malabou: "La signification du concept de plasticité est identique à son mode d'être. La plasticité est *ce qu'elle est, plastique*."²⁹

Notre plastique pure est tout sauf ce genre de plasticité. Elle n'identifie pas

²⁵ Ibid.P.165.

²⁶ Ibid.p.166.

²⁷ Ibid. p.241.

²⁸ Jacques Derrida et Catherine Malabou, *La contre allée*, Ed. La quinzaine Littéraire, Louis Vuitton, 1998, premières pages.

²⁹ Catherine Malabou, *op.cit.* p.248.

son contenu et sa forme. Elle est même ce qui fait exploser l'art nietzschéen de la vie sous la forme d'une confusion des arts par l'alliance irrecevable de la littérature et de la peinture. La peinture et la plastique sont pures de toute littérature entendue comme art du sens. La plastique pure ne saurait donc dynamiter sa propre réserve comme l'écrit Malabou. L'interprétation heideggerienne de la plastique rapportée par Malabou: "est dit "plastique" en effet "ce à quoi quelque chose peut arriver en général", ce qui s'oriente ajoute Malabou, vers l'événement et se montre apte à endurer sa violence."³⁰, est une logique littéraire de l'auto-portrait événementialiste qui fait sens: l'autoportrait est tout ce qui nous arrive, définition donnée par Derrida. Le portrait comme autoportrait de la plastique pure et invention de formes démentirait la plasticité événementialiste qui n'est qu'une auto-affirmation littéraire, même située comme promesse d'avenir entre la plastification, ou solidification, et le plasticage, ou explosion.

Ce que la plastique pure doit faire exploser, ce qu'elle plastique depuis toujours, c'est le primat de la domination du mode d'appréciation littéraire dans les arts plastiques.³¹ Et cette événementialité propre se marque par l'invention plastique de nouvelles formes.

Le deuxième derridien s'il en est que nous voulions interroger sur la question de la plastique est Philippe Lacoue-Labarthe. Sa thèse sur la plastique est la suivante:

Le politique (la Cité) relève d'une *plastique*, formation et information, *fiction* au sens strict. C'est un motif profond, issu des textes politico-pédagogiques de Platon (*La République* avant tout) et qui ressurgit sous le couvert des concepts de *Gestaltung* (figuration, installation figurale) ou *Bildung*, dont la polysémie est révélatrice (mise en forme, composition, organisation, éducation, culture, etc.). Que le politique relève ainsi d'une plastique ne signifie en aucune manière que la *polis* est une formation artificielle ou conventionnelle, mais bien que le politique relève de la *technè* au sens le plus haut du terme...³²

³⁰ Ibid. p.253.

³¹ Catherine Malabou évoque en note 2 de la page 255 l'existence de "synapses plastiques". Que n'a-t-elle évoqué les capteurs élémentaires de la perception visuelle anti-sémantique découverts par des neurophysiologistes comme David Hubel.

³² Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Christian Bourgois, 1987, pp.102-103.

Notre *technè plastikè* s'en trouverait remise en jeu. En effet, si l'on pense la peinture comme plastique ou comme le monde des rapports plastiques, on rencontre la conception du mythe nazi que Lacoue-Labarthe présente ainsi: la politique depuis les grecs est pensée comme une oeuvre d'art, et il s'agit pour les nazis de reproduire le peuple dans une sorte d'auto-plasticité tautégorique. Qu'en est-il de la plastique dans les arts plastiques au regard du politique, au regard du fascisme et de la démocratie? et au regard de l'*imitatio*, de la technique, et de la *mimèsis* dans le mythe politique? de la plastique pure des arts plastiques et de l'onto-typologie que Lacoue-Labarthe a révélé: question d'une plastique pure naturelle (le sublime de plastique pure) et de sa mimétologie originaire.

Sur l'onto-typologie, thèse maîtresse de Lacoue-Labarthe reliée à la question de la politique comme fiction plastique, nous avons ce passage:

Si quelque chose préexiste, ce n'est pas même comme le croit Platon, une substance, sous les espèces d'une pure malléabilité ou d'une pure plasticité que le modèle viendrait frapper de son "type" ou auquel il imprimerait sa figure. Une telle substance est en réalité déjà un sujet, et ce n'est pas à partir d'une éidétique qu'on peut espérer penser le procès mimétique, si l'*eidōs* - ou plus largement le figural - est le présupposé même de l'identique. Et c'est du reste parce que, de Platon à Nietzsche et Wagner, puis Jünger - et même Heidegger, le lecteur de Trakl en tout cas, qui pourtant nous l'a appris -, une telle éidétique sous-tend la mimétologie, dans la forme de ce que j'ai cru pouvoir appeler onto-typologie, que toute une tradition (elle culmine avec le nazisme) aura pensé que le politique relève du *fictionnement* des êtres et des communautés.³³

Si notre plastique pure est aussi une politique notamment par rapport aux forces de réification qui définissent négativement l'espace de résistance artistique, l'"artisticité" selon Adorno³⁴, qui est fondée sur le travail spécifique du matériau, et qui n'est pas un formaliste du médium, mais un formalisme de la logique plastique, cette conception de la plastique pure rencontre cet édifice érigé par Lacoue-Labarthe. Est-ce qu'il y a pour autant incompatibilité entre cette plastématique ou théorie des rapports plastiques en peinture, et la dénonciation d'une plastique entendue comme mythe politique, comme "mythation" de l'Occident, enfin comme nazisme?

³³ Ibid. p.125.

³⁴ Telle que relue par Vincent Gomez, in *Art, culture et politique*, ouvrage dirigé par Jean-Marc Lachaud, PUF, 1999.

Le modèle nietzschéen de la “force plastique” comme force figurative ou force fictionnante qui doit se faire selon Nietzsche à coups de marteau, cette “force plastique est la faculté de croître soi-même et de s’accomplir soi-même”.³⁵ La vie est ainsi pensée sur le modèle de l’art, comme capacité artistique, puissance au sens ontologique, nous dit Lacoue-Labarthe. Et si la vie plastique rejoint comme modèle mimétique de l’art celui du mythe politique de l’auto-formation du peuple autochtone, qui doit se purifier, on aura compris que notre sublime de plastique pure, notre mimétologie originaire de plastique pure échappe sans coup férir à ce type d’objection, mythique, citationnelle et enfin politique. La plastique pure n’imite jamais que les rapports plastiques, la force plastique ici, qu’elle soit vie et capacité fictionnante, ne produit que des rapports plastiques, ce que nous appelons des plastèmes, et n’engendre que des exigences d’un discours spécifiquement pictural - c’est-à-dire non poétique -, d’un discours attentif à sa plastophanie ou révélation discursive de sa vérité. La plastique pure est politique en tant qu’elle défend socialement et contre d’autres arts, la pratique, l’*ethos* et l’*habitus* de son effectuation, et ceci comme dit Mondrian, le plus consciemment possible.

Le troisième derridien, s’il en est, là encore, qui nous propose plus incidemment cette fois-ci une réflexion sur la plastique, est Jean-Luc Nancy. Occurrence plus rare dans son oeuvre bien qu’il partage la thèse du mythe plastique à l’origine du nazisme³⁶. Nancy nous propose une origine de la division des arts figurée par une allégorie hegelienne: une jeune fille de type pompéien, porteuse d’une corbeille de fruits et de fleurs. Bien sûr, il s’agit de la poésie en ce qu’elle fait droit à l’ensemble des arts, en ce qu’elle en aiguë la résistance dans la persistance de la différence des arts. Nancy interprète la fin de l’art hegelien comme la déclaration d’une fin de la religion esthétique et, au contraire, le point de la dissolution de l’art est donc *identiquement* et *essentiellement* le point de la réaffirmation de son indépendance plastique, et de l’affirmation corrélatrice et tout à fait essentielle de la *pluralité intrinsèque des moments de cette plasticité sensible*.³⁷

Cette plastique encore hegelienne comme celle de Catherine Malabou, nommerait toutefois autre chose, celle de l’art proprement art, devenant arts au

³⁵ Philippe Lacoue-Labarthe, *L’Imitation des modernes*, Galilée, 1986, pp.97-98.

³⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Mythe nazi*, éd. de l’Aube, 1991, 1996 pour l’édition de Poche.

³⁷ Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, 1994, p.77.

pluriel, en occupant le moment privilégié qui sépare la religion esthétique dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, de la religion révélée, en tant que l'art ainsi entendu se soustrait au seul service de la présentation divine. La jeune fille comme plastique, et figure plastique de l'art, porteuse d'offrandes, succède aux muses et à la religion de l'art mais se soustrait en tant que tel dans un moment qui n'est pas celui de Catherine Malabou, à la religion révélée. Etant proprement impensée, cette présentation de l'art en tant que tel, à travers l'exemple féminin choisi par Hegel, ne se laisse sans doute pas assigner, et "ce que serait "la réincarnation du spéculatif", ou sa *pure plasticité*" exprime l'instance irréductible, irrelevable de l'art. La différence des arts est préservée dans cette présentation impossible de l'art comme jeune fille qui succède aux arts en les transformant en offrandes. Porteuse d'offrandes, les muses, nous dit Hegel, "sont donc désormais ce qu'elles sont pour nous, de beaux fruits arrachés de l'arbre, un destin amical nous en a fait l'offrande, à la façon dont une jeune fille nous présente ses fruits".³⁸

Mais ce moment de pure plasticité qui rend impossible une assignation et une relève dans le système hegelien, cette impossibilité est-elle vraiment due au fait, comme l'affirme Nancy, que "ladite plasticité ne peut précisément pas être "pure": si elle l'était, elle en resterait au moment de l'intériorité; si, au contraire, elle est en extériorité, elle offrirait l'intériorité comme intériorité évanouie ou obnubilée dans l'extériorité qu'elle sera elle-même devenue... Et l'un des aspects de cette extériorité en tant que telle sera nécessairement la pluralité de ses instances "plastiques" (sensibles)".

Mais le moment privilégié propre à l'art, sera bien la peinture, comme l'avait parfaitement bien rapporté Catherine Malabou. Elle devient chez Nancy le moment indécidable de la présentation impossible de l'art comme tel qui, néanmoins, définit la différence des arts et leur irréductibilité: "Mais cela fait d'autant plus ressortir qu'il y a un moment propre de l'art, absolument irréductible - et comme tel sans doute aussi nécessairement posé en équilibre sur son propre "beau milieu", et sur le milieu de ce milieu, la peinture, point d'équilibre de la multiplicité extérieure et de l'unité spirituelle."³⁹

Cette plasticité de l'art qui élit la peinture n'apporte malheureusement aucune spécificité véritable à la peinture telle qu'elle existe en dehors de son procès poématique, ou poético-poématique. La production de l'art comme

³⁸ Ibid. p.79-82.

³⁹ Ibid. op.80.

plasticité oblige à une autre résistance, anti-poétique de la plastique pure. Car la plastique pure est pure de toute poésie, sa résistance propre concerne justement son rapport à la poésie. Ce n'est pas résistance de la poésie mais: résistance à la poésie.

Car la thèse de Nancy privilégie cette lecture anti-plastique: la plastique est chez lui le double mouvement de la plasticité comme dissolution de l'art et la réaffirmation concomitante de l'indépendance absolue de l'art (ceci pour les rapports entre l'art en général et les arts en particulier) par où la plasticité de l'art pris comme telle garantit aussi l'indépendance de la pluralité intrinsèque des moments de sa plasticité sensible dans chaque art. Dissolution de la plastique pure. Primat d'une poétique "plastique".

Et Derrida dans tout cela?

Derrida évoque trois fois à notre connaissance la question ou les questions de la plastique au moins dans son acception hegelienne et aussi politique.

Dans sa lecture du texte de Malabou⁴⁰, il insiste sur l'expression "voir venir" qui signifie à la fois anticiper et se laisser surprendre. L'*Aufhebung* devient le concept même de la possibilité des deux sens antinomiques du "voir venir" en tant que la contradiction, le "à la fois", doit être maintenue. Le "voir venir" nous dit Derrida est plastique.⁴¹ A la fois deviner et laisser venir l'accident aléatoire: "en raison de sa propre contradiction dialectique et de sa mobilité, le voir venir est lui-même un concept plastique, il donne à voir venir la plasticité. Comme cet auto-entrelacement avec sa propre différence passe aussi par l'*Aufhebung*, on est presque tenté d'y reconnaître le concept hégélien, le concept même, le concept du concept."⁴²

"Le temps des adieux", le texte que Jacques Derrida consacre au livre de Catherine Malabou, *L'Avenir de Hegel*, indépendamment de la thèse ici défendue par Derrida qui fait de l'adieu une structure plus essentielle que l'avenir dans la plasticité hegelienne, un adieu à Dieu, un adieu au deuil lui-même, cette plasticité indécidable de l'adieu mériterait d'être mise en scène dans un texte qui croiserait les deux entretiens imaginaires: celui qui fait dialoguer deux voix dans "Le temps des adieux" et celui qui fait dialoguer trois

⁴⁰ Jacques Derrida, *Le Temps des adieux, Heidegger (lu par) Hegel (lu par) Malabou*, in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n°1-Janvier-mars 1998, PUF.

⁴¹ Ibid. p.7.

⁴² Ibid. p.8.

personnages dans un texte de Mondrian. Le texte de Mondrian réunit le personnage de l'amateur de peinture X, qui ne connaît pas la plastique pure, le peintre naturaliste Y, qui connaît la plastique pure sur un mode inconscient, et le peintre abstrait réaliste qui seul connaît les lois de la plastique pure⁴³. Les deux voix philosophiques du texte de Derrida pourraient se laisser conduire au titre d'amateurs de peinture qu'elles sont sensées être: le personnage X les représente, mais plus philosophes que lui, elles devraient l'accompagner dans l'atelier du peintre abstrait-réaliste pour une initiation en bonne et due forme à la plastique pure.

Avec Jacques Derrida, le mot plastique conquiert d'autres dimensions, on l'a vu, en incluant la mort. Car "la plasticité de la vie est <d'abord> une sorte de pléonasme" et "la plasticité de la mort est au cœur du "voir venir" "⁴⁴. L'adieu, le salut, l'au revoir, dans leur plasticité renforcent la plasticité du voir venir dans sa structure d'anticipation, et révèle la mort au cœur même de cette logique indécidable. Le primat heideggerien accordé à l'être-pour-la-mort, inséparable de l'extase de l'avenir, n'échapperait pas lui-même à cet adieu du "voir venir" comme condition de possibilité plus originaire. La lecture plastique hégélienne devient un deuil, et même un deuil du deuil.

On possède une autre évocation de la plastique dans l'oeuvre de Derrida, une occurrence plus ancienne du terme qui figure dans *Glas*. A la différence de la conception chrétienne qui fait du Christ le tombeau du cœur, Œdipe propose une autre glorification et réconciliation (citant Hegel): "Au contraire, la glorification d'Œdipe reste toujours encore l'antique restauration de la conscience: des témoins et du conflit entre les puissances éthiques à l'unité et à l'harmonie de ce contenu éthique lui-même. Ce qui réside en outre dans cette réconciliation, c'est la *subjectivité* de la satisfaction, qui pourrait faire la transition (*Ubergang*) vers le domaine opposé, celui de la *comédie*". Dans le "renversement" de la "plastique" tragique, la comédie libérera la "perversité" (*Verkehrtheit*) du principe subjectif. Mais ce qui pervertit la plastique de la

⁴³ Piet Mondrian, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, Dialogue publié en treize suites dans la revue "De Stijl", 1919/1920. "Conversation entre un amateur de peinture Y un peintre naturaliste X et un peintre abstrait-réaliste Z au cours d'une promenade qui, partant de la campagne, aboutit dans la ville à l'atelier du peintre abstrait-réaliste." in Michel Seuphor, *Mondrian, sa vie son oeuvre*, Flammarion, p.303-351.

⁴⁴ Ibid. p.20 note, p.21.

tragédie antique sera le ressort même de la tragédie moderne”.⁴⁵

On citera encore une quasi plastophanie hégélienne de la peinture qui confine à une *époque* plastique, une suspension de plastique pure bien peu phénoménologique (ici au sujet de la religion mais on y substituera la réalité de la plastique pure): “L’analogie proposée nous dit tout ce à quoi il ne faut pas s’intéresser si l’on veut accéder au sens de la peinture (et au sens -interne- en général): une histoire externe est aveugle à la vérité de la religion. “Un aveugle peut s’occuper du cadre, de la toile, du vernis d’un tableau; il peut connaître l’histoire du peintre, la destinée d’un tableau, son prix, en quelles mains il est tombé et ne rien voir du tableau lui-même. Ce qui fait obstacle à la religion à notre époque, c’est que la science ne s’est pas réconciliée avec elle. Entre les deux se trouve une cloison...”⁴⁶ (Mais on voit que c’est le sens lui-même qui fait obstacle au “sens” de la plastique pure).

A quoi il faudrait ajouter la citation de Baudelaire faite ailleurs par Derrida: “Plastique! plastique!” Telle une interjection de prostituée à laquelle se consacre les poètes parnassiens dont le formalisme plastique “leur matérialisme de l’image, de l’apparence et de l’idolâtrie”⁴⁷ n’a bien évidemment rien à voir avec notre plastique pure picturale. “La plastique cet affreux mot dit encore Baudelaire qui me donne la chair de poule, la plastique l’a empoisonnée et cependant il <le poète parnassien> ne peut vivre que par le poison...”. “Elle sera toujours la destinée des insensés qui ne voit dans la nature que des rythmes et des formes”⁴⁸. L’exemple de formalisme “visuel” est une beauté ou une “forme amoral”: la fausse monnaie donnée à un mendiant.

Mais si notre plastique pure est pure de toute signification, de tout sens, il ne faut pas confondre son paradigme avec telle préoccupation de non sens dans la théorie littéraire d’un Blanchot par exemple.

Blanchot s’intéresse à la beauté de l’image-cadavre c’est-à-dire de l’image comme cadavre, et non pas tant d’un corps privé de vie: “L’homme est fait à son image: c’est ce que nous apprend l’étrangeté de la ressemblance cadavérique...L’image n’a rien à voir avec la signification, le sens...” On devra être satisfait de trouver une quasi plastophanie dans ce texte de Blanchot (“les

⁴⁵ Jacques Derrida, *Glas*, Galilée, 1974, p.195.

⁴⁶ Ibid. p.244.

⁴⁷ Baudelaire, *L’Ecole païenne*, cité par Derrida “Donner la mort” in *L’Ethique du don*, pp.102-104.

⁴⁸ Ibid. p.103.

deux versions de l'imaginaire" tiré de *L'Espace littéraire*), mais la suite du texte restreint quelque peu ce retrait du sens: "L'image n'a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l'implique l'existence du monde, l'effort de la vérité, la loi et la clarté du jour. L'*image* d'un objet non seulement n'est pas le sens de cet objet et n'aide pas à sa compréhension, mais tend à l'y soustraire en le maintenant dans l'immobilité d'une ressemblance qui n'a rien à quoi ressembler." Notre être-pour-la-plastique-pure ne correspond pas vraiment avec cette dernière précision de Blanchot: "Ici, le *sens* ne s'échappe pas dans un autre sens, mais dans l'autre de tout sens et, à cause de l'ambiguïté, rien n'a de sens, mais tout *semble* avoir infiniment de sens: le sens n'est plus qu'un semblant, le semblant fait que le sens devient infiniment riche..." etc. Le paradigme de l'opposition plastique pure/sens n'est pas l'ambiguïté de Blanchot. Le sens ne s'échappe pas dans l'autre du sens, ici la plastique, mais il est arrêté par l'autre du sens qu'est la plastique. Ce qui n'empêche pas la plastique de laisser par son vide sémantique, en effet, comme le dirait encore Blanchot, se développer un infini sémantique, en raison précisément du sens "seulement immédiatement vide" au regard de la plastique.

S'engager dans la plastique pure: le portrait-solution.

Le portrait-solution est le nom donné à l'alliance entre Courbet et le collectionneur Bruyas. Le portrait d'Alfred Bruyas dit *Portrait-solution* représente l'ami de Courbet en position debout, "le poing ostensiblement appuyé, comme pour sceller un pacte, sur un ouvrage publié la même année par Bruyas: *Etude sur l'art moderne. Solution A. Bruyas.*" "Pour Courbet la Solution est avant tout une solution réaliste...D'emblée, il devine que Bruyas pourrait l'aider à vivre selon "son principe", c'est-à-dire sans avoir à céder aux pressions de la société ou du gouvernement." Car l'amitié entre l'artiste et le mécène "est placée sous le signe de cette Solution, sorte de mot de passe, de code secret - où l'on a voulu parfois déceler une possible connotation alchimique - que l'on rencontre dans la correspondance échangée entre les deux hommes pendant plus de vingt ans."⁴⁹

Le portrait ainsi entendu comme autoportrait de la plastique pure, vie et représentation de la peinture pour elle-même à travers le portrait d'un philosophe, Jacques Derrida, et la multiplicité de ces portraits, la répétition de

⁴⁹ *Connaissance des Arts*, n°39, Juillet 97, pp.22-23.

l'alliance, est bien ce qu'il faut entendre ici sous le nom de portrait-solution.⁵⁰

Le PL, ce PL qui fait écho au GL de *Glas*, au GR de la *Grammatologie*, est ce qui surgit toujours de la survivance de la plastique pure au regard des plasticités que nous avons évoquées et il y en a bien d'autres. Notre PL est aussi notre Gradiva, le véritable nom de la jeune fille hégélienne, effet allégorique du PL, plastique de notre mal d'archive, surtout si l'on pense à telle plastophanie de Freud⁵¹: "La signification ne représente pas grand chose pour

⁵⁰ Le portrait-solution de plastique pure est aussi un visage-carte, un visage deleuzien rhizomatique, une cartographie de la plastique pure tout en surface, en immanence. Ce visage-carte concernant aussi nos dernières versions picturales et numérisées des portraits de Derrida s'oppose inévitablement au visage lévinassien: si le visage signifie l'antériorité philosophique de l'étant sur l'être, la plastique pure aussi est du côté de l'étant et sert à retenir la trappe de l'Être et à oublier un peu les peintres de l'Être qui dominent la phénoménologie de la peinture, disons de Merleau-Ponty à Emmanuel Martineau en passant par Henri Maldiney. [Cf. aussi « Présence de la plastique pure » (texte à paraître) où nous serons plus juste avec certains heideggeriens comme Maldinet, Martineau ou François Fédier, ce dernier en particulier, mais nous resterons fermement opposé aux éléments picturaux interprétés comme « rameaux de l'Être », au tableau comme « nimbés de l'Être » et aux chiasmes chers à Merleau ponty, l'expression « peintre de l'Être » vaut surtout pour lui. A moins qu'il faille réserver cette expression plus positivement à Heidegger lui-même, en raison des multiples points d'accord et à la compatibilité que nous trouvons chez lui entre sa pensée de la forme et l'idée même de plastique pure ou sa manifesteté. Nous nous étendrons longuement sur ces questions.]

Revenons à l'étant plastique (qui n'exclut pas une ontologie fondamentale du plastème). Cet étant de la plastique pure est un autrui qui se voit à la différence du visage de l'Autre. Il n'y a pas d'invisibilité. Bien que la plastique pure rencontre beaucoup trop d'aveugles. Visage-carte, la plastique pure a un visage. Ce sont les choses du visage ou du visage comme Chose, ou du visage dans la Chose. Mais que penser de telle phrase de Lévinas: "Le monde des choses appelle l'art où l'accession intellectuelle à l'être se mue en jouissance, où l'Infini de l'idée est idolâtré dans l'image finie, mais suffisante. *Tout art est plastique* ." (Nous soulignons). *Totalité et Infini* Livre de poche, 1987, 1ère éd.1971, p.149. Nous aborderons ailleurs l'ensemble de la pensée lévinassienne au regard de la "plastique", le visage possible d'un objet, l'oblitération et le paganisme. Pour la visagété (de plastique pure) et les régimes de signes deleuziens pré-post-contre signifiant que l'on rapportera à notre anté-signifiante, le plastème comme anté-signifiant, cf. *Mille Plateaux*, éd.de Minuit, 1980. Si l'anté-signifiant de plastique pure n'est pas un signe deleuzien, c'est qu'il ne participe pas de la logique du figural jugée inévitablement sémantique avec ses images-forces, ses forces-signes, dont le plastème est immanquablement exclu. Qu'est-ce que serait un plan d'immanence de plastique pure, dont l'intensité proviendrait des rapports plastiques et non du figural, de l'image-vie etc.? Sur l'anté-signifiant, on se permettra de renvoyer à nos articles parus dans la revue *Philosophie, philosophie*, Université de Paris 8, n°1 (1989), et n°2 (1990).

⁵¹ Hubert Damisch, "Pour (ou contre?) une sémiologie de l'art", in *Macula* n°2.

ces gens [les peintres], ils ne sont intéressés que par les lignes, les formes, l'accord des contours. Ce sont des tenants du principe de plaisir”(*Lettre à Ernest Jones, 8 Février 1914*).⁵²

Nous reprendrons pour conclure le mot de Périclès traduit et analysé par Lacoue-Labarthe⁵³ qui cite, tour à tour, d’abord la traduction de Jacqueline de Romilly: “Nous cultivons le beau dans la simplicité, et les choses de l’esprit sans manquer de fermeté.” Hannah Arendt: “Nous aimons la beauté à l’intérieur des limites du jugement politique, et nous philosophons sans le vice barbare de la mollesse.” Cornelius Castoriadis qui paraphrase: “Nous sommes dans et par l’amour de la beauté et de la sagesse et l’activité que suscite cet amour, nous vivons par, avec et à travers elle – mais en fuyant les extravagances et la mollesse.” Lacoue-Labarthe: “Nous aimons le beau avec frugalité, et le savoir sans mollesse.”

Si l’on peut se permettre une version en rapport avec notre conception des choses, nous dirions avec cet ami de Phidias: “Nous aimons la beauté de plastique pure et la politique qui en découle par une philosophie sans mollesse.”

⁵² Marx est également un des rares penseurs à avoir pressenti l’autonomie de la beauté visuelle dans sa radicalité historique et ontologique: “L’animal ne façonne qu’à la mesure et selon les besoins de l’espèce à laquelle il appartient, tandis que l’homme sait produire à la mesure de toute espèce et sait appliquer partout à l’objet sa nature inhérente; l’homme façonne donc aussi d’après les lois de la beauté”. *Manuscrits de 1844*. Editions Sociales 1972, p.64.

⁵³ *La Fiction du politique*, op.cit. p.140-142.

Appendice : La « plasticité » comme essence de la plastique pure dans ses énoncés

Le livre, « le livre » tant attendu. Christopher Rothko explique l'histoire du livre de son père. Un manuscrit deviné, retrouvé par hasard, publié tardivement. « Le » livre, selon son expression, avec le déplacement des guillemets, devient « le livre », entre la préface à la quatrième de couverture. « Le » livre, titre de préface, annonce une confirmation esthétique majeure : ce qu'on a appelé modernisme au XXème siècle, est caractérisé par l'affirmation du « processus plastique » en art. Un processus dans son intégrité. Et c'est la réalité artistique. La réalité de l'artiste est le maintien et le développement des lois plastiques dans l'histoire de l'art. « *La réalité artistique* » titre choisi par Rothko aurait pu laisser la place à « *Plasticité* ». Si l'on en juge d'après le manuscrit du frontispice, « *Plasticity* », situé un peu plus bas sur le document, aurait pu être retenu de préférence à « *Artists Reality* ». Mais « *Plasticity* » a été rayé, c'est tout un programme. Alors que la notion est centrale et méritait de figurer en titre sur la couverture. Toutefois on retiendra que la réalité de l'artiste est la réalité plastique entendue comme plasticité. C'est la thèse de l'ouvrage. Et qu'est-ce que cette plasticité ? « La plasticité est la qualité avec laquelle le sens du mouvement est rendu dans une peinture. »⁵⁴ Cette notion de mouvement vient de la perception des relations plastiques entre les lignes, les formes et les couleurs.

Selon Rothko, l'histoire de l'art doit être déterminée par une intégrité du processus plastique et non pas, par exemple, par une histoire anthropologique de l'image. « C'est dans les termes de ces seules lois plastiques que l'art garde une image continue, logique et explicable. »⁵⁵ L'immanentisme de cette histoire de l'art est apporté ou représenté par l'activité des artistes eux-mêmes, c'est-à-dire la production globale de tous les artistes pensée comme identique à

⁵⁴ Marc Rothko, *La réalité de l'artiste*, Flammarion, 2004, p. 103. Un « livre » qui paraît au moment de la mort de Derrida, en septembre 2004, que l'on aurait aimé discuter avec lui, et qui donne son sens artistique véritable au mot « plasticité », c'est-à-dire comme l'équivalent de ce que nous entendons sous l'expression « plastique pure », insistant peut-être davantage sur l'essence quasi aristotélicienne, comme on le verra, de cette réalité plastique, en tous les cas à l'encontre de l'acception poético-duchampienne ou dadaïste, ce « scepticisme plastique », selon l'heureuse expression de Rothko, une acception défendue par Malabou comme nous l'avons vu précédemment.

⁵⁵ Ibid.p.74.

l'évolution des lois plastiques. « Nous voyons donc que l'artiste accomplit une double fonction : premièrement, renforcer l'intégrité du processus d'expression de soi dans le langage de l'art ; et, deuxièmement, protéger la continuité organique de l'art en rapport avec ses propres lois. »⁵⁶ Le plasticisme intégral de notre auteur le conduit à affirmer un sujet constitutif de l'histoire de l'art entendu comme l'histoire de la plastique pure dont le développement et l'expression de ses lois sont coextensifs à la totalité des productions plastiques. L'affirmation de la plasticité pure comme pure création plastique, formelle, visuelle, inscrit l'artiste dans un clivage séparant les techniques d'art appliqué et l'art de pure forme. La réalité de l'artiste comme plasticité de plastique pure, comme essence de la peinture réalisée selon une perspective quasi aristotélicienne amène Rothko à concevoir une esthétique formaliste qui complète d'autant plus avantageusement l'esthétique formaliste d'un Mondrian, qu'il en corrige les aspects de partialité antifigurative, ceci d'autant plus que Rothko a écrit ce texte à une époque où non seulement il ne bénéficiait d'aucune reconnaissance particulière dans le milieu de l'art mais aussi à un moment où il ne s'était pas encore engagé dans la voie de l'abstraction. Cette théorie plastique plus généreuse et plus radicale à la fois qui surgit en cette année 2004 comme un manuscrit miraculeux nous livre une pensée de la peinture et de la plastique qui échappe de surcroît à l'enfermement dit « moderniste » d'un Greenberg et à la catégorie bêtement tyrannique de la planéité, véritable dictature de l'aplat, avec le « modernisme » du tableau-objet ou de la peinture-objet qui se concentrerait sur ses procédures de fabrication. Notre peintre privilégie au contraire une histoire de la plasticité comme intégrité du processus plastique, ou autonomie radicale de la création des formes (la *Plastikwollen* selon notre expression), au point de s'identifier aussi bien à l'artiste grec, qu'à l'artiste de la Renaissance, c'est-à-dire à des époques d'intégrité plastique particulièrement manifestes, jusqu'à dénoncer la seule décadence qui vaille pour lui et qui sert justement à qualifier tout ce qui « impose à l'art les objectifs non plastiques : ainsi de l'illustration et de la création d'illusions mystiques. »⁵⁷ L'usage ambigu du terme décadent peut être réduit lorsque l'on sépare le sens lié aux attributs moraux qui n'intéressent pas notre auteur et le sens plastique lorsque ces deux sens sont confondus.

La définition à proprement parler de la plasticité que nous avons déjà

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid.p.68.

mentionnée tenait compte d'une lecture encore empreinte d'un certain gestaltisme comme nous allons le voir. Car il s'agissait bien dans l'esprit de notre auteur de prolonger la perception antérieurement appelée « plastique » et qui concernait les arts de la plastique sculpturale jusqu'à la perception picturale en conservant les valeurs tactiles de la sculpture, et ainsi, prenant appui sur Berenson, il souligne l'importance des valeurs tactiles dans la conscience du processus plastique : « le sens du toucher, aidé par les sensations musculaires du mouvement, nous apprend à apprécier la profondeur, la troisième dimension à la fois dans les objets et dans l'espace. » Activité sensible spontanée de l'enfance, cette projection perceptive des sensations musculaires du mouvement se retrouve « chaque fois que nos yeux reconnaissent la réalité, <car> nous donnons en fait les valeurs tactiles à des impressions rétinienne. »⁵⁸ Il est frappant de constater que la définition de la plasticité qui découle en partie de ces analyses du toucher, voire de ce qui sera appelé chez d'autres auteurs, la fonction haptique, rejoint, par le privilège accordé à l'impression de mouvement, l'esthétique d'un Hildebrand. Rothko et lui fondent leur formalisme sur la perception du mouvement qui tient lieu de relation plastique entre les éléments visuels. « C'est le processus par lequel la réalité est obtenue en faisant avancer et reculer les formes, et c'est pourquoi le mot *plastique* est appliqué à la sculpture comme à la peinture. »⁵⁹ La plasticité tient à ces effets de mouvement dans l'espace. Un aristotélisme diffus se retrouverait chez notre auteur, puisque tout se passe comme si son esthétique partait d'une notion physique où le mouvement, à l'instar du traité d'Aristote sur la physique, tient lieu de principe premier mais pour en faire une esthétique plastique. Et la quiddité de la peinture, l'essence de la peinture repose bien dans la plasticité. Mais cette plasticité aristotélicienne ou non est illustrée d'une manière particulièrement frappante par une logique de la coupure digne de l'exemple kantien de la tulipe. La beauté pure y est marquée par une absence d'attache, elle est dite non adhérente à l'égard du concept, ce qui valut à Kant des remarques très incisives de Derrida à l'égard de la logique du *sans*, du rapport au sans rapport de la beauté vague et pure. Or, Rothko, pour donner un exemple de la plasticité, choisit le modelage d'une tête et un objet en ferronnerie, une fleur. La sculpture de la tête tient compte d'une série d'avancée et de fuite pour tous les points du visage. Quant à l'exemple de la

⁵⁸ Ibid.p.83.

⁵⁹ Ibid.p.88.

fleur, le voici : « pour éclairer notre propos, prenons un objet en ferronnerie : par exemple, une fleur. Comment sa qualité de fleur nous est-elle communiquée dans le métal ? Celui-ci est martelé en sorte qu'il forme des protubérances. Sur les bords, les pentes inclinées vers l'intérieur donnent une impression de concavité. Une incision plus profonde donne une impression d'espace qui sépare chaque pétale d'une autre. Au centre, une dépression plus accentuée encore reçoit les protubérances des étamines et du pistil. La fleur est achevée par une série de va et vient en rapport avec le plan original du métal. Ces dépressions et ces protrusions rendent non seulement la similitude de la fleur, mais produisent aussi une série de mouvements rythmiques qui conduisent nos yeux à suivre leur cours en haut et en bas, au-dedans et au-dehors, au-dessus et au-dessous, organisant pour nous un voyage spatial. »⁶⁰ Ainsi notre peintre obtient au cours d'une description relatant un véritable tour topographique du « sans », un voyage plastique de la coupure pure, de la beauté libre du sans. « Dans le cas de la fleur, le voyage plastique suit les escarpements des pétales, longent ses côtés incurvés, passe à travers la crevasse qui sépare les pétales puis escaladent les pentes incurvées de la suivante. La somme totale de ce voyage est la fleur métallique, mais on ne saurait l'apercevoir à moins d'avoir entrepris le voyage. La connaissance de la fleur passe par un tour topographique. »⁶¹ Ainsi le voyage conduit à expérimenter « ces mouvements qui constituent l'essentiel singulier de l'expérience plastique. »⁶² Sans ce voyage dans la plastique « le spectateur passe réellement à côté de l'expérience essentielle du tableau ». Notre auteur cheminera progressivement vers cette définition selon laquelle « la plasticité est la qualité avec laquelle le sens du mouvement est rendu dans une peinture », cette plasticité étant obtenue par une sensation de mouvement aussi bien dans la toile qu'au dehors, de l'espace antérieur vers la surface de la toile, l'artiste, précise Rothko, invitant le spectateur à entreprendre un voyage dans le champ de la toile.⁶³ S'il ne s'agit pas d'un énième gestaltisme qui invite également au voyage, le risque de ces transpositions du sentiment des formes en sculpture – sans préciser les lois proprement sculpturales des points saillants que nous exposerons ailleurs – est de ne pas expliciter les finalités perceptives de cette

⁶⁰ Ibid.pp.87-88.

⁶¹ Ibid.p.90.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid. p.89.

plasticité, la notion de mouvement cachant la réalité plus structurante encore des rapports plastiques qui ne sont pas toujours liés au mouvement. Tout au moins le balayage du regard, la liaison effectuée par l'organe visuel entre les différents points d'un tableau n'établit une relation plastique pour autant qu'il s'agit d'harmoniser ces éléments. C'est en abordant la beauté que Rothko peut objectiver sa définition de la plasticité. L'exemple retenu cette fois-ci est le portrait peint. Pour concilier les deux esthétiques concurrentes que notre auteur a trouvées chez Berenson d'un côté et Blashfield de l'autre, soit respectivement une peinture tactile et une peinture illusoire plus attachée à la représentation, il s'empresse de préciser que ce dernier, l'artiste illusoire, est ému par la même préoccupation formaliste, « son objet étant de peindre les attributs visuels de ces qualités. « Rien d'autre que le beau ne saurait habiter pareil temple » (pour paraphraser le barde) < Il s'agit d'une citation de Shakespeare, *La Tempête*, I, 2.> ». ⁶⁴ Distinguant le portrait tactile du portrait illusionniste en ce que celui-ci renvoie à quelque chose de beau en dehors de soi, bien qu'il soit non moins plastique que la beauté recherchée par le plasticien tactile qui souhaite que le tableau soit beau en soi : « Peignant un portrait, le peintre tactile voudrait que vous soyez touché par l'actualité, la sensation tactile de l'image. Il s'agit ici d'une sensation de vie réelle, qu'il ne faut pas confondre avec la vraie vie. Autrement dit, un être nouveau a été créé en termes d'invention plastique. » ⁶⁵ « Voyez vous les traits d'un portrait illusionniste ? Vous pensez à des gens que vous connaissez. Quand vous voyez un portrait plastique, vous cherchez dans votre entourage quelque chose de semblable, car c'est une création nouvelle. » ⁶⁶ Or il s'agit à chaque fois de satisfaire ce sentiment d'une qualité abstraite qui est la plasticité en tant que sens de la beauté. Rothko parle d'une constance de la beauté et des stimuli en tant que facteur commun aux différentes peintures qui nous amène à les trouver belles. Il n'est pas loin de ce que nous appelons le stimulus-plastème et le gestalt-plastème. Ces qualités communes à toutes les grandes oeuvres d'art procèdent d'un certain type de satisfaction que notre auteur est bien optimiste de croire démontré scientifiquement. « Démonstration a été faite que la satisfaction – ce que nous appelons l'équilibre – dans un tableau se conforme dans toutes oeuvres d'art à un arrangement proportionné fondé sur la progression

⁶⁴ Ibid.p.125.

⁶⁵ Ibid.p.126.

⁶⁶ Ibid.p.128.

géométrique des masses. »⁶⁷ Un processus similaire concerne la couleur et les autres éléments, mais il s'agit de « démontrer seulement l'existence d'une abstraction des relations dont la réalisation peut produire l'exaltation de la beauté. » Ces relations plastiques, cette abstraction des relations plastiques qui engendrent le sentiment de beauté, le stimulus de cette relation de beauté doit être régi par des règles de plastique pure qui sont très loin contrairement à l'optimisme de notre auteur d'avoir été l'objet d'études scientifiques concluantes. Même si la neurobiologie selon certains chercheurs a pu mettre en évidence des capteurs perceptifs dans le cortex visuel agissant sur la perception avant tout traitement des systèmes d'identification sémantique de l'objet perçu. Les relations plastiques de cette perception pure qui est profondément expérimentée par l'artiste, c'est sa réalité artistique. Appliqué à la notion de plasticité « nous pouvons dire que la somme totale de la plasticité d'une peinture doit être la potentialité de susciter un sentiment de beauté. »⁶⁸

La réalité plastique devient un a priori quasi transcendantal en plus d'une substance composée d'invariants dont les lois artistiques se développent tout au long du processus historique intégral de la plasticité. La réalité plastique comme espace spécifique est « la catégorie la plus inclusive de son énoncé ». S'accomplissant dans le développement pragmatique de cet énoncé, cette plastique pure se soutient aussi de l'idée transcendantale qui la guide : « c'est une profession de foi, une unité *a priori*, à laquelle tous les éléments plastiques sont soumis. »⁶⁹ Car les éléments plastiques dans leur sens le plus large et dans leur fonction qui est la leur est de produire le mouvement, ou relation plastique constitutif de l'espace pictural.⁷⁰ Rothko prend d'ailleurs ses distances avec un quelconque espace-temps, auquel ne saurait participer l'espace pictural entendu comme catégorie centrale de la plasticité. Il laisse donc la quatrième dimension à d'autres pour se centrer sur l'examen de tout travail plastique montrant « qu'il ne connaît aucun autre moyen de faire les énoncés particuliers à son médium ». ⁷¹ Les énoncés particuliers au médium, les énoncés pragmatiques du plastème, les énoncés de la relation et des liaisons entre les éléments plastiques, mouvement visuel harmonieux, cette « existence d'une abstraction des

⁶⁷ Ibid. p.122.

⁶⁸ Ibid.p.120.

⁶⁹ Ibid.p.111.

⁷⁰ Ibid.p.103.

⁷¹ Ibid.p.91.

relations dont la réalisation peut produire l'exaltation de la beauté »⁷², voilà ce qu'il faut entendre désormais par plasticité. Le plasticien tactile de la plasticité délimite soigneusement son domaine, la réalité plastico-artistique. Cette autonomie se retrouverait chez Aristote, selon notre auteur : « le philosophe ne doit jamais perdre de vue que chaque homme a son domaine ».⁷³ Les éléments plastiques de l'art ne servent pas à « peindre des relations humaines ». ⁷⁴ Mais du point de vue de cette plasticité pure, il n'y a pas à l'instar des sociétés primitives « de différenciation particulière entre le mot dit de réalité et celui de l'imagination. »⁷⁵ Retrouvant par-là le rêve des ancêtres, le monde des rêves chez les aborigènes d'Australie qui ont tant intéressé Kupka. C'est aussi le mythe d'une plastique pure universelle qui maintient cette coupure continuée avec les autres arts mais aussi avec une grande partie des arts appliqués, Rothko s'en prend à la publicité, aux illustrateurs, il se démarque de fait des théories synestésiques de Kandinsky et de Klee. Notre artiste élabore enfin un concept de mythe plastique symbolisant la notion de réalité de l'artiste. Son autonomie que les Grecs auraient symbolisée, fidèles aux abstractions de la forme et des sensations, que la Renaissance a pu conserver, que certains peintres français comme Poussin auraient permis de renouveler en insistant « sur la désirabilité de la vie organique de la peinture et la perfection des relations plastiques exprimant une complète unité. »⁷⁶ Même si la plasticité de plastique pure ne semblait pas s'exprimer consciemment comme un objectif, celui de reproduire les attributs particuliers de la mécanique visuelle, même si « le Grec n'a jamais particularisé les objets qu'il a introduits comme vecteurs de l'énoncé de l'équivalent plastique de l'unité »⁷⁷, cette mécanique ou organicité des liaisons plastiques, devienne plus que l'équivalent des symboliques antiques, elles sont le sens du symbole lui-même comme identique à la notion de réalité que l'artiste doit symboliser pour la rendre manifeste plastiquement. Cette réalisation plastique, l'artiste doit l'exprimer par cette notion de la réalité qui se montre « en termes de formes, d'espace, de couleurs, de rythmes et d'autres éléments plastiques ». Rothko approche donc

⁷² Ibid.p.122.

⁷³ Ibid.p.177.

⁷⁴ Ibid.p.222.

⁷⁵ Ibid.p.111.

⁷⁶ Ibid.p.224.

⁷⁷ Ibid.p.227.

de l'idée d'un mythe absolu de la plastique pure comme unique réalité de l'artiste, lorsque celui-ci exprime, par une pratique picturale qui renouvelle les formes visuelles et par sa fidélité aux lois inclusives de l'ordre plastique, l'intégrité du processus de la plasticité comme plastique pure.