

Le Génie méta-esthétique du sens commun deleuzien plutôt que le *parergon* derridien.

Deleuze, on le sait, propose une interprétation de Kant entièrement fondée sur un paradigme dominant de sens commun.¹ Il existe un autre texte présentant l'ensemble de sa lecture des multiples sens communs kantien, qui insiste davantage peut-être que le livre auquel il renvoie, sur l'aspect esthétique du sens commun kantien. L'article intitulé « l'idée de genèse dans l'esthétique de Kant » est véritablement plus « esthétique » que *La philosophie critique de Kant*². La thèse principale est que le sens commun esthétique est le fond, la condition de tout autre sens commun. Selon une expression que Deleuze n'utilise pas dans son livre, il nous dit que Kant découvre le libre accord de l'imagination et de l'entendement comme un fond de l'âme, présumé par les deux autres Critiques. Le fond de l'âme découvert en analysant le jugement esthétique du spectateur, « apparaît dans l'idée d'un sens commun plus profond que tout autre. » Ce fond de l'âme, « substrat supra sensible » dans la troisième Critique, suffit-il à présupposer, à présumer ou à supposer simplement l'idée d'un sens commun ? Deleuze affirme que l'analytique du beau comme exposition ne peut aller plus loin et doit se déterminer en nous faisant sentir, nous dit-il, la nécessité d'une genèse du sens du beau : y a-t-il un principe qui nous fait une règle de *produire* en nous le sens commun esthétique ?³ A l'encontre de Maïmon et Fichte, Kant n'aurait pas ignoré les exigences d'une méthode génétique, il aurait au contraire anticipé l'objection de ses disciples en découvrant l'ultime fondement qui manquait aux autres critiques, et donc tracer une genèse fondamentale qui débouchera sur une harmonie du sublime qui unifie ou accorde non plus l'imagination et l'entendement, mais la raison et l'imagination. Et c'est un accord qui naît au sein d'un désaccord issu de la disproportion de la raison face à l'imagination. D'où l'Idée rationnelle.

Mais l'on verra, une fois parvenu à l'analytique du sublime, que la raison s'intéresse à la satisfaction désintéressée, c'est-à-dire à la manifestation naturelle d'un accord entre les Idées et une réalité objective ou tout au moins une trace ou un signe nous dit Kant par lequel la nature indique « qu'elle renferme un principe permettant d'admettre un accord légitime de ses productions avec notre satisfaction *indépendante de tout intérêt...* »⁴, car l'accord issu de la genèse du sens du beau était un accord sans but entre la nature et nos facultés, et cette idée d'un accord, nous rappelle Deleuze, définit un intérêt de la raison, un intérêt rationnel lié au beau. Mais comme on le pense toujours, et Deleuze souscrit à cette thèse, cet intérêt n'appartient pas au jugement esthétique, il n'est pas intérêt pour le beau comme tel. Car le plaisir du beau est entièrement désintéressé, il exprime comme jugement esthétique l'accord de l'imagination et de l'entendement sans l'intervention de la raison. « Il ne porte pas sur le beau comme tel, mais sur l'attitude de la nature à produire des choses belles. Il concerne la nature, en tant qu'elle présente un accord sans but avec nos facultés. »⁵ Le beau devient sans contradiction le principe de genèse pour l'accord a priori des facultés dans le jugement esthétique.

L'originalité de la lecture présentée par Deleuze, tient précisément dans cette idée d'une raison qui s'intéresse à l'accord des productions de la nature avec notre plaisir désintéressé. Lorsqu'il affirme en interprétant plus radicalement l'esthétique kantienne du rapport à la beauté matérielle et intéressée qui exclut ce qui se laisse difficilement réfléchir comme les couleurs, les sons et les matières, alors que l'intérêt lié au beau porte précisément sur les sons et les couleurs, la couleur des fleurs et le chant des oiseaux, Deleuze affirme la nécessité kantienne d'un champ autonome d'appréciation de la forme purement artistique et donc selon nous un champ de la plastique pure. « Kant définit même la matière première intervenant dans la production naturelle du beau : matière fluide dont une partie se sépare ou s'évapore, et dont le reste se solidifie brusquement (formation des cristaux). »⁶ Car le sens du beau lié au jugement de goût, le beau désintéressé par lequel l'imagination réfléchit la forme sans la comprendre dans sa logique plastique et en ne trouvant qu'une règle du goût partagé et présumé, doit se laisser guider par l'intérêt lié au beau qui offre une matière plastique, la fluidité, ou la fluidification et cristallisation de la plastique pure.

« De cet intérêt lié au beau, ou au jugement de beauté, nous disons qu'il est méta-esthétique »⁷ Même si l'intérêt méta-esthétique de la raison assure ce que nous considérons comme anti-plastique, à savoir la correspondance entre un concept déterminant un objet d'intuition et l'Idée de la raison déterminée par analogie, comme le lys blanc et l'idée d'innocence, malgré cela l'intérêt méta-esthétique assure

1 Pour cette lecture deleuzienne du sens commun kantien, on se permettra de renvoyer à notre livre *Les Philosophies du sens commun*, L'Harmattan, 2004.

2 *Revue d'esthétique*, vol. XVI, n°2, avril-juin, PUF, 1963, pp. 113-136, repris dans *L'Île déserte et autres textes*, éd. de Minuit, 2002, pp.79-101. *La philosophie critique de Kant*, PUF, 1963.

3 Ibid.p.85.

4 Kant, § 42 de la *Critique de la faculté de juger*, cité par Deleuze p.92.

5 Ibid.pp.91-92.

6 § 58 cité par Deleuze p.92.

7 Ibid.

aussi l'établissement d'un principe de genèse transcendantale qui rend l'entendement indéterminé et libère l'imagination pour le plus grand bénéfice d'une génétique du sublime, une genèse de la plastique pure sublime.

Mais le Génie de sens commun plastique appartient au troisième mode de présentation des Idées dans la nature sensible. Après la présentation directe par projection, c'est le mode sublime, mais qui reste négatif en portant sur l'inaccessibilité de l'Idée, le second mode est défini par l'intérêt rationnel lié au beau qui se fait par symbole, le troisième mode se fait par création d'une autre nature, d'une nature nouvelle. Ce troisième mode apparaît dans le Génie. C'est une présentation positive comme est positive la présentation par symbole, alors que le sublime est une présentation négative portant sur l'inaccessibilité de l'Idée. Enfin, le quatrième mode téléologique d'une présentation positive, primaire et directe se fait sous des concepts de fin et d'accord final, dernier mode qui ne rentre pas dans notre analyse.

Si notre méta-esthétique plastique est bien celle d'un intérêt rationnel lié au jugement du beau, elle participe davantage d'une construction transcendantale où le troisième mode imprimerait sa marque sur le deuxième mode qui lui-même déterminerait le premier mode. Autrement dit, le jugement esthétique désintéressé et supporté par le sens commun du sublime, se trouve lié à l'intérêt rationnel du beau qui lui-même se laisse porter par la genèse méta-esthétique du beau naturel : la plastique pure créée et recrée par l'homme. Méta-esthétique de la plastique pure. « Le Génie est un principe méta-esthétique au même titre que l'intérêt rationnel. » « De même que l'intérêt rationnel porte sur les matières avec lesquelles la nature produit les belles choses, le Génie apporte les matières avec lesquelles le sujet qu'il inspire produit de belles oeuvres : “ le génie fournit essentiellement une riche matière aux beaux arts ” ».⁸ Le point de vue méta-esthétique de l'intérêt lié au beau, comme déduction et non comme analytique du beau, distingue le beau dans la nature et le beau dans l'art. Mais s'il semble concerner exclusivement la beauté naturelle, et si la genèse portant sur l'accord de l'imagination et de l'entendement se produit seulement dans l'âme du spectateur de la nature, cette distinction recouvre en fait une continuité, un continuum où la plastique pure naturelle se prolonge dans l'âme du spectateur, où les différents accords entre les facultés créant différents sens communs, celui entre l'entendement et l'imagination, celui de l'imagination et de la raison et enfin celui qui se produit pour la connaissance sublime qui est une connaissance de la plastique pure, il y a une véritable architectonique méta-esthétique de la plastique pure fondée sur le génie révélant les règles que la nature donne à l'art, « don de la nature » que ce génie, principe du formalisme plastique, analogue au formalisme du beau dans la nature.

L'Idée esthétique, dans cette continuité, qui présuppose peut-être la *syndesis* heideggerienne ou l'*Urform* de l'unité des phénomènes du monde, produit l'intuition d'une autre nature, « elle crée une nature dans laquelle les phénomènes sont immédiatement des événements de l'esprit, et les événements de l'esprit, des phénomènes de la nature. »⁹ L'Idée esthétique crée une nature de plastique pure ou de forme pure. Le Génie du principe méta-esthétique unit adéquatement l'intuition sans concept et le concept sans intuition, il apporte l'intuition qui manquait aux Idées de la raison. Ce principe rend possible et engendre l'accord esthétique de l'imagination et de l'entendement, Il engendre l'imagination comme libre et l'entendement comme illimité. « La théorie du Génie vient donc combler le fossé qui s'était creusé entre le beau dans la nature et le beau dans l'art, du point de vue méta-esthétique. Le Génie donne un principe génétique aux facultés par rapport à l'oeuvre d'art. »¹⁰

Pour produire la matière de son oeuvre en inventant une autre nature adéquate aux Idées, et en créant une forme, il donne à son oeuvre la forme d'un objet de goût. Don du créateur artiste, le Génie qui informe et forme la plastique pure produit l'inimitable de l'énormité de l'Idée (le sublime de plastique pure) et il inspire les imitateurs, communique avec les spectateurs et « engendre *partout* l'accord libre indéterminé de l'imagination et de l'entendement qui constitue le goût. »¹¹

L'accord des facultés que le Génie du créateur engendre dans le spectateur lui-même, cet ajustement entre les sens communs kantien emboîtés ou superposés décrit une architectonique de la genèse et de la communication du sens commun plastique. Les trois genèses parallèles retracées par Deleuze : « à partir du sublime, genèse de l'accord raison-imagination ; à partir de l'intérêt lié au beau, genèse de l'accord imagination-entendement en fonction du beau dans la nature ; à partir du génie, genèse de l'accord imagination-entendement en fonction du beau dans l'art. » Libérant les facultés et les

8 Ibid.p.94.Citation de Kant, § 47.

9 Ibid.p.95.

10 Ibid.

11 Ibid.p.96.

engendrant comme libres ou indéterminées, la Critique du jugement, non seulement ordonne la critique spéculative et la critique pratique en créant le *passage* de l'intérêt spéculatif à l'intérêt pratique, subordonnant celui-là à celui-ci, mais elle offre un *éthos* artistique, en intégrant le beau artistique au monde moral, elle surmonte la différence entre les deux espèces de beau pour que le beau dans l'art non moins que le beau dans la nature soit finalement dit « symbole de la moralité ».¹²

La convergence vers ce que Kant appelle l'Ame, c'est-à-dire l'unité supra-sensible de toutes nos facultés, ce point de concentration dans le supra-sensible créant un entendement illimité originel et une imagination libre originelle, est aussi une « figuration » de la plasticité originelle de la plastique pure. Ainsi l'accord libre indéterminé et a priori, le point de vue esthétique d'un spectateur du beau en général, un spectateur de la plastique pure générale, est le plus profond de l'âme. Ce qui s'accorde ici dans une genèse transcendantale reconstituée par Deleuze est pour nous la condition de possibilités de toute oeuvre plastique, son principe premier dans cette architectonique kantienne de la plastique pure. Ainsi : 1° l'analytique du beau comme exposition est une *esthétique formelle du beau en général, du point de vue du spectateur*. 2° L'analytique du sublime, à la fois comme exposition et déduction est une *esthétique informelle du sublime, du point de vue du spectateur*. 3° L'analytique du beau comme déduction est une *méta-esthétique matérielle du beau dans la nature, du point de vue du spectateur*. Et c'est dans ce troisième moment de la genèse, de ce qui constitue avant tout et pour nous un modèle de paradigme de la genèse transcendantale de la plastique pure, que se découvre le site qui nous intéresse correspondant au quatrième moment de la genèse : « Suite de la déduction dans la théorie du Génie : *méta-esthétique idéale du beau dans l'art, du point de vue de l'artiste créateur*. L'intérêt lié au beau n'assure la genèse qu'en excluant le cas du beau artistique. Le génie intervient donc comme principe méta-esthétique propre aux facultés qui s'exercent en art. Il a des propriétés analogues à celle de l'intérêt : il apporte une matière, il incarne les Idées, il fait naître à soi la raison, il libère l'imagination et élargit l'entendement. Mais toutes ces propriétés, ils les exercent d'abord du point de vue de la création d'une oeuvre d'art. »¹³

Cette méta-esthétique de la création d'inspiration kantienne permet la surenchère à laquelle nous venons de nous livrer : Deleuze avait présenté dans son livre *La philosophie critique de Kant*, l'ensemble de l'édifice criticiste comme une architectonique du sens commun, dans ce petit texte de présentation contemporain du livre, il accentue les lignes de force de sa lecture en reconstruisant une genèse méta-esthétique du criticisme, et même en fondant à nos yeux une méta-esthétique de la plastique pure, c'est-à-dire une sorte de méta-plastique comme hyperplastique.

Quant au problème des forces plastiques, la force plastique chez Deleuze, la force plastique chez Derrida que nous allons voir plus loin, et la force plastique chez les peintres, il faut encore supposer cette possibilité du continuum plastique évoquée par Deleuze, Au sujet de ce qui seul compte aux yeux de Kant pour le plaisir esthétique désintéressé, le dessin ou la composition plutôt que la couleur ou le son : « §14 et 51. Dans ces deux textes, l'argument de Kant est le suivant : les couleurs et les sons ne seraient vraiment des éléments esthétiques que si l'imagination était capable de *réfléchir* les vibrations qui les composent ; or c'est douteux, parce que la vitesse des vibrations produit des divisions du temps qui nous échappe. Le §51, toutefois, réserve pour certaines personnes la possibilité d'une telle réflexion. »¹⁴.

Le *parergon* derridien ne nous éloigne pas de Kant. Simplement, et posé ici en pierre d'attente, nous citerons deux passages de *La vérité en peinture*, qui montre où pourrait se situer l'incompatibilité d'une théorie de la plastique pure avec la pensée parergonale de Derrida. D'une part, on ne peut pas cadrer quoi que ce soit avec la déconstruction : « La déconstruction ne doit ni recadrer ni rêver l'absence pure et simple de cadre. Ces deux gestes apparemment contradictoires sont ceux-là même, et systématiquement indissociables, de *ce qui* se déconstruit ici. »¹⁵

La plastique pure et les fonctions harmoniques que nous exposerons plus tard s'accommodent mal d'une certaine parergonalité. Mais le ou les parerga kantien(s) réservent d'autres ressources pour penser la plastique pure, nous le verrons. La deuxième citation a trait à la pureté chez Derrida. S'il s'est souvent présenté comme le penseur de la contamination ainsi que de la dissémination, de la division

12 Ibid.p.98. Citation §59.

13 Ibid.p.101.

14 Ibid.p.84.

15 Jacques Derrida, «Parergon » in *La vérité en peinture*, Flammarion, 1978, p.85.

originaire, il réserve une acception personnelle de la pureté qui en fait en quelque sorte le centre névralgique de sa pensée de la différence. La pureté de la pureté c'est la différence : « Ce qui est beau, c'est la dissémination, la coupure pure sans négativité, un *sans* sans négativité et sans signification. La négativité est signifiante, elle travaille au service du sens. »¹⁶ Mais la pureté du « premier » Derrida, le pur jeu de la différence, le pur du pur du brûle-tout, la pureté du jeu (*Glas, Feu la cendre, Schibboleth*) est-elle le contraire de la plastique pure et de la valeur d'usage comme restance? Telle sera notre question.

Ce que nous allons analyser chez Kant et chez Derrida ce sont tous les points de compatibilité entre leurs différentes acceptions du parergon, la question de la beauté pure, beauté non adhérente, et la possibilité même d'une plastique pure.

Le parergon chez Kant, la question du parergon se pose au sujet d'une certaine normalité et d'une certaine formalité. Si le mot se trouve chez Kant dans la *Critique du jugement* et *La religion dans les limites de la simple raison*, il se présente donc d'abord comme ce qui peut augmenter le plaisir du goût : cadre, vêtement, colonne, et il le fait en intervenant *par sa forme*. Derrida suspecte le choix des exemples, puisque pour lui le parergon répond mal à la question du cadre, à la question « qu'est-ce qu'un cadre ? », avec ce mixte de dehors et de dedans qu'est le parergon.¹⁷ La logique parergonale participe, on le sait, de la logique des indécidables, de la logique supplémentaire notamment, de celle qui rend même possible la détermination d'un dehors et d'un dedans, comme l'hymen de *La dissémination*, le supplément de la série qui ne vient pas combler un manque. Or, le cadre, en peinture, marque la limite d'un espace de composition, il est une bande, une proportion supplémentaire, au relief ou à la « saillance » variable qui accompagne le format d'un tableau en l'entourant pour en exalter les proportions internes. On aurait bien du mal à trouver quelque chose de comparable dans les commentaires de Derrida. Le parergon, comme ce qui est ni hors ni dans l'oeuvre, para-ergon, n'est donc pas un para-plastique. Il remplit une fonction harmonique d'exaltation, de renforcement des formes plastiques compris dans le tableau et assure en même temps une transition tout aussi plastique avec le fond sur lequel se détache le tableau, le mur ou la cimaise. Le cadre, y compris dans le maniérisme bellifontain avec ses cartouches et ses cadres débordés en stuc ou en trompe-l'oeil, n'inquiète, ni n'intéresse le peintre ou le spectateur amateur de plastique sans ses aspects indécidables. C'est le mode d'appréciation littéraire, sa formation discursive spécifique, son sémantisme foncier, quelle que soit sa problématique du *sans* sens, du *sans* rapport au sens et ses effets de bord que l'on verra plus loin chez Derrida, qui éloigne du cadrage et de l'encadrement plastique, de la délimitation du format, des rapports d'angle et de masse qui sont liés aux coins du tableau. Par exemple, Derrida ne voit pas une différence véritablement qualitative lorsque le parergon purement beau, le cadre et le cadrage de plastique pure déchoit en parure. L'exemple donné par Kant de la dégradation du simple parergon, éléments plastiques accordés à l'oeuvre, en parure séduisante, est le cadre doré, la dorure du cadre qui attire l'oeil. Derrida comme toujours s'engouffre dans ce qu'il croit être une brèche et voit donc que « ce qui est mauvais, extérieur à l'objet pur du goût, c'est donc ce qui séduit par un attrait... La détérioration du parergon, la perversion, la parure, c'est l'attrait du contenu sensible. En tant que dessin, agencement de lignes, formation d'angle, le cadre n'a rien d'une parure et ne peut s'en passer. Mais dans sa pureté, il devrait rester incolore, dépourvu de toute matérialité sensible empirique. »¹⁸ Or, contrairement à ce que nous dit Derrida, ce n'est pas tant l'opposition forme/matière, de celle qui commande toute la *Critique*, qui nous apparaît important ici, ce n'est pas ce rapport qui tombe sur la chose comme le penserait le Heidegger de *L'origine de l'oeuvre d'art*, (*hypokeimenon/sumbebekos, aistheton/noeton, eidos-morphè/hylè*), ce n'est pas ces couples qui procurent un schéma conceptuel à toute théorie de l'art, ce qui est intéressant chez Kant, c'est justement sa capacité à s'approcher de la peinture à partir de la conceptualité philosophique, comme Freud a pu le faire en comprenant les tenants du principe de plaisir (cf infra p.). La chose tombée (*Ueberfall*), la surimposition tombée sur l'être-chose de la chose, révélée par Heidegger suscite la question : « et si l'*Ueberfall* avait la structure du parergon ? »¹⁹

Une pensée de la plastique pure peut très bien s'accommoder des couples d'opposition traditionnels de la métaphysique. Mais la forme plastique parergonale n'appartient peut-être pas si simplement, dans sa version kantienne, à cette violente surimposition tombée sur la chose (plastique). L'oeuvre d'art heideggerienne, la pensée de l'art chez Heidegger offre aussi des réserves insoupçonnées de

16 Ibid.p.108.

17 Ibid.p.74.

18 Ibid.p.77.

19 Ibid.p.78.

compréhension de la révélation plastique, de la présence plastique, avec sa violence et son pouvoir (le *Valten*), sa souveraineté ou sa « manifestation » (cf infra).

La critique textuelle de Derrida plonge la définition du goût donné par Kant dans une même logique parergonale, ou plutôt sa lecture entend révéler la position parergonale d'une note concernant le jugement de goût. Reprenant toujours un peu le motif ou le modèle de la lecture symptomale d'Althusser elle-même empruntée à Freud, c'est-à-dire en privilégiant ce qui tombe, ce qui est à côté dans le discours ou dans le texte pour révéler la vérité ou le sens caché d'une construction, le montage d'une fiction, un *constructum*, choisir la pierre descellée d'une architectonique ou retracer à la fois son engendrement et montrer sa fragilité, geste souvent identifié à la déconstruction, s'illustre ici dans le démontage supposé de la *Critique du jugement*. Il parle donc de la violence de l'encadrement qui se multiplie : théorie de l'esthétique enfermée dans une théorie du beau, celle-ci dans une théorie du goût et la théorie du goût dans une théorie du jugement.²⁰ Le cadre de l'analytique des jugements logiques appliqué à l'analytique des jugements esthétiques relève d'un forçage imposant un cadre logique à une structure non logique. La note justificative de la première page de cette analytique révèle donc un Kant disant que les fonctions logiques du jugement lui ont servi de guide. Pour Derrida, cette note constitue la pierre angulaire de toute cette troisième Critique, ou plutôt selon ses termes ici, elle devrait constituer « le texte principal dont elle forme la basse fondamentale, à savoir l'espace non écrit ou sous-écrit, la portée supposée des harmoniques. »²¹

Dans cette note, Kant définit le goût comme la faculté de juger le beau, et l'analyse des jugements de goût, effectuée en prenant pour guide les fonctions logiques, privilégie le moment de la qualité que le jugement esthétique prend d'abord en considération. Loin d'être parergonale, cette note nous apparaît dans la droite ligne de ce qui est présent partout dans la troisième partie, à savoir une recherche qualitative des jugements de goût fondés sur l'appréciation du beau. Le beau qualitatif, sans la finalité du concept est proche de cette sorte d'épochè plastique dont nous parlons toujours. La justification du cadre importé « (visiblement très embarrassée) », nous dit Derrida entre parenthèse, pour une hypothétique liaison à l'entendement, de cette table des catégories appliquée.

On s'inscrit donc en faux contre cette lecture d'une analytique du beau présentée comme un parergon. (Ou alors il s'agit du cadre de ces éléments de révélation plastique, ces plastophanies que nous mentionnerons souvent, de celles qui permettent de faire le départ entre le cadre plastique (pictural ou sculptural) lié au cadre de la théorie plastique elle-même axée sur le champ de la plastique pure –et le commentaire qui s'y opposerait par principe).

Le forçage kantien par rapport à ce dont il s'agit de déterminer le contenu fait fonctionner le cadre de l'analytique du beau comme un parergon. Dans un autre cadre, dans le même passage du texte de Derrida, la comparaison est faite avec le procès d'encadrement de tout marché et en particulier du marché de la peinture. Ce qui aurait pu être un exergue, un cadre pour le marché de la peinture, pour libérer la plus-value nous dit-il, la structure parergonale de l'analytique du beau n'est toutefois ni simplement intérieure, ni simplement extérieure. (Il est vrai que les peintres cautionnés par Derrida, qu'on lui a présentés dans un cadre institutionnel, un musée ou un cadre commercial, une galerie, les peintres sur lesquels il a écrit restent et se situent tous dans ce procès d'encadrement. Alors que la déconstruction qui a aussi besoin d'une théorie du cadre, nous dit-il, devrait s'effectuer, comme il le dit plus loin à propos de Adami « par-dessus le marché ».)

Derrida pense donc que l'analytique du jugement dans cet exergue attrayant, séduisant et amusant dit-il, cette théorie du cadre parergonal rend à la fois possible toutes les oppositions formelles mais aussi les menace, les constitue et les abîme. Il imagine même que cette théorie du jugement puisse devenir à son tour un exemple, cadre dans le cadre : « Si on lui appliquait un jour la règle définie dans l'*Eclaircissement par des exemples* [...], on peut faire comme si le contenu de l'analytique du jugement était une oeuvre d'art, un tableau dans le cadre, importé de l'autre *Critique*, [une certaine indétermination interne] jouerait en raison de sa beauté formelle le rôle de *parergon* »²². La parergonalité est jugée par Derrida plus puissante que la logique analytique. Il dénonce le travail philosophique qui veut arraisonner cette parergonalité.

Et pourtant notre philosophie de la plastique pure garde toute sa confiance en certains penseurs pour l'aider à exposer ce qui est depuis toujours, comme plastique pure, en dehors de la philosophie. Le *parergon* ramené au cadre du tableau, à la fonction plastique de composition dont nous avons esquissé plus haut certains aspects, cette harmonique visuelle des passages par la couleur, la forme et le volume, l'épaisseur et la mouluration, la largeur des proportions et sa modénature, n'appartient pas plus au

20 Ibid.p.81.

21 Ibid.

22 Ibid.p.83.

marché qu'à son extériorité, mais appartient plus à l'analytique du beau visant à penser la qualité plastique qu'à une parergonalité très littéraire qui appartient pour l'essentiel à ce que nous appellerons le capitalisme littéraire plasticide. C'est dans ce cadre que la déconstruction, comme nous l'avons cité plus haut « ne doit ni encadrer ni révéler l'absence pure et simple de cadre. Ces deux gestes apparemment contradictoires sont ceux-là mêmes, et systématiquement indissociables, de *ce qui* se déconstruit ici. »

Nous croyons que la théorie de la plastique pure ne manipule pas le cadre tout en effaçant l'effet de cadre, « le plus souvent en le naturalisant à l'infini, entre les mains de Dieu (on pourra le vérifier chez Kant). »²³ Derrida qui, souvent à propos de l'art, développe des variations philosophiques à partir d'un terme technique appartenant à un domaine précis de l'art, comme le subjectile valorisé par Artaud, en confondant comme on le verra le support et le subjectile, Derrida parlant des subjectiles absorbant comme les supports matériels, le bois, la toile, le papier, le mur et le support non absorbant, le métal, alors qu'il s'agit de penser si l'on veut commencer à parler de peinture, ce qu'il en est des préparations du support, comme préparation plus ou moins absorbante, par exemple de la toile écrue à la toile très enduite. Forcener le subjectile, ou jouer avec la substance du lavis dans *Prégnance*, c'est faire comme on peut le soupçonner un travail de pensée digne des petits duchampiens ordinaires et néo-lettristes, c'est s'intéresser au sens commun de l'écriture dans la peinture, comme avec Puglia.

Nous avons vu que la qualité qui est le caractère désintéressé du goût, comme cadre privilégié de l'analytique du beau devient justement aux yeux de Derrida l'effet le plus sûr de la structure parergonale, tout en forçant un procès sans concept par l'imposition d'une analytique des concepts. On ne renoncera pas à la question qualitative en art. On insistera au contraire sur ce qui rend possible une analytique de la plastique pure chez Kant, sur ce qui construit dans l'édifice critique, nous l'avons vu avec Deleuze, l'architectonique de la plastique pure. L'irrationalisme esthétique de Derrida, son anti-formalisme acharné, le conduit même à révéler une de ces nombreuses incompétences artistiques lorsqu'il conclut cette partie sur la possibilité de cadrer un parfum, « essayer de cadrer un parfum », alors qu'il n'y a rien de plus sûr avec les sciences olfactives, l'œnologie et la chimie des senteurs chez les parfumeurs.

Le sans de la coupure pure

Sorte de *parergon* dans le *parergon*, lui aussi, la pensée du sans, dans ce passage, censé invalider définitivement la pureté du jugement de goût et la requête de tout formalisme esthétique, est comme la lettre impossible de tout écrivain en direction de la peinture, comme le célèbre lapsus calami de Derrida dans l'attribution de la lettre de Cézanne destinée non pas à un autre écrivain comme l'a d'abord cru et écrit Derrida, une lettre non pas destinée à Emile Mâle, mais à un peintre, Emile Bernard. La promesse de la vérité en peinture, qui est une promesse de « nage », d'immersion dans la vérité de la peinture, se déclare à l'intention d'un autre peintre. Le détournement, la dérive ou toute espèce de détour par la littérature de la lettre vérité-en-peinture, cette communication entre deux initiés à la plastique pure mal comprise par le littérateur jusqu'à en dénaturer, en défigurer le destinataire et donc aussi la nature de la destination, jusqu'à l'intention de l'auteur de la lettre qui ne pouvait jamais s'adresser à un écrivain comme il s'adresse à un peintre, toute cette logique de détournement littéraire et scripturaire de la vérité en peinture, sera d'une certaine manière, ici, notre propos.

Mais revenons à notre kantisme de plastique pure.

La Critique de la plastique pure, toujours absente, et bien plus marginale que la place laissée soi disant par Kant, dans une note, de la stratégie ou du dispositif central de la critique comme on l'a vu plus haut, la critique de la forme, la critique négative de la forme chez Derrida est le centre permanent de toute sa pensée elle-même fondée sur une ignorance systématique de la perception plastique. Or, le décentrage de la question de l'art sous son aspect formel est une des caractéristiques essentielles du célèbre ouvrage de Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance*. En effet, l'historien suisse ne manque pas de signaler dans son introduction l'obligation particulière qui lui a été faite de devoir écarter de son propos l'histoire de l'art. En sachant et en reconnaissant que c'est du point de vue de l'art qu'il oriente toute son étude historique. Que l'histoire de la forme plastique soit régulièrement écartée, voire oubliée, au profit d'une histoire de l'art abordée du point de vue anthropologique, est une chose bien connue qui se répète encore aujourd'hui. Mais que ce geste soit à la fois reconnu et regretté tout en orientant, tout en prenant le parti de présenter l'histoire de la Renaissance selon une vision esthétique, la Renaissance dans son ensemble comme phénomène esthétique, relève d'une structure parergonale somme toute très banale puisqu'entièrement fondée sur le refoulement de la question plastique. C'est-à-dire que la question parergonale dans ce dispositif textuel, « la forme de l'art est tout

mais je ne peux pas en parler », reste la question la plus banale.²⁴

Ce qui nous oppose le plus à Derrida est l'affirmation selon laquelle « le *parergon* constitue le lieu et la structure de la beauté libre ». ²⁵ La plastophanie kantienne qu'il n'a pas comprise, qu'il ne peut pas comprendre, puisqu'il y va de tout l'édifice ou de l'architectonique si l'on peut dire du système ou de la pensée déconstructive, est au contraire, (avec le mot de Freud que nous commenterons à plusieurs reprises, sur les peintres qui ne s'intéressent qu'aux formes et non à la signification, « ce sont les tenants du principe de plaisir »), la plastophanie kantienne de la beauté non adhérente, libre, pure, désintéressée, le libre jeu des lignes et des couleurs et qui semble lui avoir été soufflée par un peintre.

La mise entre parenthèse kantienne dont se moque Derrida, l'hyper suspension kantienne de ce qui ne revient pas, en effet, au jugement de goût pur, notamment pour la plastique pure, relève plutôt pour notre philosophe de la déconstruction d'une sorte d'impossibilité de structure, la réduction justement au cadre, ce cadre insituable et insitué qui espace toute l'application de la logique transcendantale sur l'objet esthétique. Or que nous dit Kant ? Tout se passe comme si il nous proposait un *parergon* de la plastique pure qui est en tout point l'exact opposé du *parergon* derridien. Derrida lui-même nous décrit le geste de réduction hyperformaliste opéré par Kant : « Otez d'un tableau toute représentation, toute signification, tout thème et tout texte comme vouloir-dire, enlevez-lui aussi tout le matériau (la toile, la couleur) qui selon Kant ne peut être beau pour lui-même, effacez tout dessin orienté par une fin déterminable, soustrayez le fond mural, son soutien social, historique, économique, politique, etc., qu'est-ce qui reste ? Le cadre, l'encadrement, des jeux de forme et de lignes qui sont structurellement homogènes à la structure de cadre. »²⁶

Derrida ne cesse de citer les exemples de cette beauté libre ou errante donnant lieu à un jugement de goût pur, le « sans-thème », le « sans-texte » -au sens classique du terme, s'empresse de préciser Derrida. Les beautés libres que sont les fleurs, de nombreux oiseaux, les rinceaux d'encadrement, tout ce qui ne signifie rien, ne représente rien, aucun objet sous un concept déterminé, le sans, le rapport au sans voilà ce qui gêne Derrida, voilà l'objet de sa risée. D'autant qu'il voit dans le beau kantien la structure indécidable du *parergon*. C'est-à-dire qu'il faut un rapport au sans rapport nous dit-il. Le sans de la beauté pure, le sans de la coupure pure, ne peuvent être des signifiants, ils sont donc d'ores et déjà pour nous ici des pré-signifiants, l'anté-signifiant coupé du but, exemplaire et exemplaire sans concept, avec « la nécessité de l'adhésion de tous à un jugement comme exemple d'une règle universelle que l'on ne peut énoncer »²⁷. La qualité esthétique sans concept, sans finalité qui apporte l'exemple à chaque fois unique, l'exemplaire unique de la beauté, dans un jugement reconnu sans discours conceptuel, sans énoncé de règles, Derrida parle à chaque fois d'un jugement (bouche ouverte) pour un exemplaire de beauté provoquant un effet de bouche bée et un énoncé sans règle (bouche muette, souffle coupé, parole soufflée).²⁸ Car la plastique pure exposée en filigrane dans la table des jugements de goût fera plus que laisser bouche bée, elle va surtout laisser lettre morte l'immense tentative de recouvrement de la vérité plastique par les sémiologies ou les pratiques textuelles appelées notamment déconstructives. Car le sans-texte doit aussi s'entendre comme un sans-déconstruction. Car c'est entre autre la pensée déconstructive qui surinvestit la supposée structure *parergonale* de discours kantien sur l'art qui voudrait rendre impossible tout formalisme et en particulier tout formalisme de plastique pure. La vérité en peinture de Derrida est de ce point de vue totalement anti-cézannienne, la lettre de Cézanne, nous l'analyserons plus loin, offrira les éléments pour tracer la ligne de partage, la coupure et la coupure épistémologique de plastique pure, entre le discours pictural et tous les négativismes littéraires qui ont intérêt à croire en l'absence de critère plastique.

La tulipe comme symbole de la plastique pure, comme tous les arguments de Kant savamment retournés par Derrida pour accompagner cette tulipe, la forme absolument vague, indépendante, pour elle-même, sa complétude et son caractère vague la rend au contraire selon un geste dont Derrida a le secret : dépendante, absolument incomplète, « la coupure n'y est pas pure », « l'engin déterré », « concavité privée de son manche », ab-solue et in-dépendante nous dit-il donc.²⁹

24 Nous situons le cadre de notre recherche d'ensemble, c'est-à-dire tout ce livre, dans une exposition positive de la plastique pure jugée souvent impossible de prime abord, il s'agit de la définition des « règles plastiques », et que nous avons placée plus loin, in « Les règles pragmatiques de la plastique pure », infra p. Autre cadre décentré : la sculpture, infra p. Et l'aristotélisme de plastique pure, en plus du kantisme, supra p. et infra, p. Ce sera notre côté bellifontain, la fidélité au cadre de la galerie de peinture, la *cryptè* ouverte, la crypte gréco-romaine, galerie italienne et galerie à la mode française (hôtel Lambert et galerie d'Apollon), infra. Il n'y a pas de *parergon* derridien en peinture sinon comme « derridatif » : il y a une galerie « cryptée ».

25 Ibid.p.111.

26 Ibid.

27 Ibid.p.109.

28 Ibid.

29 Ibid.p.107

La beauté de plastique pure que Derrida ne veut pas comprendre, ne peut pas comprendre, croit avoir compris, croit ne plus avoir à comprendre (la « plasticité » répond à tout cela), va être culpabilisée-graciée : car les deux structures complètes et incomplètes, l'engin troué complet parce qu'incomplet, la tulipe incomplète parce que complète, cette tulipe complète parce que le concept ne peut pas la combler, « une fleur belle est toujours en ce sens une fleur absolument coupable absolument absoute, innocente. »³⁰ Mais le sans fin de la plastique pure qui fait que la coupure se crée par le vague, le sans fin de la perception plastique, Derrida croit qu'elle « n'est jamais vue, ni dans la totalité ni hors d'elle ; le *sans* n'est pas visible, sensible, perceptif, il n'existe pas. Et pourtant *il y en a* et c'est beau. Ça *donne*-le beau. »³¹ Par ce que la plastique pure ne s'intéresse pas à l'existence. Le jugement de goût est indifférent à la signification, au texte (quel qu'il soit) et à l'existence. Les beautés libres ne représentent rien, les fonctions de plastique pure sont libres, leur objet qualitatif interne, les plastèmes ne sont jamais placés sous un contexte déterminé (sinon sous le concept méta-esthétique du Génie, le génie deleuzien de la plastique pure que nous avons vu plus haut et qui est aussi un jugement de connaissance particulier ou tout au moins en liaison –délié avec l'architectonique kantienne, libre jeu accordant les facultés du sans exemple de la plastique pure).

Le *parergon* d'encadrement qui se dit « a-signifiant et a-représentatif », comme le rinceau d'encadrement, cette beauté du *parergon* que l'on dit supplémentaire sur le mode du non rapport et qui s'inscrit dans la structure de l'artefact, que l'on dit affecté par la marque, et que l'on croit sous « la condition d'un certain déplacement, sous le nom de texte ou de trace »³² sera plutôt la plastique sans texte, le plastème kantien.

« Le cadre ne signifie rien, un point c'est tout, semble penser Kant. »³³ Le cadre asignifiant est notre plastique pure. Il borde cette plastique qui se borde en s'encadrant. Cette histoire de cadre se retrouve dans deux fictions littéraires qui nous ont intéressé en ce qu'elles nomment le passe-partout et l'or du cadre. Le passe-partout est l'autre nom de la préface, ou de ce qui en tient lieu, de *La vérité en peinture*. Le performatif cézannien y est introduit ainsi que le lapsus calami « Ouvrons la lettre, après Emile Mâle. »³⁴

Le mâle voyant de la peinture ne recevra jamais cette lettre. Non seulement parce qu'il s'agit d'une lettre écrite entre deux peintres, et dans le secret de la peinture, et le *secretis secretum* de la plastique pure, mais parce que pour ce type de lecteur, celui qui écrit, le peintre, « ne donne rien à voir, ne décrit rien, représente encore moins. »³⁵ La vérité en peinture engage la théorie du performatif dans son ensemble, au dire de Derrida. La question se poserait de son équivalent en peinture. Et Derrida, non content d'évacuer systématiquement comme on le verra le sens obvie de l'expression, la vérité de l'art pictural en l'enfermant dans une question de l'idiome, se propose de développer l'économie ou la formalisation économique d'une telle ellipse. Si la déconstruction comme certains s'ingénient à le dire depuis Derrida et après lui, c'est dire autrement, et dire de nouveau autrement, en plus d'une langue, que dire de la traduction immédiate semble-t-il de l'écrivain à qui aucune lettre d'un peintre ne lui sera jamais adressée : « Je m'intéresse à l'idiome de la vérité en peinture. »³⁶ Même s'il ne s'agit pas d'une traduction définitive, même si l'on prétend là rendre compte du caractère intraduisible de l'expression cézannienne, en dépliant les effets sémantiques de la traduction idiomatique, entre la peinture et la langue. « Quelqu'un vient, ce n'est pas lui, et prononce : « je ne m'intéresse pas à l'idiome en peinture. » » Un peintre ne s'intéresse jamais à l'idiome en peinture. De même que le *speech act* n'est pas un *painting act*, et même si « l'allégorie de la vérité en peinture est loin de s'offrir toute nue sur un tableau », et même en rêvant d'une peinture sans vérité qui, en « courant le risque de ne plus rien dire à personne, ne laisserait pas de peindre », de même ce que nous appelons la plastophanie, ou la vérité de la plastique pure adressée à tous comme *painting act*, offre le cadre, le cartouche, et le passe-partout de tous les *parerga*. On ne peut décacheter le singulier contrat qui lie un peintre à un autre peintre lorsque l'écrivain prétend détourner l'écriture du peintre, on ne peut que trahir, les trahisons infinies, les effets de trait, le TR ou le +R, qui prétendent être par-dessus le marché, alors qu'ils s'y trouvent comme une vérité toute nue au sein même du marché de la peinture. Cette pose très soixante-huitarde des gauchistes de marché qui font commerce de leur contestation se retrouvera d'une manière définitive dans le portrait allégorique, non pas le nôtre, mais celui qui est désormais signé en une coquille

30 Ibid.

31 Ibid.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Ibid.p.8

35 Ibid.p.7

36 Ibid.p.9

salvatrice faisant écho à la malvoyance calamiteuse lapsaire, nous voulons parler de la portée à charge du portrait ou le portrait à charge accablant. Comme s'il s'agissait d'une alternative entre porter les abstractions sur son visage ou porter l'infamie d'une injustice déconstructive.³⁷

Le passe-partout auquel nous croyons sera la clé des portraits. Non point celui que définit dans le passe-partout derridien, Théophile Gautier, lorsque le passe-partout ne peut s'écrire au pluriel, mais peut s'entendre au pluriel : « "Curiosités de toutes sortes, plâtres, moulages, esquisses, copies, passe-partout remplis de gravures " » (Théophile Gautier) »³⁸ Les curiosités du passe-partout, lorsque ce qui passe ne revient pas à la pensée hyperbolique de l'écriture, lorsque la clé plastophanique est mise en scène dans un récit de Théophile Gautier « La cafetière », (et « la femme à la cafetière » est le titre d'un portrait cézannien), pour nous dire que cette clé ouvre tous les cadres, et en particulier les cadres de portrait, et tout est portrait dans ce récit, comme tout est portrait en peinture (pourtrait). Un des personnages, le plus vieux ou le plus vénérable de la galerie de portraits décrite par Gautier, s'anime et sort du portrait, puis muni d'une clé ouvre les cadres des autres portraits qui s'animent et s'extraitent à leur tour du tableau. Monstruosité de toutes les monstrations, lieu commun aussi du tableau vivant et des récits fantastiques, l'épiphanie plastique parodie en littérature toutes les zoographies, les trahisons platoniciennes de la peinture, la vérité en pharmacie lorsque dans la théorie de l'âme du *Philèbe*, un zoographos vient après le grammatos, l'écrivain se voit doublé par le peintre d'images, dans l'âme. C'est la vérité de la peinture en littérature, lorsqu'elle est écrite par un auteur, Théophile Gautier qui non seulement a voulu développer une poésie « plastique », s'est fait le chantre de l'art pour l'art dans une préface célèbre à l'histoire d'un travesti femme, mais de plus a débuté comme apprenti peintre, a reçu un enseignement pictural dans sa jeunesse lorsqu'il se destinait à la carrière artistique.

Le deuxième passe-partout plastophanique nous vient du *Portrait* de Gogol. L'histoire de ce peintre miséreux qui acquière un portrait avec ses derniers sous et découvre entre l'hallucination du tableau vivant et la réalité du miracle inscrite dans le cadre, une fortune contenue dans ce même cadre. L'or était dans le cadre.

L'or était dans Jacques Villon. Le peintre de la Section d'or, qui ne commence jamais un tableau sans poser une proportion, un rapport, qu'il réponde ou non au nombre d'or, ce dont il s'assure à chaque fois par la suite, qui ne laisse rien au hasard, entendez : qu'il vérifie tout ce qu'il fait en peinture, et fit un autoportrait appelé « la signature », car il recherche l'absolu en peinture, non pas l'ab-solu du sans rapport comme sans, le rapport au sans rapport de la beauté libre selon Derrida, mais l'absolu du sans rapport avec l'écriture plasticide, du sans texte, l'absolu kantien du plastème. « Or » devient chez nous très précisément la ligne de partage de l'art du dessin, l'art du *disegno*, de ce *disegno* qui signifie tant de choses comme on l'a vu plus haut, révélant d'une manière plastophanique l'espace de l'œuvre d'art, désignant à la Renaissance, chez l'inventeur du nom Renaissance, les arts plastiques ou les beaux-arts, ligne de partage, ligne de force, ligne d'attention, ligne de Jacques Villon qui traverse le cubisme, le sépare de son frère Marcel Duchamp, se marque dans une exposition-manifeste où le cubisme fera son apparition publique.

Car ce qui gêne Derrida dans la théorie kantienne de la *pulchritudo vaga* c'est l'impossibilité selon lui de l'absence de contact entre cette même non adhérence absolue d'une beauté qui se coupe par l'absence de signification, qui se libère, errante et vague, et l'adhérence d'une beauté dominée par le concept. Il s'ingénie à trouver ou retrouver le blanc, le cadre si vous voulez qui met en rapport sur le mode du non rapport, cherchant quelque part une adhérence entre les deux beautés vagues et adhérentes. Jusqu'à marquer, en marquant le non rapport, en révélant sa trace de non rapport, une préférence pour la beauté adhérente qui est peut-être moins pur nous dit-il mais elle est plus belle et plus parfaite que la beauté vague parce que « de la beauté elle nous dit plus », donnant la raison de l'analogie entre les deux beautés, avec son horizon, sa finalité, elle donne l'exemple d'une fin pour l'absence de fin de la beauté libre. La racine commune fait que la beauté adhérente serait plus belle que la beauté pure, même si « chacune de ces beautés nous dit plus et moins que l'autre ce que doit être le beau », même s'il n'y a pas de racine commune aux deux beautés selon Kant, cette absence de beauté, cette absence de *telos* « le *telos* des deux beautés serait le *sans* : la non-présentation du *telos*. » Vision classique et logique du discours kantien récuse par Derrida : ce ne sera donc pas la beauté adhérente qui serait en vue de l'errance, le pur valant mieux que le non pur, c'est la symétrie ou plutôt la dissymétrie qui s'inverse selon Derrida, l'adhérence en disant plus sur la beauté pure. Question de

37 Dont nous avons esquissé la théorie ailleurs. Cf *Les philosophies du sens commun*, L'Harmattan, 2004, dernière note de la dernière page du livre. Le passe-partout est aussi appelé « marie-louise » dans la nomenclature de cet art de l'encadrement. Une bande colorée, une bordure en harmonie avec la couleur dominante de l'image. C'est aussi un terme de police. Les « marie-louise » pour désigner les hommes inexpérimentés, les bleus, les novices. Lorsque le zoographos vient déborder l'écrivain, c'est qu'il n'est peut-être qu'un créateur de ready-made, ou un ready-made lui-même, un performeur, un performatif d'objet, et d'objet littéraire. Il n'y avait pas de peintre dans ce mythe platonicien. C'est un double littéraire. Un écrivain ready-made de lui-même. Spectre ready-made. Spectre de ou du ready-made.

38 Ibid.p.18.

cadre, et d'impureté du cadre.

La question de la plastique pure cadrée et cadrant que nous posons sans relâche ici s'accommode très bien d'une adhérence ab-solue. Nous en faisons le portrait. Si la beauté libre est du côté de la plastique pure, et si la littérature derridienne (la littérature du corpus derridien et la littérature préférée de Derrida) est du côté de l'adhésion sans fin à ce qui fait sens dans toutes les fables et en particulier ce qui survit dans les fables thanatographiques de la restance sans valeur d'usage, la vérité en peinture dans le shibboleth derridien prétend déployer les restes de la formulation économique du performatif cézannien, alors que nous prétendons, pour notre part, développer le performatif plastophanique de la vérité nue de la plastique pure, sans reste, par une logique du bord, du cadre délimitant la coupe du tableau, le plan épistémologique du tableau, le champ plastématique de la page et du tableau.

Répondant à la question de l'idéal du beau qui ne peut se rencontrer que dans la forme humaine, en se demandant pourquoi l'homme ne peut être beau selon l'errance, pourquoi l'homme en général mais aussi le cheval et l'édifice supposent un concept de la fin. Après avoir souligné le plaisir négatif, le côté au-delà du plaisir chez Kant, celui-ci expliquant qu'il doit en traiter seulement en appendice, « en simple appendice adhérent à *l'Analytique du beau* »³⁹ Pourquoi « le beau fait naître directement par lui-même un sentiment d'intensification (*Beförderung* : accélération aussi) de la vie et peut s'unir par suite avec les attraites et le jeu de l'imagination [le sentiment du sublime] est un plaisir qui ne jaillit (*entspringt*) qu'indirectement, à savoir de telle sorte qu'il est produit par le sentiment d'une inhibition (*Hemmung*), d'un arrêt, d'une rétention) instantané (*augenblicklich*) des forces vitales aussitôt suivi d'un épanchement (*Ergiessung* : déversement) d'autant plus fort de ces mêmes forces ».⁴⁰

Car nous adhérons toujours à la non adhérence du sans de la coupure pure en peinture. Il faut y adhérer. Nous adhérons à la plastique pure, à la plastique sans fin qui n'est pas l'autre plastique sans fin de la plasticité. Nous adhérons absolument à la non adhérence, nous avons un rapport étroit au rapport plastique qui est sans rapport avec ce que nous dit Derrida en peinture. C'est le sens de l'allégorie. Le dire autre de l'allégorie comme dessin qui sépare l'écriture ou la littérature et la peinture. C'est toujours le dessin de la peinture de se séparer de la littérature, par tous les moyens, y compris en instrumentalisant la beauté avec manche de la littérature. L'allégorie est toujours allégorie de l'allégorie, quand il s'agit de l'allégorie de la déconstruction, c'est-à-dire de dire autrement non pas la déconstruction -qui prétend toujours dire autrement, nous l'avons vu-, mais dire autrement que la déconstruction. C'est beaucoup plus simple que certains le pensent. Il suffit d'en faire un tableau. Il suffit de peindre. Il suffit d'un portrait : l'allégorie de l'allégorie c'est la post-déconstruction.

La beauté errante correspond nous dit-il à une finalité suggestive sans fin, sans contenu, sans concept, car si nous n'avons seulement qu'une représentation formelle de l'objet dans le jugement de goût qui ne porte pas sur sa possibilité interne existante, « le sans fin de la finalité n'est contradictoire que dans le cas de la finalité objective. »⁴¹ Or les trois exemples de beauté adhérente, homme, cheval, édifice, sont marqués par la supposition d'un concept de finalité objective tel qu'on ne puisse faire abstraction dans l'expérience de ces objets, et comme ces trois exemples sont anthropologiques privilégiant le point de vue de l'homme (la nature est le cheval pour l'homme, cette pure forme ne peut se penser dans l'idéal de beauté dont l'homme est capable.⁴² La finalité externe du cheval par exemple en tant qu'il est pour l'homme, au service de l'homme, cette finalité externe permet d'identifier sa finalité interne, l'homme perçoit le cheval seulement dans sa beauté adhérente, Derrida soulignant le paradoxe que sa destination interne est l'externe, que « la subjectivité est l'adhérence. »⁴³ Mais l'homme est seul capable d'un idéal de beauté, capable du sans, l'adhérence de la beauté humaine ne se sépare pas de cette capacité. Il a en plus le sens de la beauté idéale. La production du *Muster* (patron, paradigme, parengon), les productions prototypiques ou exemplaires auxquelles se réfère le jugement du beau libre c'est-à-dire sans règle, l'auto-production de l'exemplaire, dans laquelle, et c'est la logique paradoxale de l'exemplaire et du paradigme selon Derrida, cette production du modèle appartient à la fois à une série historique et reste l'exception, hors de l'histoire dans l'histoire, l'idée, c'est-à-dire la production de ce qu'il appelle une idée et qu'il appellera idéal, ce paradigme du beau repose sur l'idée de la raison qui est la présentation singulière occasionnant un accord maximum entre les jugements, accord maximum en tant qu'irrationnel absolument indéterminé. Et c'est sur ce point que la beauté pure et la beauté idéale sont incompatibles, la beauté idéale est nécessairement fixée par le concept d'une finalité objective. « On ne peut « penser » un idéal de « belles fleurs », ni d'aucune

39 Ibid.p.117

40 Ibid.

41 Ibid.p.121

42 Ibid.

43 Ibid.p.122.

« beauté vague ».⁴⁴ Car l'homme est le seul sujet de cette critique du jugement il est le point de convergence entre le pur et l'idéal, le vague et l'adhérent, le sans et le non-sans. Derrida soutient que le sujet, paradoxalement, se soustrait à son propre discours, la beauté idéal et l'idéal de beauté ne relevant plus d'un jugement de goût pur, il y a clivage nous dit-il en une callistique et une esthétique : « le *sans* de la coupure pure s'efface en lui. » Kant procède par une autre division pour que le *non-sans* soit possible, il distingue deux morceaux, en ne tenant pas compte de la beauté de l'homme pure errante non idéale, comme tenue en réserve et que Derrida évoque. Il y a plutôt l'idée-normale esthétique et non pure : l'homme y apparaît comme un homme sensible appartenant à l'espèce animale. Les éléments typiques extraits d'une espèce produisent le type général et le plaisir de connaître se satisfait de la réduction de l'hétérogène, réunissant les lois empiriques à un principe unique. Cette image flottante de l'idée-normale esthétique de la beauté humaine qui n'est pas un archétype de beauté à proprement parler « mais la forme et la condition de la beauté pour une espèce. Dans le cas du visage humain, ce type régulateur, qui n'est jamais beau en lui-même, manque même à l'ordinaire d'expression et révèle un homme d'une « valeur intérieure médiocre », si toutefois l'on admet, précise Kant, que la nature porte à l'extérieur les proportions intérieures. Il est tout prêt à l'admettre. »⁴⁵ Le génie marque, on ne sait s'il s'agit déjà du génie méta-esthétique deleuzien, par exemple « dans le visage même et dans son expression un écart qui débordé l'éthique. »⁴⁶ L'autre morceau qui divise le *non-sans* de la coupure pure, est l'idéal du beau. Si l'homme n'est jamais beau d'une beauté pure, la beauté idéale, nous dit Derrida, lui est réservée et l'intériorité absolue de cette moralité absolue comme condition de l'idéal du beau « absorbe ou résorbe le *sans* de la coupure pure. »⁴⁷

Enfin, dans le même passage du « *parergon* » de Derrida, l'analogie entre l'art du créateur et l'art de l'homme, entre la nature et la finalité pratique semble saturer ce qui manque à la beauté vague, effaçant a priori le *sans*, Derrida pointant encore une note essentielle bien que décalée, et la redondance d'une deuxième note, où l'auteur demande au lecteur de « considérer ceci que comme un essai pour relier les Beaux-Arts sous un principe, qui doit être cette fois celui de l'expression d'idées esthétiques (d'après l'analogie d'un langage), et non comme une dérivation tenue pour décisive. »⁴⁸ Derrida y voit la logique de son « économimesis », en faisant comme si notre entendement, précise Kant, avait pu donner une unité et un fondement à la variété des lois empiriques, principe anthropocentrique transcendant qui conditionne l'analogie entre jugement déterminant et jugement réfléchissant. « Dès lors la finalité naturelle, concept *a priori* dérivant d'un jugement réfléchissant, se conçoit par analogie avec l'art humain qui se donne un but avant d'opérer. »⁴⁹ Economimesis, « contre l'imitation mais par analogie », et si tout le système du discours kantien détermine le vague comme manque, et relance le sens de l'errance, ou la subjectivité d'une beauté idéale impossible comme beauté vague, non adhérente, cette subjectivité semble pourtant rejoindre celle du génie deleuzien qui accorde et qui règle par analogie avec la nature l'exemplarité parergonale.

Et si le *parergon* est aussi une remarque générale (les *parerga* sont aussi des commentaires), dans l'économie de *La religion dans les limites de la simple raison*, où Kant analyse un supplément de grâce, de salut et de chance, le *parergon* derridien, lui, commande la logique du cartouche, l'œuvre sérielle à partir d'un paradigme, comme le supplément du hors d'œuvre dans l'œuvre, le paradigme impossible et second par rapport à la série, une boîte confectionnée qui sera l'objet d'une série de dessins selon un autre modèle inspiré du minimalisme de l'époque, celui de Tony Smith. La boîte noire de la création conceptuelle minimaliste, sans propos plastique qui inspire le philosophe, et la boîte d'allumette qui débordé la sérialité. Car il s'agit de faire un exemple dans ce modèle paradigmatique selon l'étymologie grecque du paradigme, c'est-à-dire aussi, il le dira, de condamner en effigie: le *parergon* plastique qui cadre notre discours et délimite le *sans*-plastique du discours derridien sera une autre boîte d'allumette que l'objet minimaliste et conceptuel que l'on peut mettre dans sa poche. Il renvoie plutôt au discours du peintre dans le film *Quai des brumes* qui fait l'éloge des possibilités d'une boîte d'allumette après avoir dénigré les tableaux accrochés au mur qui ne servent à rien. « C'est fou ce que l'on peut faire avec une boîte d'allumette. Par exemple, on peut mettre le feu à une maison. » Et tout réduire en cendre. Ceci dit avant de se noyer. Le peintre se suicide en laissant ses affaires sur la plage. En laissant ses souliers. Lui aussi témoigne pour « sa mort noyée », « glu étang lait de ma mort noyée », le poème épars de Derrida dans *Glas*, le paradigme noyé dans la vérité de la

44 Ibid. pp.126-127.

45 Ibid.p.130.

46 Ibid.

47 Ibid.

48 Citation de Kant par Derrida, ibid.p.133.

49 Ibid.p.134.

peinture cézannienne, on le verra la vérité cézannienne de la peinture est une vérité dans laquelle on plonge, dans laquelle on s'immerge. Avant de laisser l'appel de la beauté plastique, l'appel du *kalos*, du *kallein* qui veut dire appeler en grec, qui provoque littéralement, laissons le peintre Apelle restituer la chaussure au cordonnier, lorsque Derrida débat avec Heidegger et Shapiro sur les chaussures de Van Gogh, *La vérité en peinture* : « -philosophe !, disent en quelque sorte les chaussures de Van Gogh, pas plus haut que ta vérité en peinture. » « *Sutor, ne supra crepidam* » semblent nous dire tous les portraits – portraits de cafetière (le passe-partout de Théophile Gautier) ou portrait de chaussure – et par-dessus le marché. Mais ici dans cette logique du portrait à charge allégorique, où le « r » peut aussi manquer, le portait du portrait, il s'agira d'insister sur le –R par-dessous le marché. Sans doute, Derrida a-t-il toujours mécompris la plastique pure lorsqu'il affirme : « Et puis, si je dois simplifier sans vergogne, c'est comme s'il y avait eu pour moi, dans la peinture, deux peintures. L'une coupant le souffle, étrangère à tout discours, vouée au mutisme présumé de « la-chose-même », restituée, en silence autoritaire, un ordre de présence. Elle motive ou déploie donc, le déniait totalement, un poème ou un philosophème dont le code me paraît épuisé. L'autre, la même donc, volubile, intarissable, reproduit virtuellement un vieux langage, en retard sur la pointe d'un texte qui m'intéresse. »⁵⁰ On le sait Derrida ne s'intéresse pas à la « présence » picturale, ceci à la différence de nombreux heideggeriens et de Heidegger lui-même (cf. infra). Il s'intéresse à la peinture volubile, à la peinture qui inscrit le texte à sa surface, dans sa matière, sa couleur, mais le texte au sens commun du terme : des mots, des phrases, censés aussi nous couper le souffle, comme ceux d'Artaud. Souffle (de) la plastique pure et parole soufflée : poème sans parole.

Février 2005

50 « +R par-dessus le marché » in *La vérité en peinture, op.cit.*, p.178.