

LES REGLES PRAGMATIQUES DE LA PLASTIQUE PURE

La question qui nous réunit ici autour de l'intitulé "les propriétés esthétiques sont-elles relatives"¹ appelle peut-être de notre part une réponse assez explicite sur le fait de savoir si, en effet, ce qu'on nomme les propriétés esthétiques relèvent d'une réalité substantialiste de l'art ou d'une relativité des appréciations esthétiques, avec les multiples positions intermédiaires qui se situeraient entre le relativisme du jugement subjectif et l'objectivisme d'un essentialisme artistique, ces deux dernières positions n'étant peut-être pas les plus opposées ni les plus extrêmes². La théorie plastique que je défendrai ici émane autant d'un savoir pratique de la peinture et des arts plastiques en général que je suis sensé connaître en ma qualité d'artiste, que du savoir théorique de la philosophie auquel j'ai été également formé académiquement. Cette théorie de la plastique pure semblerait parier et témoigner d'un objectivisme radical pour qui les propriétés esthétiques garderaient une certaine rigidité, c'est-à-dire ce que nous devons définir au terme de notre parcours, mais qui reçoivent déjà la définition que des auteurs comme Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet et Marie-Dominique Popelard ont bien voulu leur donner dans le cadre de la pensée des fonctions symboliques et des symptômes développée par Nelson Goodman.

Nous débattons de tout cela en accomplissant le parcours suivant: remontant à l'esthétique de Hume dont les critères théoriques et conceptuels semblent englober toute la problématique qui nous intéresse et surtout inspirer différents intervenants qui se sont penchés sur ce type de question, nous passerons à Yves Michaud qui pose la question des critères esthétiques dans une logique relativiste inspirée de Hume et de certains auteurs de la philosophie analytique. Par la suite nous serons amenés à relire ce qui, chez Wittgenstein, rend possible une théorie formaliste et pragmatique à la fois contrairement à la tradition esthétique majoritaire qui se réclame du penseur autrichien. Ainsi, Wittgenstein, associé à quelques positions défendues par Hume que ne retient pas Yves Michaud, nous autorisera à l'exposition positive de la plastique pure selon des règles pratiques d'atelier telles que nous avons pu les recueillir. Ces règles pragmatiques tiendront peut-être compte d'un certain statut sémiotique accordé par Peirce, sous le nom de hypo-icône, aux sensations brutes de la priméité et donc d'une réalité précognitive de la perception plastique au sens que devrait recevoir la dimension pré-icônique c'est-à-dire pré-sémiotique et pré-sémantique de la réalité perceptive lorsqu'elle touche à la vision plastique. Ce qu'il en est d'une fonction symbolique par exemplification des *rappports* plastiques et pas seulement des éléments ou des signes plastiques isolés, sera ainsi abordé, fort de cette exposition des problèmes picturaux (ou sculpturaux) présentés au moyen de règles.

Le relativisme formaliste de David Hume

Les *Essais esthétiques* de Hume constituent un effort particulier de formalisation des critères de jugement esthétique à partir d'une idée de norme universelle du goût, norme universelle du goût extraite paradoxalement d'un empirisme radical et d'un relativisme de principe. Hume limitera son relativisme de principe par l'argument du savoir autorisé des artistes, c'est-à-dire d'une compétence qu'il juge supérieure en droit et en fait aux hommes de goût non praticiens et non artistes, qu'ils soient littéraires ou scientifiques et qui constituent l'élite légitime aux yeux du philosophe écossais pour déterminer la norme du goût à un moment donné de l'histoire. On remarquera dès à présent que l'argument d'autorité justifiant la compétence de la communauté des hommes de goût s'il est repris par Yves Michaud, place le jugement des praticiens en position éminente: or la primauté du jugement de l'artiste n'est justement pas retenue par Yves Michaud.

On sait que l'esthétique de Hume est une esthétique picturale, ce qui n'est pas indifférent dans la guerre du goût qui marque l'histoire de l'art et l'histoire de l'esthétique, dans la mesure où le peintre philosophe que je suis s'est très tôt inquiété d'un conflit des modes d'appréciation esthétique qui

1 Journée d'étude organisée à l'université de Nancy 2, le 14 février 2003, et réunissant entre autres Roger Pouivet qui en assura l'organisation, Jean-Pierre Cometti et Marie-Dominique Popelard.

2 Par exemple, on peut imaginer une esthétique religieuse totalement substantialiste affirmant que « seule la création est belle », et un jugement auto-destructif devenu indifférent à l'art, ou qui du moins prend acte de la disparition de l'art et ne veut même plus en faire un sujet de discussion. Les deux positions ne sont pas totalement incompatibles. Elles ne renvoient pas nécessairement aux positions du platonisme et du nominalisme analysées par Roger Pouivet in *L'ontologie de l'œuvre d'art*, édition Jacqueline Champion, 1999. Notre plastique pure participe sans doute d'un certain immanentisme comme on le verra par la suite.

semblent issus des différentes formes d'art. Au fond, il faudrait dégager la spécificité d'un mode d'appréciation littéraire toujours plus sémantique comparé au mode d'appréciation plastique des peintres et des sculpteurs. Même si Hume ne différencie pas les modes d'appréciation propres à chaque art, son esthétique picturale ou visuelle qui privilégie un modèle de représentation et de théorisation imagée de l'art et sa théorie du beau artistique rencontrent les exigences d'une théorie plastique. Et ce, lorsque dans son célèbre essai *De la norme du goût*, il oppose deux exigences du sens commun: la première exigence s'accordant avec la philosophie sceptique affirme qu'il est vain de discuter des goûts; la seconde affirmerait au contraire que les individus ne se valent pas quant à l'application du jugement de goût, tout comme les auteurs et les créateurs quant à leur talent ne peuvent être mis sur un même pied d'égalité.³ La fameuse formule sans doute en partie ironique selon laquelle il importe de "juger de la beauté catholique et universelle" et à laquelle on accède par "le véritable sentiment de la beauté" et par "une délicatesse d'imagination"⁴ plaide en faveur de critères objectivistes du goût comme ceux de l'oenologie. "(...) On doit reconnaître qu'il y a certaines qualités dans les objets qui sont adaptés par nature à produire des sentiments particuliers", les sentiments et les sensations que produisent la dégustation du vin en fût, selon l'exemple de Don Quichotte cité par Hume: c'est Sancho Pança qui parle, deux parents à lui goûtent le vin tiré d'un fût, l'un le trouve bon, l'autre rend également un jugement favorable mais lui trouve néanmoins un goût de fer. "Vous ne pouvez imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule. Mais qui rit à la fin? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une courroie de cuir."⁵

"C'est au *bon sens* qu'il appartient de faire échec dans l'un et l'autre cas à son influence."⁶ Il s'agit de l'influence du préjugé qui pervertit toutes les opérations des facultés intellectuelles. Il est destructeur du jugement sain et contraire au sentiment de la beauté qui naît du bon goût, bon goût entendu dans le sens d'une compétence acquise par la pratique d'un art pour ce qu'il aiguise naturellement le jugement et le goût délicat: "rien ne tend davantage et à accroître et à parfaire ce talent <l'exercice de la délicatesse du goût notamment sur le modèle oenologique> que la *pratique* d'un art particulier, et l'étude ou la contemplation répétées d'une sorte particulière de beauté."⁷ Le goût de l'élite artistique se situerait entre la connaissance du savoir de plastique pure et le système de l'érudition des historiens de l'art dont la culture artistique affine le jugement par comparaison et croisement des connaissances. "En un mot, la même adresse et la même dextérité que donne aussi la pratique pour exécuter un travail, sont acquises par le même moyen pour en juger."⁸ L'absence de préjugé provient essentiellement de la pratique des arts, fabriquer une oeuvre ou fabriquer un bon vin dont l'objet est soumis à la délicatesse du jugement de celui dont les critères s'appuient sur la dimension universelle de la substance esthétique qu'il convient de juger: ici la plastique pure ou les qualités d'un vin. S'il s'agit d'une esthétique de l'expert, les sens communs en conflit et le bon sens revendiqué dans le jugement de goût font état d'un conflit entre plusieurs bon sens qui engendrent autant de modes d'appréciation artistiques. Comment aujourd'hui, un spécialiste de l'art contemporain qui met en jeu une culture artistique et une appréciation de la pratique artistique fondée sur une perspective littéraire, non plastique, peut-il se revendiquer réellement de l'esthétique humienne? Le connaisseur, selon Hume, améliore la correction de son jugement par la pratique. Mais la communauté des hommes de goût constitue aussi la norme du goût. Celle-ci inclut nécessairement la compétence des hommes de l'art. Or, c'est ici que le conflit des bons sens, le bon sens de l'approche littéraire de l'art et celui de l'approche purement plastique semblent entrer en conflit. De plus la question d'une norme du goût définie par la communauté élitiste rencontre un problème de raisonnement circulaire souligné par de nombreux auteurs et que ne permet pas de trancher le recours aux propriétés esthétiques inhérentes à un ordre plastique ou à un ordre de dégustation puisque le sens commun des praticiens ne se partage pas ou peu avec les connaisseurs non praticiens. Sens commun et anti-art se rencontrent dans les problèmes soulevés par Hume. Renée Bouveresse reprend dans ses notes sur l'esthétique de Hume l'argument de Henri Maldiney à propos de l'anti-art: "Pour savoir si on a affaire à une oeuvre d'art, il faut savoir ce qu'est l'art, tandis qu'on ne sait ce qu'est l'art qu'en se référant aux oeuvres." Ce qui est le cercle mis en évidence par Heidegger et repris par Derrida. Mais aucun ne tranche par une compétence de praticien créant substantiellement les propriétés esthétiques et plastiques de l'oeuvre. Renée Bouveresse poursuit: "Et on pourrait dire que s'il y a un cercle chez Hume, celui-ci a la même inévitabilité que celui décrit par Henri Maldiney. <James> Noxon <spécialiste du goût chez Hume> écrit (citation

3 David Hume, *De la norme du goût*, in *Essais esthétiques*, Garnier Flammarion, 2000, pp. 127-128.

4 *Ibid.*, pp.130-132.

5 *Ibid.*, p.132.

6 *Ibid.*, p.138.

7 *Ibid.*, p.135.

8 *Ibid.*, p.136.

de Renée Bouveresse): “Toute la proposition peut être réduite par une absurdité: une norme du goût existe parce que le sens commun et le sentiment commun de tous les âges sont en accord pour juger certains auteurs, et ils sont en accord parce qu’il y a une norme du goût sur la base de laquelle leurs jugements ont été formés. Comment identifions-nous ce qui a valeur esthétique? par le jugement des connaisseurs. Comment un connaisseur établit-il son droit à ce titre? par sa capacité à reconnaître ce qui a une valeur esthétique. Ce cercle semble circonscrire la vérité historique.” “Le cercle pourrait donc se formuler ainsi: P1) ce qui est valable esthétiquement est déterminé par le jugement des hommes de goût. P2) on reconnaîtra de tels hommes à ce qu’il juge correctement ce qui est valable esthétiquement.”⁹ Renée Bouveresse prend la défense de Hume contre James Noxon et Stuart Brown, en invoquant le critère de la pratique des arts et la possibilité de comparaison. Mais on a vu que si Hume place le jugement des gens de métier plus haut que celui de l’opinion et des connaisseurs non praticiens, à la différence de Diderot et de l’abbé Dubos, le problème d’un sens commun absent entre praticiens et non praticiens et donc l’impossibilité de communiquer les critères de compétence techniques et artistiques qui rendent moins relatives les propriétés esthétiques de l’oeuvre d’art, ce problème d’une communauté artistique de sens commun élargie n’a pas été abordé par Hume. Il dispose néanmoins de critères formels appartenant à la perfection plastique: “C’est, dit-il, “de la proportion, de la relation et de la position des parties que dépend toute la beauté naturelle; mais il serait absurde d’en inférer que la perception de la beauté, comme celle de la vérité, dans les problèmes de la géométrie, consiste totalement dans la perception de relation et qu’elle est entièrement l’oeuvre de l’entendement ou des facultés intellectuelles. Dans toutes les sciences, l’esprit passe des relations connues à l’investigation des inconnues; mais dans toutes les décisions du goût ou de la beauté extérieure, toutes les relations sont d’abord évidentes à l’oeil.”¹⁰ Les critères formels de l’ordre plastique qui permettent de situer la beauté dans le travail de discernement et par un goût ou un sentiment particulier, ces critères ne font pas de la beauté une qualité sensible. La beauté est du côté de la satisfaction ou du plaisir qui accompagne la symétrie perçue par l’intelligence, elle provient des sentiments qui naissent à la vue des proportions et des dimensions particulières d’un objet. Propriétés esthétiques reconnues intellectuellement et confondues avec les propriétés artistiques que des auteurs comme Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet s’ingénient pourtant à distinguer (après Nelson Goodman). Nous les rappelons: “ Parmi les <propriétés esthétiques> on trouve aussi bien celles qui semblent spécifiquement esthétiques comme “beau”, “magnifique” ou “affreux” que des propriétés esthétiques métaphoriques, particulièrement <...>celle qui touche aux affects (“triste”, “revigorant”). <Les propriétés artistiques> sont des propriétés artistiques particulières, classificatoires, comme “lyrique”, “comique”, “symphonique”, ou historico-esthétiques: “baroque”, “romantique”, “impressionniste. Elles supposent qu’on tienne compte d’un genre, d’un style ou d’une périodisation artistique”.¹¹

La beauté artistique humienne découle des propriétés infra-artistiques propres à un art particulier. De même qu’en peinture il serait impropre de parler de tristesse, de gaieté ou de beauté sans se référer à ce qui dans la couleur relève des teintes froides ou chaudes, de leur accord ou de leur dissonance. L’ordre plastique est d’ailleurs par principe entièrement formel et constitue le sens commun non partagé avec le grand public de ce que certains ont appelé la visualité pure mais qui débouche sur la création des formes nouvelles dans l’histoire de l’art, de ces formes nouvelles qu’un public de plus en plus large est amené à recevoir favorablement. Mais le cercle dénoncé plus haut se perpétue dans la mesure même où il se maintient avec les critères de sélection et de légitimation des oeuvres et des connaisseurs qui ne relèvent pas de la connaissance d’une perception pure. Il en va de la légitimité de l’art contemporain, nos auteurs citent Rochlitz: “Si les commissaires officiels, délégués, inspecteurs et responsables des centres d’art soutiennent tel artiste plutôt que tel autre, ce ne saurait être qu’au nom de l’art. La démarche est évidemment circulaire: on choisit Lavier parce qu’il est important et il devient important parce qu’il est choisi”.¹² Le sens commun duchampien qui est le sens commun du champ artistique au sens de Pierre Bourdieu, est aussi le bon sens littéraire sensible aux objets réifiés de la littérature visuelle. Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet font par ailleurs une place à la question de la perception pure en art, à son niveau pré-icônique. La dépeintion qui serait l’expérience de la perception visuelle dans son rapport à l’objet dépeint, aurait été dévoilée par des artistes comme

9 Ibid., p. 192.

10 David Hume, *Principes de morale*, cité par Olivier Brunet in *Philosophie et esthétique chez David Hume*, Nizet, 1965, p. 482.

11 Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Questions d’esthétique*, PUF, 2000, pp.79-80.

12 Ibid., p.145, note.

Cézanne.¹³ La dépeintion concernerait peut-être ce que Wollheim appelle une “Ur-peinture”¹⁴, nous y reviendrons, et elle participerait d’une exemplification des rapports plastiques eux-mêmes en tant que symptôme selon nous de la plastique pure.

Si nous retenons la leçon de Hume avec son bon sens débarrassé des préjugés littéraires, la pratique d’un art particulier pour développer la délicatesse du goût, la supériorité du technicien sur le profane¹⁵, et la formation des propriétés esthétiques par les facultés intellectuelles engendrant un plaisir de beauté spécifique lié aux réalités formelles de l’oeuvre, nous sommes prêts maintenant à aborder les démonstrations d’Yves Michaud dont les arguments relativistes entendent s’inscrire à l’intérieur de la tradition humienne.

Le relativisme objectiviste et anti-formaliste d’Yves Michaud.

Yves Michaud examine l’expérience esthétique au prisme de la postmodernité. Celle-ci ne sera jamais définie. S’agit-il de la postmodernité selon Lyotard ou selon Charles Jenks? On suppose que la postmodernité en question sanctionne la fin des avant-gardes tout en maintenant la notion d’art contemporain séparé de la notion d’art moderne, tel que Nathalie Heinich en a défini les limites: soit l’art dadao-minimaliste des quarante dernières années, du pop’art au néo-géo en passant par l’art conceptuel, le body art etc., en rupture avec la modernité plastique de la première moitié du XXème siècle. Le postmoderne selon Yves Michaud permet une lecture anthropologique absolument horizontale de la dimension artistique et de la création contemporaine, en ce que le tout des productions culturelles semble pouvoir être reçu indifféremment selon la perspective empiriste et relativiste de Thomas McEvelley que fait sien Yves Michaud. Néanmoins, cette pluralité des qualités artistiques nécessite encore la définition de critère et l’émanation d’un jugement esthétique en recourant à la théorie des jeux de langage. Sa pragmatique des pratiques artistiques se veut un hommage à Hume. Son conventionnalisme modéré souhaite inscrire et développer les réflexions de Hume sur la norme du goût dans le cadre conceptuel wittgensteinien et austinien.¹⁶

Yves Michaud distingue trois positions concernant les jugements esthétiques sur la valeur des oeuvres.

1. Une position réaliste où les énoncés d’évaluation esthétique ont des valeurs de vérité et dépendent des caractères de l’objet dont ils parlent. 2. Une position subjectiviste et conventionnaliste aux jugements de valeur esthétique relevant des expressions suggestives de l’individu, que ces jugements soient ajustés ou non à ceux des autres. 3. Une troisième position qualifiée d’objectiviste et dont se réclame Yves Michaud en rejetant les deux précédentes, consiste à dire que les jugements de valeur esthétique sont vérifonctionnels mais relèvent d’une construction psychologique. Cette position objectiviste considère la valeur esthétique comme une qualité seconde par rapport à l’objet qui, néanmoins, “cause une expérience d’évaluation semblable chez tous les êtres humains.”¹⁷ Cette position objectiviste que notre auteur prête à Hume devrait également voir ses évaluations esthétiques s’inscrire dans les jeux de langage. Les qualités artistiques imposées à l’objet produisent des valeurs esthétiques en qualité seconde comme les qualités secondes des objets chez Locke. Néanmoins, les expériences esthétiques supposent l’entrée du spectateur dans le jeu de langage, ce qui fait de cette position un relativisme, et même, dirions-nous un relativisme sociologique. Yves Michaud rejette dans son objecto-relativisme esthétique deux types de relativisme, celui de l’autoritarisme de groupe ou l’autorité des experts auxquels les autres spectateurs doivent se soumettre et se conformer, et il rejette aussi l’évaluation propre à l’expérience et à la compréhension d’une personne, un relativisme individualiste et qui ne permet pas de comprendre la communication du goût, alors que le relativisme autoritaire de groupe de son côté ne permet plus de comprendre l’expérience des oeuvres d’art que l’on est censé faire directement. Yves Michaud adhère “à l’esprit de ce que Goodman qualifie de “relativisme sous contrainte de rigueur””.¹⁸ Son objectivisme relativiste garde la médiation de l’accès même immédiat à l’art et rejette l’idée d’universalisme au profit d’une expertise interne à un jeu de langage. Il prend acte de la fin de l’histoire de l’art sur le modèle de Hegel et de Greenberg, et affirme la nécessité d’un pluralisme autour du concept vide de l’art, le concept d’un art sans définition.

Le risque de cette position est d’exprimer dans la pratique et dans la théorie artistique une véritable esthétisation de l’absence d’une science de l’art. Esthétisation nihiliste du relativisme qui n’a jamais

13 Ibid., p. 95.

14 Ibid., p.122.

15 Olivier Brunet, op. cit., p.685.

16 Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon.

17 Ibid., p.21.

18 Ibid., p.24.

poussé la conséquence de sa prise de parti jusqu'à une indifférence complète à l'égard de ce qu'on appelle encore l'art. La question du champ de l'art de ceux qui ont intérêt à l'art et qui constituent ce champ mérite donc toujours d'être posée, surtout si ce champ perd progressivement sa différenciation par rapport à toutes les autres pratiques commerciales de luxe, mais aussi bien toutes les autres pratiques culturelles et consommatoires. Michaud cherchera néanmoins à identifier les qualités artistiques qui font la valeur d'une oeuvre et l'excellence de l'artiste. En ce sens, il ne prétend pas échapper à ce qu'il appelle lui-même une problématique circulaire en s'intéressant comme l'ethnologue à ce que les "sociétés diverses considèrent déjà comme des pratiques artistiques". Son objectivisme pour déterminer les propriétés esthétiques ou les qualités artistiques des oeuvres d'art reste plus relativiste que Hume et ne partage pas le formalisme de ce dernier ni ne retient le principe de la supériorité du praticien sur le simple connaisseur profane en technique et en savoir plastique. Michaud recherche une contrepartie objective selon son expression dans la qualité des oeuvres qui sont néanmoins décidées par convention, qualité artistique et propriété esthétique exigées de la pratique qui produit les objets. On reconnaît là le motif très prisé du point de vue poétique qui étudie les processus d'instauration et de fabrication des oeuvres d'art au dépens des critères esthétiques de la réception et de l'évaluation de ces pratiques instauratrices de l'art. Le pluralisme des pratiques artistiques s'accommodent d'une esthétique des processus dans un champ artistique qui s'est peut-être dissout depuis longtemps dans le champ des pratiques de promotion de soi de l'industrie culturelle de luxe. On assiste ainsi à la simple étude empirique d'enregistrement des codifications des pratiques et donc au recensement historique des critères conventionnels de l'art. Une anthropologie complètement horizontale.

La détermination des qualités artistiques codifiées s'oppose, selon nous, à la détermination des qualités artistiques plastiques qui relèvent d'une manière moins relativiste comme chez Hume de la compétence de l'homme cultivé à maîtriser pour son propre compte la perception pure du technicien.

Il ne s'agit pas de conventions, celles du technicien ou celles de l'expressionnisme abstrait avec lesquelles nous dit Michaud, Warhol et Rauschenberg auraient rompu en renonçant à l'authenticité expressive et à la planéité. Si changement de jeu de langage il y a eu, c'est en passant d'un jeu de langage plastique à un jeu de langage littéraire sur l'image: le collage dadaïste et l'installation. Il n'y a plus d'invention de forme chez les pop'artistes, ni même de considération plastique au sens des cubistes, des abstraits, de Giacometti, de Soutine ou de Bacon. Car Michaud insiste sur l'apprentissage des règles, c'est-à-dire des affects, des formes de vie et des jeux de langage propres à l'art conceptuel ou à la musique rap, et s'il y a des règles de l'expressionnisme abstrait, de l'installation conceptuelle, de l'art minimaliste, et si un artiste connaît ces règles pour les parodier, les développer ou les contester, la question de l'expertise qui devient une "méta-question" par rapport à la norme du goût puisque nous ne reconnaissons que des hommes qui disposent de cette expertise et sont doués d'un certain discernement, la question demeure de savoir si Yves Michaud possède bien l'expertise du peintre ou du sculpteur. Il vaut mieux, en effet, apprendre la peinture pour en juger comme le suggérait Picasso.¹⁹ La présomption est grande de croire, comme le pense Michaud que "nous sommes capables d'apprécier les traits que ces experts nous signalent" et qui font la valeur de l'oeuvre.²⁰ "Ce qui est en jeu tout particulièrement, c'est l'apprentissage des affects et de leur complexité à travers les jeux de langage."²¹ Il semble qu' Yves Michaud ne doute pas de ses compétences en la matière, je veux dire la compétence plastique qui permet de distinguer un accord de ton n'importe où dans une toile, ou au contraire de remarquer la faiblesse ou l'absence de l'accord, la faiblesse de consistance d'une matière quelle que soit son degré d'épaisseur ou de fluidité, le rapport équilibré entre deux masses ou deux têtes, la solidité d'une forme quelque soit sa consistance fictive réelle, une étoffe molle ou une matière fluide, car il s'agit à chaque fois de maîtriser les règles plastiques des sensations visuelles. L'apprentissage des affects plastiques reste à l'ordre du jour chez les experts lorsque ces affects plastiques sont liés à une gamme de demi-teintes très serrées comme les gammes de gris colorés chez Velasquez, Titien ou Giacometti et qui restent souvent imperceptibles au plus grand nombre, ou encore les facettes et la construction impliquée par tel accident de matière chez Rembrandt mais aussi chez Pollock, ou tel rapport d'angle entre une commissure des lèvres et le coin d'un oeil dans les visages de Piero della Francesca, problème de rapport d'angle que l'on retrouve chez Mondrian et Malévitch. Aucun jeu de langage de l'anti-art qui met seulement en jeu le goût ou le bon sens littéraire ne permet de faire l'économie de l'apprentissage des règles plastiques qui, si elles sont correctement recueillies, devraient désormais recouvrir trente mille ans d'histoire de l'art et laisser ouvert la possibilité de créer d'autres règles qui participent du même air de ressemblance plastique.

19 Ibid., pp. 113 et 118.

20 Ibid.

21 Ibid., p. 48.

Lorsque Michaud se réclame de Hume pour les grammaires de l'apprentissage artistique, nous savons qu'il ne privilégie pas la connaissance des techniciens comme le fait le philosophe écossais. Même s'il reconnaît que les capacités artistiques s'éduquent et se forment dans les apprentissages du métier.²² Mais quel métier aujourd'hui pourrait inclure l'apprentissage des grammaires de règles plastiques incorporant toute l'histoire de l'art, et s'offrir en même temps le luxe de prendre en compte au moins philosophiquement les questions anti-plastiques posées par Duchamp et les dadaïstes?

Les critères esthétiques sont des modes d'accord dans la communication selon Michaud. Ils n'établissent pas l'existence de quoi que ce soit. A contrario le monde des rapports plastiques qu'il faut recréer en tant que regardeur en présupposant l'intention plastique du peintre dont on retrouve progressivement les indices plastiques de nous faire voir tel rapport de ton et tel équilibre formel, suppose des critères esthétiques discriminants sur fond de compétence partagée avec un jeu de langage commun qui renvoie à un monde de sensations communes. C'est aussi le flux dans lequel se coulent et s'écoulent les personnes habituées à une expérience esthétique, ce régime de branchement esthétique par le flux²³ est aussi celui de ceux qui entrent de plein pied dans le champ de la plastique pure, créant leur monde visuel par une mise entre parenthèse préalable des domaines de signification et une grande partie du processus de la sémiologie qui bloque toujours la perception plastique en privilégiant le domaine sémantique.

"En restant fidèle à ces idées <wittgensteiniennes>, nous dit Michaud, on peut se dire alors qu'un jugement esthétique fait partie d'un jeu de langage d'évaluation et de communication - un jeu de langage esthétique pourrait-on dire."²⁴ Mais pour la description des jeux de langage qui diffèrent suivant les différents âges de l'histoire, Yves Michaud cite Wittgenstein, et dévoile son projet de fonder une anthropologie culturelle générale de l'art. "Décrire un ensemble de règles esthétiques de façon complète signifie en fait que l'on décrit la culture de toute une période."²⁵ Ce qui semble condamner à l'avance toute description des règles autonomes de la plastique pure à chaque époque de l'histoire, avec les contrariétés historiques que rencontrent l'expression de ces règles au regard des conventions hostiles de type idéologique, littéraire, philosophique et religieuse d'une époque, ou au contraire la saisie des conditions favorables de différentes provenances culturelles, idéologiques, etc.

La position esthétique que choisit finalement notre auteur consiste d'abord à rejeter deux attitudes: la première qu'il qualifie de néo-dogmatique ou néo-formaliste consiste à s'appuyer sur une liste d'artistes canoniques, Balthus, Buren, Newman érigés en référence. On remarquera que cette attitude dite néo-formaliste mélange allègrement les créateurs de formes, Balthus, Bacon par exemple et les artistes conceptuels au sens large qui n'inventent pas de forme: Smith, Buren ou Beuys. La deuxième attitude débouche sur une hypersubjectivité et un scepticisme face à la multiplicité incommensurable des expériences esthétiques. Elle se contentera d'enregistrer les jugements esthétiques portés par les groupes sociaux compétents, et le goût en honneur dans telle tribu mondaine. Le dogmatisme esthétique de la première concernerait pourtant le présupposé d'un domaine d'objets liés à une forme d'expérience spécifiquement plastique, et reconnue pourtant comme telle par Hume et Wittgenstein. Notre auteur se propose de respecter le langage réel du jugement esthétique à l'intérieur d'un classement anthropologique ouvert. Les propriétés esthétiques varieront suivant les jeux de langage infinis et les appréciations portées sur les expériences esthétiques les plus variables et les plus relatives.

Le relativisme formaliste de Wittgenstein.

Wittgenstein emploie immédiatement dans ses *Leçons sur l'Esthétique* des mots qui appartiennent à la terminologie technique des arts. Mettant de côté les interjections d'approbation que sont souvent les mots "beau" ou "magnifique", il remarque que dans la vie réelle lorsqu'on émet des jugements esthétiques ces adjectifs ne jouent pratiquement aucun rôle. Etant plus intéressé aux circonstances et aux activités qui déterminent le sens des mots, Wittgenstein aborde d'emblée les termes techniques relevant des propriétés artistiques: "Pour la critique musicale employez-vous des adjectifs esthétiques? Vous dites: "Faites attention à cette transition" ou "ce passage n'est pas cohérent". Ce sont les mots justes ou corrects qui semblent plus apparentés aux termes techniques employés par la critique musicale que les termes "beau" et "charmant". Le rapport à la dimension littéraire en musique est d'entrée accusée de manque de pertinence: les titres comme "mélodies du printemps" ne sont pas plus absurdes que les mots "majestueux", "charmant" ou "pompeux". Nous verrons que le langage de la

22 Ibid., p. 49.

23 Ibid., pp. 45-47.

24 Ibid., p. 74.

25 Ibid., p. 90.

plastique pure si peu employé par les critiques d'art plastique qui cantonnent leur formalisme, dans le meilleur des cas, à la critique d'un Greenberg, ce dernier limitant les problèmes de forme à la question de l'aplat, le langage de la plastique pure a davantage recours au juste et au correct lorsqu'il s'agit de parler d'un accord de ton, d'un équilibre entre les masses ou de la solidité d'une construction. Mais ce qui est juste ou correct dans un tableau de plastique pure concerne les rapports entre les couleurs, les formes, la matière, l'espace et la lumière, c'est-à-dire à l'intérieur des cinq fonctions de plastique plure que nous décrivons plus bas, avec des critères qualitatifs internes au rapport plastique donnant lieu à des finalités qualitatives internes.

Or, Wittgenstein donne étrangement des exemples sémantiques lorsqu'il s'agit des arts visuels ou du dessin. "Si je savais dessiner, dit-il, je pourrais évoquer d'innombrables expressions en quatre traits." Les éditions de ses *Leçons sur l'Esthétique* nous montrent à chaque fois trois petites illustrations très schématiques représentant un visage à partir d'un cercle et de quelques traits. Il s'agit de faire naître la plus grande variété expressive sur ces visages, donc le plus grand effet sémantique à partir du plus petit élément graphique. Les dessins de visage valent à la fois pour remplacer les adjectifs d'approbation et représenter la manière dont nous réagissons à une oeuvre. Les visages visent à remplacer les gestes et les mimiques dont ils sont les équivalents, et à faire l'économie du mot "mélancolique" par exemple à propos d'un morceau de Schubert. On remarquera le sémantisme inhérent à ces propriétés esthétiques dont on peut faire l'économie.

La manière de faire, pour la danse, la musique ou la poésie s'expriment par l'emploi circonstancié des mêmes termes pour exprimer la situation et dans le cadre d'un faire particulier. Le tailleur a droit à son formalisme: "Un homme qui s'y connaît en vêtements bien coupés, que fait-il par exemple en cours d'essayage chez son tailleur?" Il dit: "C'est la longueur correcte", "c'est trop court", "c'est trop étroit". Les mots d'approbation ne jouent aucun rôle, cependant que cet homme aura l'air satisfait si le vêtement lui va bien. Au lieu de: "c'est trop court", il aurait pu dire: "Voyez donc", ou au lieu de "correct", il aurait pu dire: "N'y touchez plus."²⁶ Un bon coupeur peut très bien ne pas employer de mots du tout, mais se contenter de faire une marque à la craie pour apporter la modification par la suite. "Comment est-ce que je montre mon approbation en ce qui concerne un vêtement? Avant tout en le portant souvent, en l'appréciant lorsque je le vois, etc." Le paragraphe qui suit concerne encore un exemple d'art plastique dont les règles ne sont pourtant pas celles de la plastique: "(Si je vous donne dans un tableau la lumière et les ombres qui tombent sur un corps, je puis par cela même vous donner les contours de celui-ci. Mais si je vous donne les rehauts, vous ne savez pas quel est le contour du corps.)"²⁷

L'apprentissage des règles est abordé dans le paragraphe suivant. Alors que la compétence formaliste du tailleur et de l'homme élégant, "un homme qui s'y connaît en vêtement", renvoie à un ensemble de règles implicites plus ou moins partagées. Dire: "c'est correct" revient à dire "c'est conforme aux règles". Il se développe donc en moi, nous dit Wittgenstein, un sentiment des règles. C'est toujours l'exemple du tailleur qui sert à la démonstration. Et la nécessité d'un apprentissage des règles, cela vaut autant pour la musique lorsqu'on vous exerce à l'harmonie ou au contrepoint, que pour celui qui se prend de goût pour le métier de tailleur, l'apprentissage des règles définit la justesse du jugement esthétique. Wittgenstein rejoint Hume dans la supériorité accordée à la compétence pratique en matière de jugement esthétique. Je ne peux discuter des règles, de celles qui définissent un art entier qu'en les apprenant. Je peux discuter avec Lewy des règles lorsqu'il me dit "c'est trop court" et que je lui réponds "non, c'est correct, c'est conforme aux règles." "A apprendre les règles, nous dit Wittgenstein, vous parvenez à un jugement plus affiné. Apprendre les règles change effectivement votre jugement." Et d'ajouter, comme pour ancrer son esthétique pragmatique dans un formalisme radical: "(Cela dit, même si vous n'avez pas appris l'harmonie et si votre oreille n'est pas bonne, vous pouvez cependant détecter une dissonance dans une suite d'accords.)" On remarquera à quel point Wittgenstein semble noter l'incompétence universelle en matière d'art que la musique ou le métier de tailleur révèle plus facilement que la peinture ou la sculpture. Rassurer le lecteur, comme le fait Wittgenstein, lecteur qui bien souvent ne connaît ni la musique ni l'art du vêtement, en lui accordant la compétence pour détecter une dissonance mais en supposant qu'il n'est capable de rien d'autre, montrerait plutôt une difficulté à pointer le problème de l'apprentissage des règles en matière d'art. Les règles de plastique pure que nous préconisons en ce qu'elles doivent servir à rendre compte de trente mille ans d'art ne devrait pas échapper à la critique des conventions. Mais le conventionnaliste nous accordera que les règles pratiques de la plastique ne sont pas partagées par les historiens ou les philosophes de l'art qui n'ont reçu en général aucune formation pratique particulière. Ce que souligne Hume et Wittgenstein, c'est la nécessité de pratiquer un art. Ce qu'ils nous aident à remarquer c'est la solution de continuité

26 Ludwig Wittgenstein, *Leçons sur l'esthétique* in *Leçons et conversations*, Gallimard, collection Idées, 1982, p.22.

27 Ibid.

dans les arts plastiques entre historiens et peintres, théoriciens et peintres, ce qui est impensable en musicologie. Le bon sens plastique n'est pas partagé à la différence du bon sens musical ou littéraire. Le bon sens littéraire a produit un art littéraire dans les arts plastiques dont les règles esthétiques sont maîtrisées par les profanes en art plastique. Je veux dire que le sens commun artistique au sens humien du terme, mais aussi peut-être wittgensteinien, aura une dimension littéraire dans l'art contemporain. Le bon sens littéraire permet à lui seul d'apprécier Duchamp, le Pop'art, l'art conceptuel, Sol Levitt ou Buren. Aucune connaissance plastique touchant à la solidité interne d'une forme, à sa complexité rythmique, à la richesse des accords de ton, les demi-teintes les plus subtiles prises dans la matière et les facettes d'une forme, ou l'accord de ton le plus strident que l'on ne sait pas distinguer des tons les plus criards, une figure déformée qui vous paraît juste à côté d'une autre déformation qui vous paraît non correcte, savoir distinguer un bon et un mauvais tableau moderne, ou entre un dessin classique académique et un dessin classique non académique, etc., aucune de ces connaissances plastiques réparties en règles à l'intérieur de fonctions symboliques ne sont véritablement nécessaires pour apprécier ce que l'on appelle l'art contemporain dans sa version néo-dadaïste. Les règles perceptives de la gestaltthéorie et les conventions sémantiques suffisent à guider le jugement des non-praticiens. Les symptômes de Nelson Goodman comme la richesse de condensation sémantique ou la connaissance des variétés syntaxiques suffisent à dire quand il y a de l'art contemporain. Mais les symptômes de la plastique pure relèvent de fonction symbolique que ne décrit pas Nelson Goodman. Le formalisme de Hume et celui de Wittgenstein se révèlent encore dans les passages suivants tirés des *Leçons sur l'Esthétique*.

C'est encore la question des réactions esthétiques, celle du mécontentement, de la gêne, du dégoût et la question du plaisir liées à la cause des propriétés esthétiques. On se demandera pourquoi telle chose nous gêne et non pourquoi elle en est la cause. L'expression du mécontentement touchant à telle ou telle proportion: "Faites-la plus haute...plus basse!... enfin, faites quelque chose.", concerne la hauteur d'une porte.

"La gêne esthétique suggère un "pourquoi", non une "cause". L'expression de la gêne prend la forme d'une critique et non celle du "mon esprit n'est pas en repos" ou quelque chose de semblable; la forme qu'elle pourrait prendre, c'est de dire, en regardant un tableau: "Qu'est-ce qui ne va pas dans ce tableau?" Il s'agit de dire que mon sentiment est orienté et non qu'il a une cause.

Les exemples de visage reprennent. Le visage n'est pas un moyen de produire une expression, ou de vous rendre triste. *La Création d'Adam* de Michel Ange peut produire un certain effet indépendamment de l'oeuvre peinte: "Une seringue qui produirait ses effets en vous le fait-il exactement comme la peinture?"

L'appréciation artistique chez Wittgenstein correspond à l'épuisement du sens pragmatique d'une idée: "Le sens d'une proposition" est quelque chose de très similaire à cette affaire: celle que, d'une phrase à un objet, il y a une relation telle que le *sens* de la phrase, c'est tout ce qui a cet effet."²⁸ Même si les exemples plastiques ne servent pas la démonstration de Wittgenstein concernant les jeux de langage esthétiques, car les exemples empruntés à l'art du vêtement et à la musique en tiennent lieu, la question de l'effet ou de l'aspect occupe tout le champ de sa réflexion sur les arts visuels.

"Supposez que je vous donne une pilule a) qui vous fait faire un tableau (peut-être *La Création d'Adam*), b) qui vous fasse ressentir quelque chose au niveau de l'estomac.

Lequel de ces effets appelleriez-vous le plus *spécifique* ? Certainement l'effet a) le fait que vous avez fait ce tableau. Ressentir est quelque chose de passablement simple."²⁹

La propriété esthétique ou la propriété artistique semble intéresser Wittgenstein lorsque l'effet ressenti relève d'un bon sens de l'effet lié au caractère massif de la réalité liée à l'objet, assurant la continuité du jeu de langage, oeuvre d'art faite sous l'influence d'une pilule ou effets picturaux sans peinture ressentis sous l'influence d'une seringue: "Cela signifie-t-il que tout serait en ordre, si, laissant de côté l'oeuvre peinte, vous n'en donniez à autrui que les effets? A coup sûr la chose qui vient en premier, c'est que vous voyez la peinture ou que vous récitez les mots d'un poème. Une seringue qui produirait ses effets en vous le ferait-elle exactement comme la peinture?"³⁰

Assurément l'effet désigné par Wittgenstein ne concerne pas l'art conceptuel qui s'est pourtant réclamé de lui. On a même le sentiment que son formalisme issu des formes d'art constituées lui interdit de penser autre chose que des effets de peinture ou des effets de poème inclus dans le lien jeu de langage-forme de vie. Mais Wittgenstein s'interroge également sur les impressions purement visuelles. Il se demande: "L'impression la plus importante que produit un tableau est-elle ou non une impression

28 Ibid., p. 67.

29 Ibid., p. 68.

30 Ibid., p.66, note 2.

visuelle?”³¹30 Il pense que les associations visuelles peuvent être modifiées si l’on change légèrement l’objet, à la seule impression visuelle qui nous fait dire: “ce sont seuls les linéaments de l’impression visuelle qui comptent” on ne pourra pas percevoir la même chose ou avoir la même expérience de l’objet séparément de ces associations modifiées.

La question du formalisme des propriétés esthétiques culminerait dans ce passage: “Il y a deux écoles: a) “ce qui compte, c’est les taches de couleurs et les lignes”; b) ce qui compte, c’est l’expression de ces visages.”³²31 Wittgenstein ne pense pas que les deux écoles se contredisent. Le changement d’attitude ou de jeu de langage explique que les associations qui se manifestent dans les choses que l’on dit changent avec le langage de ces associations. Et si nous restons à l’intérieur du jeu de langage formaliste de plastique pure auquel l’analyse esthétique de Wittgenstein nous renvoie également avec ses exemples pragmatique-formalistes, on comprend mieux tel commentaire du philosophe après l’exposé des deux écoles, école formaliste, école sémantiste: “En un sens elles ne se contredisent pas. Notons seulement que a) ne fait pas ressortir clairement que les différentes taches ont une importance différente, et que des altérations différentes ont des effets complètement différents: certains font toute la différence du monde.” Wittgenstein semble plaider pour un affinement linguistique de l’école formaliste qui aiderait à mieux discerner les rapports plastiques eux-mêmes entre les taches, les lignes etc. C’est tout notre projet. Quant à l’attitude par rapport au sujet, un moine regardant la Vierge par exemple, il affirme qu’on pourrait avoir cette attitude indépendamment du tableau, que cette attitude soit ironique ou révérencieuse. Wittgenstein pose au moins négativement la question des propriétés esthétiques inhérentes au tableau qui appelle une connaissance d’homme de métier, de connaisseur en vêtement, en musique ou en vin, alors que l’attitude sociale, sémantique, contextuelle pourrait être séparée au moins à l’intérieur du langage qui se rapporte aux effets esthétiques recherchés.

Nous ne dirions pas d’ailleurs, pour notre part, que l’une des deux écoles s’intéresse uniquement aux taches de couleur et aux lignes. Elle s’intéresse aux fonctions de plastique pure recouvrant tous les effets d’harmonisation plastique que recèle la fonction formelle, la fonction colorée, les fonctions spatiale, lumineuse et matérielle. L’autre école ne s’intéresserait qu’au domaine du sens, aux niveaux iconique et iconologique, à tous les modes de signification, aux espaces de signification littéraire et théorique. Cette deuxième école qui recouvre le bon sens littéraire en peinture peut parfaitement inclure le monde des simples taches et des simples lignes, à titre de Gestalt signifiante ou expressive qui ne renvoie pas à un monde de rapports plastiques, mais à la fonction indexicale, expressive ou représentationnelle du signe plastique lorsqu’il se charge d’association extra-picturale liée à la vie, la société, les croyances etc.

Si Picasso disait que la peinture s’apprend comme le chinois, il nous faudra un jour décrire les jeux de langage qui permettent de s’entendre sur chaque relation plastique qu’un peintre accomplit nécessairement dans l’usage des fonctions plastiques que nous décrirons plus bas. Si on vous présente une peinture, la Bohémienne de Frans Hals pour rester dans les visages, et que l’on vous dise la construction de cette tête est exemplaire, que les plans qui servent à construire telle partie de l’oeil ou de la pommette des joues s’enchaînent selon tel ou tel rythme, qu’on vous le dise et que vous le perceviez soudainement, que vous soyez en train de faire la copie de ce Frans Hals, ou que vous soyez un simple spectateur non praticien, un nouvel effet surgira pour vous, selon les critères de la fonction formelle. Elle peut même créer un sentiment des règles à l’instar des proportions que Giacometti voulait corriger sur le portrait de Jean Genet afin que la tête de celui-ci tienne mieux dans le tableau, et avec le sentiment d’une proportion juste suscitée chez l’écrivain, quelque chose comme un “c’est juste, c’est correct”, “cette proportion au-dessus de la tête va mieux”. Mais ce serait un sentiment des règles qui concernerait pour le non praticien le changement de son attitude entière: ne pas voir le monde des significations mais accéder au jeu de langage de l’ordre plastique.

L’exposé des règles de plastique pure qui va suivre devrait permettre à terme une articulation concrète d’un art particulier, la peinture, avec les fonctions symboliques et les symptômes en vigueur dans la théorie de Nelson Goodman. Cette présentation aura sans doute un parfum kantien voire aristotélicien qui s’accommode à notre sens avec le fonctionnalisme perceptif et le formalisme catégorique que nous défendons. Les propriétés esthétiques concerneraient le domaine des formes plastiques et s’appliqueraient à l’histoire de ces formes plastiques. Elles ne seraient relatives et relativisables qu’à l’intérieur de son domaine d’application mais elles seraient étudiées selon les limites que les règles plastiques reçoivent des contraintes hostiles ou favorables issues des multiples influences idéologique, littéraire, philosophique ou religieuse qui prévalent à travers les âges. L’autonomie présumée par Hume et Wittgenstein des règles de plastique pure rencontre néanmoins les limites imposées par telle

31 Ibid., p.74.

32 Ibid., p.67.

autre histoire des formes artistiques comme l'histoire littéraire dont l'influence présentement se manifeste jusqu'à créer un empiètement sur le domaine des formes plastiques en engendrant des mises en scène conceptuelles, des objets spéculatifs, des décors performatifs ou contextuels d'installation, des objets de littérature visuelle réifiée, toutes expressions du mode d'appréciation littéraire de l'art. Si les propriétés esthétiques littéraires et purement sémantiques surviennent aux propriétés plastiques et présémantiques, la survenance de ces propriétés esthétiques plastiques, qui relèvent aussi bien d'un dévoilement visant à retirer la couche des dépôts sémantiques, cette conception est sans doute "une conception qui en fait des propriétés objectives des choses auxquelles on les attribue", comme le soupçonnent les auteurs de *Questions d'esthétique*.³³ En ce sens nos propriétés esthétiques de plastique pure s'accorderaient avec le principe d'une ontologie et d'une métaphysique de l'art défendu par Roger Pouivet qui accepte l'idée de propriétés esthétiques non relativisables. Nos propriétés esthétiques peuvent répondre plus concrètement à la théorie immanentiste des fonctions spécifiques de l'œuvre d'art selon Roger Pouivet³⁴. Ainsi notre substance artistique est une substance de plastique pure et ses intentions artistiques le sont aussi.

La matière logique ou contenu formel de la plastique pure s'articule en cinq fonctions ou en cinq regards formels distincts et complémentaires.

Une table des fonctions de jugement de plastique pure picturale se présenterait ainsi:

a) *fonction formelle*: celle de la forme polarisée, centrée, de type sculptural (au sens habituel de l'expression) sorte de Gestalt du volume ou masse autour de laquelle s'organise le tableau; elle gouverne la construction, la proportion, la délimitation des masses, le volume, la ligne, la surface, le plan, la découpe, etc.

a' *fonction de composition* (ou forme générale à la fois liée et distincte de la fonction formelle polaire): elle régit l'équilibre général, le mouvement et le rythme de l'ensemble de la composition.

b) *fonction matérielle*: dictant les qualités du support, des liants de la pâte, la texture, la touche, etc.

c) *fonction lumineuse*: commandant la recherche des valeurs d'ombre et de lumière, les passages et la circulation de la lumière.

d) *fonction colorée*: centrée sur l'accord de ton, la tonalité, l'établissement d'une gamme de tons accordés entre eux et l'harmonie finale qui en résulte.

e) *fonction spatiale*: définit l'espace à deux ou trois dimensions, de types atmosphérique, sculptural ou plan. Les deux premiers d'abord et ou les trois ensemble, car ils ne s'excluent pas, il existe des genres d'espaces mixtes.

Ceux qui prétendent détenir le savoir de plastique pure voient la peinture selon ses cinq facultés perceptives quasi a priori. Leur conception relèverait d'un réalisme esthétique plutôt radicale.³⁵

Les indices qui sont autant d'exemplification comme on le verra déterminent la présence de critère de plastique pure devraient, à notre sens, prévaloir dans la réalisation d'une oeuvre picturale. On distinguera à chaque fois les indices des critères qualificatifs internes de plastique pure et l'on définira les finalités qualitatives de la perception plastique.

a- *la fonction formelle* (subdivisée comme on sait en perception de la forme centrée sur une figure ou masse isolée et en perception de la forme générale du tableau posant des problèmes qui concernent l'équilibre des différentes parties), on retiendra *le critère de la solidité par la construction d'une forme*. Cette construction se caractérise par la lecture de la forme résolue en plans qui la composent; et la possibilité d'extraire ces plans composant une forme de telle manière que celle-ci soit le produit d'un accord entre ces différents plans isolables et explicites, constitue un critère de qualité plastique.

33 Op. cit., p.47.

34 Op. cit., p.59.

35 Cf. Roger Pouivet, op. cit., pp. 134-140. La différence que nous exposons ici entre les critères internes et les finalités qualitatives relève des propriétés esthétiques selon un schéma qui relie B (finalité plastique) et A (critère et indice plastique), B se rapportant à A (Pouivet, ibid., pp. 145-147). Une théorie de l'intentionnalité perceptive des accords plastiques devraient un jour faire l'objet d'une formalisation véritablement plus précise, et à l'encontre, sans doute de la théorie intentionnelle contextualiste de Baxhandall.

La solidité d'une forme est obtenue en s'exerçant: 1° à la construction par plan comprenant les découpes de plan grâce à 2° la segmentation des lignes; et deux finalités qualitatives visuelles, la recherche de la monumentalité ou de l'ampleur des proportions et l'équilibre des rapports. (Soit l'exemplification de la construction et l'exemplification de l'ampleur des masses et des proportions dans leur équilibre même).

Les découpes (de plan) s'obtiennent par la mise en évidence des angles, souvent imperceptibles au regard inexpérimenté, et des segments de droite divisant une ligne, fût-elle courbe au premier regard et fonctionnant selon un mouvement sinueux, ondulant, (ou enchevêtrée à d'autres lignes, pour jouer le rôle de passage entre la forme, ainsi aérée par ses lignes multiples, et le fond).

La segmentation d'une ligne apporte la tension et la nervosité dont la nécessité plastique encore une fois échappe bien souvent à l'oeil non éduqué. Le plaisir lié à la tension d'une ligne et à la construction d'une forme en plans découpés d'un côté, et le déplaisir que nous font ressentir une forme et une ligne molle de l'autre (quelle que soit la nature matérielle de l'objet représenté comme les objets ou les corps réellement mous dans le monde physique, la solidité est affirmée ici comme un principe formel de qualité plastique), ces différences de plaisir et de déplaisir s'imposent rapidement avec une certaine évidence dans un cours de dessin, c'est-à-dire par une communication pratique ou à la suite de celle-ci lorsque deux personnes disposant du même jeu de langage réagissent à la vue d'un tableau.

Les modèles de Rubens ou de Michel-Ange apparemment irréductibles à la vision quelque peu cubisante inhérente à la construction par plan peuvent être également traitées et perçus de cette manière; simplement les plans sont dits fondus les uns dans les autres au bénéfice d'un volume qu'il convient de ne pas percevoir comme totalement régulier et lisse. Les volumes à la surface polie que l'on perçoit comme totalement lisse, que ce soit en sculpture ou en peinture, renferme la solidité de la construction par plan et la suppose, même si les artistes n'y font pas explicitement référence dans leur discours ou dans d'autres oeuvres en ne recourant pas à la division de la forme au moyen des angles et des arêtes.

Le style géométriste qui fait saillir les arêtes et expriment fortement les facettes ou les plans d'une forme ne constituent pas en soi l'indice le plus sûr d'une construction solide et ne saurait se prévaloir d'apporter plus de solidité qu'un style tachiste ou fondu qui apparaît souvent moins "construit" selon les modèles métaphoriques de l'ossature et de la charpente. Ainsi les indices d'aveuglement de la première fonction résident dans l'incapacité de sentir la solidité d'une forme par la décomposition d'une ligne en plusieurs segments formant une série d'angles et la délimitation des découpes de plan qui en sont extraites, ce monde plastique étant recouvert par la prégnance du volume en ronde-bosse ou à la surface continue qui se compose de plans indistincts créant des effets plastiques négatifs de dureté ou de mollesse.

Cette construction par plan ne doit pas être confondue avec le travail sur ordinateur qui consiste à diviser le volume d'une tête d'homme, par exemple, que l'on veut reconstituer par les calculs de l'ordinateur, en marquant un certain nombre de points par une sorte de repiquage ou repérage de la forme. La structure charpentée qui s'ensuit, rappelant, selon la voie d'une analogie connotative, certaines études théoriques de Dürer, ne saurait être confondue avec ce dont nous parlons. Les images de synthèse, faites à partir de cette structuration en fil de fer de la forme, qui emploient la ronde-bosse et les dégradés de lumière, participent d'un réalisme descriptif et dénotatif non plastique qui pourrait s'appeler un gestaltisme-sémantique pur.

b- *Le parcours de la lumière grâce à la souplesse des passages.* Deux critères plastiques: la notion de passage et la notion de lumière souple. Un principe réunissant deux fonctions perceptives; à chaque valeur d'ombre et de lumière correspond un plan et inversement chaque plan suppose, comme sur les facettes d'un polyèdre, une valeur différenciée, qui présente parfois une valeur similaire à celle d'un autre plan sur le même volume, bien que toujours distincte à l'intérieur d'un ensemble de valeurs-plans. Mais, là encore, méfions-nous d'une simple interprétation géométrique de notre propos. On ne peut extraire les plans d'une forme, analyser sa structure constructive sans en comprendre la valeur d'ombre. Non seulement il est naturellement évident qu'un plan se remarque principalement à travers une tache d'ombre ou de couleur qui a toujours une configuration (c'est peut-être de cela qu'il faut parler d'une configuration particulière de la tache d'ombre ou de couleur décrivant un plan), mais, en plus, cette configuration des plans renvoie toujours à un polygone particulier qu'il ne faut pas réduire au simple schéma d'un polygone connu: ce n'est pas le triangle, le trapèze, le rectangle ou le carré qu'il

convient de remarquer en tant que tel dans sa généralité, mais ce plan singulier-ci à la longueur des segments délimités et aux angles indiqués (sous-tendu en effet par une forme géométrique qui en assure l'unité commune).

Mis à part donc la correspondance évidente qui lie le plan à sa valeur particulière - et qui ressemble à un truisme, présentée en dehors de la situation concrète de la lecture des valeurs et des plans sur une figure dont on ne connaît pas encore la construction-, il s'agit aussi d'une évidence d'un autre ordre qui s'impose lorsque l'on sait voir sur quel plan ou facette de plan les valeurs reposent, valeurs constructives qui se donnent à voir avec leur souplesse de passage. (La dureté, effet négatif également ressenti dans le contexte coloré).

La fonction formelle impose la découpe des vides et des pleins, les vides entre les formes. Découpe des vides qui amène à parler de la fonction de composition aux fins de laquelle se pose le problème des deux grands modes de perception plastique, perception en aplat et perception en trois dimensions. Les cinq fonctions sont à différencier selon les deux axes de perception plastique, - d'abord perception en un volume atmosphérique -, l'un et l'autre, le volume et l'atmosphère (notamment par le rendu des valeurs tactiles, "impressionnistes"), l'un ou l'autre, volume ou atmosphère (volume net où toutes les valeurs sont intégrées à sa construction sans faire intervenir la touche pour exprimer les passages). Et la perception en aplat, ou plus généralement, si l'on veut, au risque de banaliser notre propos, selon les principes de l'espace à deux dimensions.

La fonction de composition dominée par la perception en aplat sera sensible aux arabesques, aux lignes circonscrivant des surfaces planes, le tout étant régi par le plan du tableau lui-même. Par contraste avec le regard sensible aux surfaces agencées de la perception en aplat, la fonction de composition dominée par la perception à trois dimensions ne sera sensible qu'aux seules masses qui sont le pendant du volume, le résultat d'une construction par plan et représentant un tout isolé ayant son espace propre. Dans la perception en aplat, la forme et l'espace ont une importance presque équivalente. Les découpes constituant les formes figurées ou non figurées et les découpes constituant l'espace ont une valeur équivalente non seulement à cause du principe général bien connu qui veut que la découpe des vides équivaut à la découpe des pleins, mais surtout à cause d'un regard "glissant" latéralement sur la surface du tableau dont il ne retient qu'une très faible profondeur, l'épaisseur des choses peintes étant constamment écrasée, les éléments étant rabattus à la surface de la toile, sur le plan du tableau lui-même, ou à sa frontalité. Découpe ou masse, donc.

Le regard glissant latéralement sur le plan unique du tableau, de façon à embrasser l'ensemble de la composition, entraîne de nombreuses conséquences pour la définition des critères plastiques susceptibles de constituer la valeur du jugement et celle de l'oeuvre. Tout d'abord, la notion de cadre qui influe sur l'intérieur de la composition. Le cadre peut être interprété soit comme délimitation d'un champ que l'on suppose ouvert au-delà du cadrage, et l'on peut parler de cadrage au lieu de cadre comme dans les arts de la photographie et du cinéma (vision en trois dimensions), soit comme limite du plan unique dominant l'espace de l'oeuvre (vision en aplat). Si les découpes spatiales qui bordent une figure doivent toujours tenir compte des bords du tableau aux angles et sur les côtés, elles peuvent laisser place à une autre exigence dans le cas de la vision en volume, qui revient à la profondeur de champ et au recul des plans exprimés; et la découpe du plan général au sein duquel cet espace est pris doit composer avec ce qui constitue l'espace lui-même, l'organisation interne du tableau qui résiste à la contrainte latérale des bords.

Les deux modes perceptifs ne sont pas absolument exclusifs l'un pour l'autre. Une composition volumétrique épurée ou une composition atmosphérique nimbant toutes les formes se laisse analyser en découpe de surfaces imbriquées, attachées l'une à l'autre, juxtaposées, se laisse donc réduire en aplat grâce à l'aplatissement de la forme, celle de sa construction interne la plus saillante et des valeurs les plus marquées.

De même l'aplat peut être retourné en son contraire, et en dehors de cette opération qui traduit une dimension spatiale dans une autre, l'aplat montre chez certains artistes comme Matisse la présence d'une sensation picturale relativement influencée par le geste dans le traitement des volumes; la ligne de Matisse, ses arabesques, sont très accidentées, elles sont baveuses, débordantes, ses contours ne sont pas nettement marqués, s'effilochent, laissant ainsi, en les conservant et les développant, la richesse des passages qu'autorise la peinture gestualo-atmosphérique. L'aération des teintes plates procèdent aussi de l'introduction de certaines techniques propres à la peinture gestualo-atmosphérique (Titien, Vélasquez, Degas), en nuancant les couleurs appliquées, passées par l'irrégularité des coups de pinceau

dont il laisse les taches aussitôt constituées en plan, en cette facture visible engendrant les effets de construction voisine de ceux que présente la peinture en trois dimensions (accident de matière structurant, bien que tout le reste confiné dans l'étroitesse de cet espace-plan).

Autre conséquence plus classique de la division entre deux perceptions, celle concernant la ligne. Celle-ci peut enserrer la forme de manière à créer un cloisonnement ou un compartimentage de l'espace et peut exister par elle-même tout en remplissant son rôle de découpe de plan (exemples: Matisse, la peinture romane). Ou elle s'effiloche, s'enchevêtre à d'autres lignes de façon à plonger davantage les figures dans l'espace (exemple: Vélasquez, Degas, les Vénitiens, Rembrandt). Chez les peintres, on peut même constater un usage de la ligne qui consiste à arrêter une valeur d'ombre sans pour autant la délimiter comme une découpe. Cette ligne traverse souvent la tache, l'ombre, ou s'en éloigne en traversant une autre tache appartenant à l'espace, de façon à border, à contenir l'extension visuelle et à nommer la forme recherchée (exemple: la main à la bague de la plus grande des Ménines de Vélasquez située à droite de l'Infante Margarita).

-La fonction lumineuse: qu'est-ce qu'une lumière picturale? Celle-ci se définit par un passage allant de la lumière ou de l'ombre que recèle un plan, à la lumière occupant un autre plan. Chaque fois qu'une valeur possède un degré de lumière proche de la valeur voisine, il y a communication d'un plan à l'autre grâce à ce rapprochement. La lumière semble ainsi circuler d'un plan à un autre et annule les séparations linéaires entre les formes. On dit alors que les valeurs proches doivent "passer" l'une dans l'autre assurant un passage à la lumière. Les valeurs sombres communiquent de la même manière à l'intérieur des plans juxtaposés les uns aux autres. Une conséquence formelle est l'abolition de la ligne ou du trait qui sépare deux plans-valeurs proches. La régularité des passages assure la souplesse des valeurs, critère qualitatif majeur produit par la fonction lumineuse, même lorsque ces lumières présentent de grands contrastes, la souplesse comme critère qualitatif dépasse les limites propres à chaque type de lumière; tout comme la solidité en ce qui concerne la fonction formelle.

-La fonction colorée: pas de critère autre que ceux de la chromatologie ou physique des couleurs (une fois n'est pas coutume) mais le test d'une couleur manuellement reproduite doit être imposé à tout critique ou amateur d'art qui se prétend sensible au monde des couleurs. Indiquons simplement l'existence d'une couleur que l'on peut appeler atonale et qui est apparue dans les peintures de Matisse et de Nicolas de Staël. Chez ce dernier on trouve même quelque chose comme une "couleur-masse", qui prend forme, car elle est le produit d'un accord de teintes pures sans dominante colorée (tonalité), ou encore le produit de deux ou trois couleurs utilisées en plus grande quantité. L'atonalité des couleurs s'oppose à la teinte générale d'un tableau qui est le résultat d'une qualité de ton commune à toutes les couleurs d'une même gamme.

-La fonction matérielle: L'opposition qui prévaut est celle de la facture imprimant un geste dont le résultat et l'étude sont impartis à la fonction formelle d'un côté et, de l'autre, la pâte produisant des effets de touche dont l'étude en revient également à la fonction formelle. De la pâte, il faut retenir les problèmes de consistance. De la touche, produit de l'opposition générale entre facture et matière, il faut retenir les accidents que font les Vénitiens, inventeurs de ce style de peinture, et qui ne peut se penser sans un traitement particulier de l'espace visant à le rendre plus atmosphérique grâce à la présence renforcée de l'air entendu comme espace matérialisé se communiquant aux formes, on appelle cela aération de la forme. Et ceci par opposition encore à la matière lisse des primitifs produisant un effet d'espace vide, absolument limpide. Pas de critérium propre à la fonction matérielle si ce n'est négativement en dénonçant la facticité des effets de la matière indépendant du travail de mise en place formelle.

-La fonction spatiale: la profondeur est à la fois un critère qualitatif et une finalité plastique par la hiérarchisation des plans dans l'espace ou par la subdivision en surface. L'espace de l'aplat s'obtient par une impression d'ampleur des surfaces découpées elles-mêmes liées aux rapports de proportion entre les angles, les lignes et les masses. L'espace atmosphérique dépend du travail des valeurs d'ombre et de lumière et s'organise néanmoins selon le critère de la hiérarchie des plans. Cette ordonnance des plans relève plus de l'ordre plastique lui-même que de la perspective.

Objet / Fonction	Formelle	Lumineuse	Colorée	Spatiale	Matérielle
Critères qualitatifs internes	Solidité Équilibre	Passages Circulation des valeurs	Accords de ton	Hiérarchie des plans Extension des surfaces	Consistance
Finalités qualitatives internes	Ampleur ou monumentalité Richesse constructive et rythmique	Souplesse des passages Luminosité et profondeur	Souplesse des contacts Éclat, intensité et profondeur	Profondeur ou extension	Richesse des textures

L'exemplification des rapports plastiques (ou de la Ur-peinture)

Les cinq fonctions de plastique pure fournissent cinq critères qualitatifs internes à la perception plastique, critères qui sont donc au stade de notre exposé, autant de qualités artistiques formalistes, c'est-à-dire non relativisables.

Les cinq critères qualitatifs (formes construites, passages de lumière, profondeur spatiale ou extension en a-plat, tonalité et accord chromatique, consistance de la matière) s'accompagnent de quatre finalités toujours internes de plastique pure: puissance et ampleur des proportions, équilibre et multiplicité des rythmes, souplesse des passages de lumière, profondeur de l'espace et puissance extensible des surfaces, intensité (colorée) et profondeur des accords chromatiques, consistance de la matière. (On aura remarqué que certains critères désignant dans l'objet plastique l'intérêt et la présence de la qualité artistique sont identiques à la finalité perceptive dont ces critères témoignent, dont ils sont les indices). Le débat sur le purisme en art abordé par Nelson Goodman, suppose que sa théorie de l'exemplification, comme un des symptômes de la qualité artistique, puisse s'accorder avec les préoccupations plastiques des artistes de toutes les époques. Les propriétés artistiques de plastique pure sont, on l'aura compris, ipso facto, des propriétés esthétiques de plastique pure.

On se rappelle que pour Nelson Goodman, la position puriste en art possède une contradiction interne, elle est à la fois correcte et incorrecte. Le puriste de la peinture abstraite auquel semble se référer notre auteur doit être en partie minimaliste, puisqu'il rejette même l'expressionnisme abstrait. Les qualités internes qu'il revendique pour sa peinture doivent s'extraire de toute représentation, de toute symbolisation et de toute expression. Notre position puriste de plastique pure, ne rejette pas la figuration, ni même l'expression s'il s'agit comme le note Goodman d'exemplifier un élément formel, mais aussi matériel lié à la texture picturale ou chromatique. Goodman prend acte du caractère non essentiel à la peinture du monde représentationnel et symbolique d'un Bosch ou d'un Goya³⁶. Il a également raison de noter la valeur sentimentale que peut receler un élément de peinture abstraite. Mais lorsque Goodman rejette la notion de formel pour parler d'une peinture abstraite et pour parler même d'une manière puriste comme nous le faisons ici avec notre plastique pure, au prétexte que les qualités formelles peuvent être énumérées à volonté, et que les propriétés non formelles qu'on a laissées de côté comme les rapports qu'entretiennent ces propriétés internes à la peinture et la désignation d'objet ou quelque chose d'autre, autrement dit lorsque Goodman croit interroger le puriste sur une base aussi vague et extensible du formalisme interne à la peinture, on voit qu'il lui manque les critères plastiques qu'un peintre aurait dû lui enseigner. Les éléments plastiques ne sont jamais en soi suffisamment formels. Ils renvoient à des qualités plastiques qui sont des rapports entre les éléments. En ce sens, il n'y a pas de couleurs ou de formes plastiques de qualités internes si on ne les perçoit pas comme des accords de ton et des équilibres de masse.

C'est pourquoi la notion d'échantillon qui aurait permis de dégager les propriétés qui importent dans une peinture non représentationnelles ou non expressives (mais nous avons vu que ce qui importe c'est la représentation et l'expression de la plastique elle-même), la notion d'échantillon n'inclut aucun

36 Nelson Goodman, manière de faire des mondes, éditions Jacqueline Champion, 1992, pp. 80-83.

rapport plastique. Une propriété exemplifiée comme un tissu ou une pâtisserie, dont les exemples sont utilisés par Goodman doivent inclure pour qu'elles soient artistiques ou esthétiques les qualités non pas de l'exemplification mais de l'art du tapissier et du pâtissier. L'art du tisserand ou du tailleur, nous l'avons vu chez Wittgenstein, inclut la connaissance des règles qui permet de dire ceci s'accorde avec la coupe recherchée, ce n'est ni trop long, ni trop court, etc. Je suppose que le pâtissier doit être testé autrement qu'à travers l'exemple quantitatif utilisé par Goodman (un échantillon de chocolat demandé par une cliente à son pâtissier, pour un gâteau destiné à cinquante personnes et qui devient un gâteau géant au grand dam de la cliente qui n'avait pas précisé d'autres propriétés de l'échantillon). L'échantillon doit être soit le gâteau en miniature, soit la relation du chocolat avec d'autres éléments composant le gâteau³⁷.

Il est intéressant de noter que les exemples de Goodman pour sa théorie de l'exemplification que ce soit celui du tapissier qui croit bien faire en multipliant un même échantillon avec ses mesures au centimètre près, ou le pâtissier qui démultiplie la quantité de chocolat, sont des exemples quantitatifs et industriels. Hume aurait interrogé notre philosophe sur les saveurs du vin, et les échantillons que l'on peut bien en dégager. La dégustation d'un vin, tout comme la compréhension d'une peinture, suppose la compréhension de qualités inhérente à un art et à un objet. L'élémentarisme analytique de la méthode goodmanienne, si on le prenait à la lettre et de prime abord, risque de passer à côté de tous les arts et semblerait justifier au mieux un bon sens symbolique et littéraire oblitérant les autres arts.

La peinture de plastique pure peut de surcroît ne pas exemplifier ou symboliser ses propriétés à cause du recouvrement sémantique qui la masque. Exemplifier ou symboliser ce qui se manifeste le plus dans une peinture puriste n'est qu'une sémantisation qui relève de la Gestalt la plus générale. La peinture puriste doit symboliser ses rapports plastiques qui sont les indices au critérium des propriétés plastiques que nous avons évoquées plus haut (accord de ton, construction, passage de lumière etc.). C'est dans la Gestalt sémantique la plus indicielle ou indexicale que réside la possibilité de symbolisation comme renvoi à la plastique pure, la symbolisation d'un accord de ton, d'un passage de lumière renvoie à l'organisation interne de l'oeuvre et au champ de la plastique pure en général dont elle fait partie.

Au regard de ce que nous avons affirmé, à savoir qu'il n'y a d'échantillon et d'exemplification que des rapports plastiques dominés par les cinq fonctions perceptives de plastique pure, la question chère à Goodman "quand y a-t-il art?", ou "quand un objet fonctionne-t-il comme oeuvre d'art?"³⁸, se laisse reformuler autrement: "quand y a-t-il oeuvre plastique?", ou "quand y a-t-il plastique pure?". Cette nouvelle question partage l'art de plastique pure et l'art sémantique ou littéraire. Une pierre exemplifie ses qualités de forme dans un musée, mais ses qualités peuvent être autres que plastiques. Toute installation, tout objet trouvé, tout ready-made possèdent inévitablement des qualités visuelles et surtout des qualités sémantiques selon les symptômes ou critères esthétiques retenus par Goodman. La fonction symbolique est de part en part sémantique puisqu'elle recouvre et occulte la fonction plastique qui n'exemplifie au mieux que des rapports plastiques. Le problème n'est plus de savoir si, comme l'affirme Goodman, aucune oeuvre ne peut se passer de l'une des trois propriétés, de représentation, d'expression et d'exemplification, et ainsi croire qu'aucun art ne peut se passer de symboles³⁹, mais au contraire la question est de savoir en quoi une peinture puriste, et toute peinture plastique l'est, peut rejeter l'expression, la représentation et l'exemplification à la fois, c'est-à-dire comment la plastique pure s'exemplifie et se symbolise avec toutes sortes d'indices renvoyant aux accords plastiques, la question est donc de savoir comment la plastique pure s'exemplifie avec tout et rien (tout ce qui est dans le monde et tout ce que produisent visuellement les hommes).

Les cinq symptômes énoncés par Goodman (la densité syntaxique, la densité sémantique, une saturation relative, l'exemplification, la référence)⁴⁰ sont autant de critères sémantiques ou sémiotico-sémantiques. Les différences syntaxiques sont des différences sémiotiques, les distinctions constituant une différence entre des symboles n'incluent pas les différences entre les symboles que sont les critères de rapports plastiques: savoir distinguer un accord de ton d'un autre, savoir surtout distinguer un accord de ton et une absence d'accord de ton. La densité sémantique est de part en part littéraire: Hume et Wittgenstein en ont fait justice. C'est la saturation relative ou la multiplication sémantique des évocations connotées derrière lesquelles on risque d'exclure l'exemplification des rapports plastiques. L'exemplification ou quatrième symptôme est la seule symbolisation acceptable pour notre propos comme nous l'avons vu plus haut.

37 Ibid. p. 86.

38 Ibid., p.90.

39 Ibid., p.89.

40 Ibid., p.91.

Nous ne dirons pas ce qu'est l'art, ni même ce que fait l'art, nous dirons ce que fait l'art de plastique pure comme nous avons indiqué ce que fait l'art de littérature pure dans les arts visuels.

Il y a une communication de l'hypo-icongicité plastique à laquelle renvoie notre forme de symbolisation ou d'exemplification et qui, nous le rappelons, conserve en le radicalisant l'espace d'autonomie de l'oeuvre à l'encontre d'une exemplification uniquement sémantique à laquelle a trop souvent recours, malheureusement, Goodman avec ce qu'il appelle la relation "être-un-exemple-de", exemplification goodmanienne qui place sur un même plan différentiel et sémantique ce qu'une oeuvre fait et ce qu'elle est, (exemple typique d'une préoccupation sémantique: "les formes exemplifiées dans la peinture d'une draperie peuvent à la fois constituer une façon de représenter un costume et une façon d'exprimer le volume, l'agitation ou la dignité"⁴¹38), alors que le peintre et l'amateur de peinture, s'intéresseront aux rapports d'angle que contient cette draperie, et à la puissance rythmique et volumétrique qu'elle suppose. Et c'est ce qui doit être communiqué⁴².

IV LE CHEMIN DE PEINTURE (PRESENCE ET PRAGMATIQUE)

1. LES REGLES PRAGMATIQUES DE LA PLASTIQUE PURE

La question qui nous réunit ici autour de l'intitulé "les propriétés esthétiques sont-elles relatives"⁴³ appelle peut-être de notre part une réponse assez explicite sur le fait de savoir si, en effet, ce qu'on nomme les propriétés esthétiques relèvent d'une réalité substantialiste de l'art ou d'une relativité des appréciations esthétiques, avec les multiples positions intermédiaires qui se situeraient entre le relativisme du jugement subjectif et l'objectivisme d'un essentialisme artistique, ces deux dernières positions n'étant peut-être pas les plus opposées ni les plus extrêmes⁴⁴. La théorie plastique que je défendrai ici émane autant d'un savoir pratique de la peinture et des arts plastiques en général que je suis sensé connaître en ma qualité d'artiste, que du savoir théorique de la philosophie auquel j'ai été également formé académiquement. Cette théorie de la plastique pure semblerait parier et témoigner d'un objectivisme radical pour qui les propriétés esthétiques garderaient une certaine rigidité, c'est-à-dire ce que nous devons définir au terme de notre parcours, mais qui reçoivent déjà la définition que des auteurs comme Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet et Marie-Dominique Popelard ont bien voulu leur donner dans le cadre de la pensée des fonctions symboliques et des symptômes développée par Nelson Goodman.

Nous débattons de tout cela en accomplissant le parcours suivant: remontant à l'esthétique de Hume dont les critères théoriques et conceptuels semblent englober toute la problématique qui nous intéresse et surtout inspirer différents intervenants qui se sont penchés sur ce type de question, nous passerons à Yves Michaud qui pose la question des critères esthétiques dans une logique relativiste inspirée de Hume et de certains auteurs de la philosophie analytique. Par la suite nous serons amenés à relire ce qui, chez Wittgenstein, rend possible une théorie formaliste et pragmatique à la fois contrairement à la

41 Ibid., p. 47.

42 En ce sens je me propose de construire une pragmatique objectiviste des rapports plastiques ou « plastématiques » que la neurobiologie viendra peut-être confirmer un jour. Une sémiotique de l'hypo-icongicité des rapports plastiques, ou une sémiologie du pré-signifiant comme plastème trouvera aussi sa matière critique et criticable, son contre-modèle dans la tentative magritto-foucauldienne que l'on rebaptisera « mais oui, ceci est une pipe » pour le premier énoncé de référence et « ceci n'est pas un rapport plastique » pour le deuxième énoncé de référence ».

43 Journée d'étude organisée à l'université de Nancy 2, le 14 février 2003, et réunissant entre autres Roger Pouivet qui en assura l'organisation, Jean-Pierre Cometti et Marie-Dominique Popelard.

44 Par exemple, on peut imaginer une esthétique religieuse totalement substantialiste affirmant que « seule la création est belle », et un jugement auto-destructif devenu indifférent à l'art, ou qui du moins prend acte de la disparition de l'art et ne veut même plus en faire un sujet de discussion. Les deux positions ne sont pas totalement incompatibles. Elles ne renvoient pas nécessairement aux positions du platonisme et du nominalisme analysées par Roger Pouivet in *L'ontologie de l'oeuvre d'art*, édition Jacqueline Champion, 1999. Notre plastique pure participe sans doute d'un certain immanentisme comme on le verra par la suite.

tradition esthétique majoritaire qui se réclame du penseur autrichien. Ainsi, Wittgenstein, associé à quelques positions défendues par Hume que ne retient pas Yves Michaud, nous autorisera à l'exposition positive de la plastique pure selon des règles pratiques d'atelier telles que nous avons pu les recueillir. Ces règles pragmatiques tiendront peut-être compte d'un certain statut sémiotique accordé par Peirce, sous le nom de hypo-icône, aux sensations brutes de la priméité et donc d'une réalité précognitive de la perception plastique au sens que devrait recevoir la dimension pré-icônique c'est-à-dire pré-sémiotique et pré-sémantique de la réalité perceptive lorsqu'elle touche à la vision plastique. Ce qu'il en est d'une fonction symbolique par exemplification des *rappports* plastiques et pas seulement des éléments ou des signes plastiques isolés, sera ainsi abordé, fort de cette exposition des problèmes picturaux (ou sculpturaux) présentés au moyen de règles.

Le relativisme formaliste de David Hume

Les *Essais esthétiques* de Hume constituent un effort particulier de formalisation des critères de jugement esthétique à partir d'une idée de norme universelle du goût, norme universelle du goût extraite paradoxalement d'un empirisme radical et d'un relativisme de principe. Hume limitera son relativisme de principe par l'argument du savoir autorisé des artistes, c'est-à-dire d'une compétence qu'il juge supérieure en droit et en fait aux hommes de goût non praticiens et non artistes, qu'ils soient littéraires ou scientifiques et qui constituent l'élite légitime aux yeux du philosophe écossais pour déterminer la norme du goût à un moment donné de l'histoire. On remarquera dès à présent que l'argument d'autorité justifiant la compétence de la communauté des hommes de goût s'il est repris par Yves Michaud, place le jugement des praticiens en position éminente: or la primauté du jugement de l'artiste n'est justement pas retenue par Yves Michaud.

On sait que l'esthétique de Hume est une esthétique picturale, ce qui n'est pas indifférent dans la guerre du goût qui marque l'histoire de l'art et l'histoire de l'esthétique, dans la mesure où le peintre philosophe que je suis s'est très tôt inquiété d'un conflit des modes d'appréciation esthétique qui semblent issus des différentes formes d'art. Au fond, il faudrait dégager la spécificité d'un mode d'appréciation littéraire toujours plus sémantique comparé au mode d'appréciation plastique des peintres et des sculpteurs. Même si Hume ne différencie pas les modes d'appréciation propres à chaque art, son esthétique picturale ou visuelle qui privilégie un modèle de représentation et de théorisation imagée de l'art et sa théorie du beau artistique rencontrent les exigences d'une théorie plastique. Et ce, lorsque dans son célèbre essai *De la norme du goût*, il oppose deux exigences du sens commun: la première exigence s'accordant avec la philosophie sceptique affirme qu'il est vain de discuter des goûts; la seconde affirmerait au contraire que les individus ne se valent pas quant à l'application du jugement de goût, tout comme les auteurs et les créateurs quant à leur talent ne peuvent être mis sur un même pied d'égalité.⁴⁵ La fameuse formule sans doute en partie ironique selon laquelle il importe de "juger de la beauté catholique et universelle" et à laquelle on accède par "le véritable sentiment de la beauté" et par "une *délicatesse* d'imagination"⁴⁶ plaide en faveur de critères objectivistes du goût comme ceux de l'oenologie. "(...) On doit reconnaître qu'il y a certaines qualités dans les objets qui sont adaptés par nature à produire des sentiments particuliers", les sentiments et les sensations que produit la dégustation du vin en fût, selon l'exemple de Don Quichotte cité par Hume: c'est Sancho Pancha qui parle, deux parents à lui goûtent le vin tiré d'un fût, l'un le trouve bon, l'autre rend également un jugement favorable mais lui trouve néanmoins un goût de fer. "Vous ne pouvez imaginer à quel point tous deux furent tournés en ridicule. Mais qui rit à la fin? En vidant le tonneau, on trouva en son fond une vieille clé, attachée à une courroie de cuir."⁴⁷

"C'est au *bon sens* qu'il appartient de faire échec dans l'un et l'autre cas à son influence."⁴⁸ Il s'agit de l'influence du préjugé qui pervertit toutes les opérations des facultés intellectuelles. Il est destructeur du jugement sain et contraire au sentiment de la beauté qui naît du bon goût, bon goût entendu dans le sens d'une compétence acquise par la pratique d'un art pour ce qu'il aiguise naturellement le jugement et le goût délicat: "rien ne tend davantage et à accroître et à parfaire ce talent <l'exercice de la délicatesse du goût notamment sur le modèle oenologique> que la *pratique* d'un art particulier, et l'étude ou la contemplation répétées d'une sorte particulière de beauté."⁴⁹ Le goût de l'élite artistique se

45 David Hume, *De la norme du goût*, in *Essais esthétiques*, Garnier Flammarion, 2000, pp. 127-128.

46 *Ibid.*, pp.130-132.

47 *Ibid.*, p.132.

48 *Ibid.*, p.138.

49 *Ibid.*, p.135.

situerait entre la connaissance du savoir de plastique pure et le système de l'érudition des historiens de l'art dont la culture artistique affine le jugement par comparaison et croisement des connaissances. "En un mot, la même adresse et la même dextérité que donne aussi la pratique pour exécuter un travail, sont acquises par le même moyen pour en juger."⁵⁰ L'absence de préjugé provient essentiellement de la pratique des arts, fabriquer une oeuvre ou fabriquer un bon vin dont l'objet est soumis à la délicatesse du jugement de celui dont les critères s'appuient sur la dimension universelle de la substance esthétique qu'il convient de juger: ici la plastique pure ou les qualités d'un vin. S'il s'agit d'une esthétique de l'expert, les sens communs en conflit et le bon sens revendiqué dans le jugement de goût font état d'un conflit entre plusieurs bon sens qui engendrent autant de modes d'appréciation artistiques. Comment aujourd'hui, un spécialiste de l'art contemporain qui met en jeu une culture artistique et une appréciation de la pratique artistique fondée sur une perspective littéraire, non plastique, peut-il se revendiquer réellement de l'esthétique humienne? Le connaisseur, selon Hume, améliore la correction de son jugement par la pratique. Mais la communauté des hommes de goût constitue aussi la norme du goût. Celle-ci inclut nécessairement la compétence des hommes de l'art. Or, c'est ici que le conflit des bons sens, le bon sens de l'approche littéraire de l'art et celui de l'approche purement plastique semblent entrer en conflit. De plus la question d'une norme du goût définie par la communauté élitiste rencontre un problème de raisonnement circulaire souligné par de nombreux auteurs et que ne permet pas de trancher le recours aux propriétés esthétiques inhérentes à un ordre plastique ou à un ordre de dégustation puisque le sens commun des praticiens ne se partage pas ou peu avec les connaisseurs non praticiens. Sens commun et anti-art se rencontrent dans les problèmes soulevés par Hume. Renée Bouveresse reprend dans ses notes sur l'esthétique de Hume l'argument de Henri Maldiney à propos de l'anti-art: "Pour savoir si on a affaire à une oeuvre d'art, il faut savoir ce qu'est l'art, tandis qu'on ne sait ce qu'est l'art qu'en se référant aux oeuvres." Ce qui est le cercle mis en évidence par Heidegger et repris par Derrida. Mais aucun ne tranche par une compétence de praticien créant substantiellement les propriétés esthétiques et plastiques de l'oeuvre. Renée Bouveresse poursuit: "Et on pourrait dire que s'il y a cercle chez Hume, celui-ci a la même inévitabilité que celui décrit par Henri Maldiney. <James> Noxon <spécialiste du goût chez Hume> écrit (citation de Renée Bouveresse): "Toute la proposition peut être réduite par une absurdité: une norme du goût existe parce que le sens commun et le sentiment commun de tous les âges sont en accord pour juger certains auteurs, et ils sont en accord parce qu'il y a une norme du goût sur la base de laquelle leurs jugements ont été formés. Comment identifions-nous ce qui a valeur esthétique? par le jugement des connaisseurs. Comment un connaisseur établit-il son droit à ce titre? par sa capacité à reconnaître ce qui a une valeur esthétique. Ce cercle semble circonscrire la vérité historique." "Le cercle pourrait donc se formuler ainsi: P1) ce qui est valable esthétiquement est déterminé par le jugement des hommes de goût. P2) on reconnaîtra de tels hommes à ce qu'il juge correctement ce qui est valable esthétiquement."⁵¹ Renée Bouveresse prend la défense de Hume contre James Noxon et Stuart Brown, en invoquant le critère de la pratique des arts et la possibilité de comparaison. Mais on a vu que si Hume place le jugement des gens de métier plus haut que celui de l'opinion et des connaisseurs non praticiens, à la différence de Diderot et de l'abbé Dubos, le problème d'un sens commun absent entre praticiens et non praticiens et donc l'impossibilité de communiquer les critères de compétence techniques et artistiques qui rendent moins relatives les propriétés esthétiques de l'oeuvre d'art, ce problème d'une communauté artistique de sens commun élargie n'a pas été abordé par Hume. Il dispose néanmoins de critères formels appartenant à la perfection plastique: "C'est, dit-il, "de la proportion, de la relation et de la position des parties que dépend toute la beauté naturelle; mais il serait absurde d'en inférer que la perception de la beauté, comme celle de la vérité, dans les problèmes de la géométrie, consiste totalement dans la perception de relation et qu'elle est entièrement l'oeuvre de l'entendement ou des facultés intellectuelles. Dans toutes les sciences, l'esprit passe des relations connues à l'investigation des inconnues; mais dans toutes les décisions du goût ou de la beauté extérieure, toutes les relations sont d'abord évidentes à l'oeil."⁵² Les critères formels de l'ordre plastique qui permettent de situer la beauté dans le travail de discernement et par un goût ou un sentiment particulier, ces critères ne font pas de la beauté une qualité sensible. La beauté est du côté de la satisfaction ou du plaisir qui accompagne la symétrie perçue par l'intelligence, elle provient des sentiments qui naissent à la vue des proportions et des dimensions particulières d'un objet. Propriétés esthétiques reconnues intellectuellement et confondues avec les propriétés artistiques que des auteurs comme Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet s'ingénient pourtant à distinguer (après

50 *Ibid.*, p.136.

51 *Ibid.*, p. 192.

52 David Hume, *Principes de morale*, cité par Olivier Brunet in *Philosophie et esthétique chez David Hume*, Nizet, 1965, p. 482.

Nelson Goodman). Nous les rappelons: “ Parmi les <propriétés esthétiques> on trouve aussi bien celles qui semblent spécifiquement esthétiques comme “beau”, “magnifique” ou “affreux” que des propriétés esthétiques métaphoriques, particulièrement <...>celle qui touche aux affects (“triste”, “revigorant”). <Les propriétés artistiques> sont des propriétés artistiques particulières, classificatoires, comme “lyrique”, “comique”, “symphonique”, ou historico-esthétiques: “baroque”, “romantique”, “impressionniste. Elles supposent qu’on tienne compte d’un genre, d’un style ou d’une périodisation artistique”⁵³.

La beauté artistique humienne découle des propriétés infra-artistiques propres à un art particulier. De même qu’en peinture il serait impropre de parler de tristesse, de gaieté ou de beauté sans se référer à ce qui dans la couleur relève des teintes froides ou chaudes, de leur accord ou de leur dissonance. L’ordre plastique est d’ailleurs par principe entièrement formel et constitue le sens commun non partagé avec le grand public de ce que certains ont appelé la visualité pure mais qui débouche sur la création des formes nouvelles dans l’histoire de l’art, de ces formes nouvelles qu’un public de plus en plus large est amené à recevoir favorablement. Mais le cercle dénoncé plus haut se perpétue dans la mesure même où il se maintient avec les critères de sélection et de légitimation des oeuvres et des connaisseurs qui ne relèvent pas de la connaissance d’une perception pure. Il en va de la légitimité de l’art contemporain, nos auteurs citent Rochlitz: “Si les commissaires officiels, délégués, inspecteurs et responsables des centres d’art soutiennent tel artiste plutôt que tel autre, ce ne saurait être qu’au nom de l’art. La démarche est évidemment circulaire: on choisit Lavier parce qu’il est important et il devient important parce qu’il est choisi”⁵⁴. Le sens commun duchampien qui est le sens commun du champ artistique au sens de Pierre Bourdieu, est aussi le bon sens littéraire sensible aux objets réifiés de la littérature visuelle. Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet font par ailleurs une place à la question de la perception pure en art, à son niveau pré-icônique. La dépeinture qui serait l’expérience de la perception visuelle dans son rapport à l’objet dépeint, aurait été dévoilée par des artistes comme Cézanne.⁵⁵ La dépeinture concernerait peut-être ce que Wollheim appelle une “Ur-peinture”⁵⁶, nous y reviendrons, et elle participerait d’une exemplification des rapports plastiques eux-mêmes en tant que symptôme selon nous de la plastique pure.

Si nous retenons la leçon de Hume avec son bon sens débarrassé des préjugés littéraires, la pratique d’un art particulier pour développer la délicatesse du goût, la supériorité du technicien sur le profane⁵⁷, et la formation des propriétés esthétiques par les facultés intellectuelles engendrant un plaisir de beauté spécifique lié aux réalités formelles de l’oeuvre, nous sommes prêts maintenant à aborder les démonstrations d’Yves Michaud dont les arguments relativistes entendent s’inscrire à l’intérieur de la tradition humienne.

Le relativisme objectiviste et anti-formaliste d’Yves Michaud.

Yves Michaud examine l’expérience esthétique au prisme de la postmodernité. Celle-ci ne sera jamais définie. S’agit-il de la postmodernité selon Lyotard ou selon Charles Jenks? On suppose que la postmodernité en question sanctionne la fin des avant-gardes tout en maintenant la notion d’art contemporain séparé de la notion d’art moderne, tel que Nathalie Heinich en a défini les limites: soit l’art dadao-minimaliste des quarante dernières années, du pop’art au néo-géo en passant par l’art conceptuel, le body art etc., en rupture avec la modernité plastique de la première moitié du XXème siècle. Le postmoderne selon Yves Michaud permet une lecture anthropologique absolument horizontale de la dimension artistique et de la création contemporaine, en ce que le tout des productions culturelles semble pouvoir être reçu indifféremment selon la perspective empiriste et relativiste de Thomas McEvelley que fait sien Yves Michaud. Néanmoins, cette pluralité des qualités artistiques nécessite encore la définition de critère et l’émanation d’un jugement esthétique en recourant à la théorie des jeux de langage. Sa pragmatique des pratiques artistiques se veut un hommage à Hume. Son conventionnalisme modéré souhaite inscrire et développer les réflexions de Hume sur la norme du goût dans le cadre conceptuel wittgensteinien et austinien.⁵⁸

Yves Michaud distingue trois positions concernant les jugements esthétiques sur la valeur des oeuvres.

1. Une position réaliste où les énoncés d’évaluation esthétique ont des valeurs de vérité et dépendent

53 Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Questions d’esthétique*, PUF, 2000, pp.79-80.

54 Ibid., p.145, note.

55 Ibid., p. 95.

56 Ibid., p.122.

57 Olivier Brunet, op. cit., p.685.

58 Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, éditions Jacqueline Chambon.

des caractères de l'objet dont ils parlent. 2. Une position subjectiviste et conventionnaliste aux jugements de valeur esthétique relevant des expressions suggestives de l'individu, que ces jugements soient ajustés ou non à ceux des autres. 3. Une troisième position qualifiée d'objectiviste et dont se réclame Yves Michaud en rejetant les deux précédentes, consiste à dire que les jugements de valeur esthétique sont vérifonctionnels mais relèvent d'une construction psychologique. Cette position objectiviste considère la valeur esthétique comme une qualité seconde par rapport à l'objet qui, néanmoins, "cause une expérience d'évaluation semblable chez tous les êtres humains."⁵⁹ Cette position objectiviste que notre auteur prête à Hume devrait également voir ses évaluations esthétiques s'inscrire dans les jeux de langage. Les qualités artistiques imposées à l'objet produisent des valeurs esthétiques en qualité seconde comme les qualités secondes des objets chez Locke. Néanmoins, les expériences esthétiques supposent l'entrée du spectateur dans le jeu de langage, ce qui fait de cette position un relativisme, et même, dirions-nous un relativisme sociologique. Yves Michaud rejette dans son objecto-relativisme esthétique deux types de relativisme, celui de l'autoritarisme de groupe ou l'autorité des experts auxquels les autres spectateurs doivent se soumettre et se conformer, et il rejette aussi l'évaluation propre à l'expérience et à la compréhension d'une personne, un relativisme individualiste et qui ne permet pas de comprendre la communication du goût, alors que le relativisme autoritaire de groupe de son côté ne permet plus de comprendre l'expérience des oeuvres d'art que l'on est censé faire directement. Yves Michaud adhère "à l'esprit de ce que Goodman qualifie de "relativisme sous contrainte de rigueur"⁶⁰. Son objectivisme relativiste garde la médiation de l'accès même immédiat à l'art et rejette l'idée d'universalisme au profit d'une expertise interne à un jeu de langage. Il prend acte de la fin de l'histoire de l'art sur le modèle de Hegel et de Greenberg, et affirme la nécessité d'un pluralisme autour du concept vide de l'art, le concept d'un art sans définition.

Le risque de cette position est d'exprimer dans la pratique et dans la théorie artistique une véritable esthétisation de l'absence d'une science de l'art. Esthétisation nihiliste du relativisme qui n'a jamais poussé la conséquence de sa prise de parti jusqu'à une indifférence complète à l'égard de ce qu'on appelle encore l'art. La question du champ de l'art de ceux qui ont intérêt à l'art et qui constituent ce champ mérite donc toujours d'être posée, surtout si ce champ perd progressivement sa différenciation par rapport à toutes les autres pratiques commerciales de luxe, mais aussi bien toutes les autres pratiques culturelles et consommatoires. Michaud cherchera néanmoins à identifier les qualités artistiques qui font la valeur d'une oeuvre et l'excellence de l'artiste. En ce sens, il ne prétend pas échapper à ce qu'il appelle lui-même une problématique circulaire en s'intéressant comme l'ethnologue à ce que les "sociétés diverses considèrent déjà comme des pratiques artistiques". Son objectivisme pour déterminer les propriétés esthétiques ou les qualités artistiques des oeuvres d'art reste plus relativiste que Hume et ne partage pas le formalisme de ce dernier ni ne retient le principe de la supériorité du praticien sur le simple connaisseur profane en technique et en savoir plastique. Michaud recherche une contrepartie objective selon son expression dans la qualité des oeuvres qui sont néanmoins décidées par convention, qualité artistique et propriété esthétique exigées de la pratique qui produit les objets. On reconnaît là le motif très prisé du point de vue poïétique qui étudie les processus d'instauration et de fabrication des oeuvres d'art au dépens des critères esthétiques de la réception et de l'évaluation de ces pratiques instauratrices de l'art. Le pluralisme des pratiques artistiques s'accommodent d'une esthétique des processus dans un champ artistique qui s'est peut-être dissout depuis longtemps dans le champ des pratiques de promotion de soi de l'industrie culturelle de luxe. On assiste ainsi à la simple étude empirique d'enregistrement des codifications des pratiques et donc au recensement historien des critères conventionnels de l'art. Une anthropologie complètement horizontale.

La détermination des qualités artistiques codifiées s'oppose, selon nous, à la détermination des qualités artistiques plastiques qui relèvent d'une manière moins relativiste comme chez Hume de la compétence de l'homme cultivé à maîtriser pour son propre compte la perception pure du technicien.

Il ne s'agit pas de conventions, celles du technicien ou celles de l'expressionnisme abstrait avec lesquelles nous dit Michaud, Warhol et Rauschenberg auraient rompu en renonçant à l'authenticité expressive et à la planéité. Si changement de jeu de langage il y a eu, c'est en passant d'un jeu de langage plastique à un jeu de langage littéraire sur l'image: le collage dadaïste et l'installation. Il n'y a plus d'invention de forme chez les pop'artistes, ni même de considération plastique au sens des cubistes, des abstraits, de Giacometti, de Soutine ou de Bacon. Car Michaud insiste sur l'apprentissage des règles, c'est-à-dire des affects, des formes de vie et des jeux de langage propres à l'art conceptuel ou à la musique rap, et s'il y a des règles de l'expressionnisme abstrait, de l'installation conceptuelle, de l'art minimaliste, et si un artiste connaît ces règles pour les parodier, les développer ou les contester,

59 Ibid., p.21.

60 Ibid., p.24.

la question de l'expertise qui devient une "méta-question" par rapport à la norme du goût puisque nous ne reconnaissons que des hommes qui disposent de cette expertise et sont doués d'un certain discernement, la question demeure de savoir si Yves Michaud possède bien l'expertise du peintre ou du sculpteur. Il vaut mieux, en effet, apprendre la peinture pour en juger comme le suggérait Picasso.⁶¹ La présomption est grande de croire, comme le pense Michaud que "nous sommes capables d'apprécier les traits que ces experts nous signalent" et qui font la valeur de l'oeuvre.⁶² "Ce qui est en jeu tout particulièrement, c'est l'apprentissage des affects et de leur complexité à travers les jeux de langage."⁶³ Il semble qu' Yves Michaud ne doute pas de ses compétences en la matière, je veux dire la compétence plastique qui permet de distinguer un accord de ton n'importe où dans une toile, ou au contraire de remarquer la faiblesse ou l'absence de l'accord, la faiblesse de consistance d'une matière quelle que soit son degré d'épaisseur ou de fluidité, le rapport équilibré entre deux masses ou deux têtes, la solidité d'une forme quelque soit sa consistance fictive réelle, une étoffe molle ou une matière fluide, car il s'agit à chaque fois de maîtriser les règles plastiques des sensations visuelles. L'apprentissage des affects plastiques reste à l'ordre du jour chez les experts lorsque ces affects plastiques sont liés à une gamme de demi-teintes très serrées comme les gammes de gris colorés chez Velasquez, Titien ou Giacometti et qui restent souvent imperceptibles au plus grand nombre, ou encore les facettes et la construction impliquée par tel accident de matière chez Rembrandt mais aussi chez Pollock, ou tel rapport d'angle entre une commissure des lèvres et le coin d'un oeil dans les visages de Piero della Francesca, problème de rapport d'angle que l'on retrouve chez Mondrian et Malévitch. Aucun jeu de langage de l'anti-art qui met seulement en jeu le goût ou le bon sens littéraire ne permet de faire l'économie de l'apprentissage des règles plastiques qui, si elles sont correctement recueillies, devraient désormais recouvrir trente mille ans d'histoire de l'art et laisser ouvert la possibilité de créer d'autres règles qui participent du même air de ressemblance plastique. Lorsque Michaud se réclame de Hume pour les grammaires de l'apprentissage artistique, nous savons qu'il ne privilégie pas la connaissance des techniciens comme le fait le philosophe écossais. Même s'il reconnaît que les capacités artistiques s'éduquent et se forment dans les apprentissages du métier.⁶⁴ Mais quel métier aujourd'hui pourrait inclure l'apprentissage des grammaires de règles plastiques incorporant toute l'histoire de l'art, et s'offrir en même temps le luxe de prendre en compte au moins philosophiquement les questions anti-plastiques posées par Duchamp et les dadaïstes?

Les critères esthétiques sont des modes d'accord dans la communication selon Michaud. Ils n'établissent pas l'existence de quoi que ce soit. A contrario le monde des rapports plastiques qu'il faut recréer en tant que regardeur en présupposant l'intention plastique du peintre dont on retrouve progressivement les indices plastiques de nous faire voir tel rapport de ton et tel équilibre formel, suppose des critères esthétiques discriminants sur fond de compétence partagée avec un jeu de langage commun qui renvoie à un monde de sensations communes. C'est aussi le flux dans lequel se coulent et s'écoulent les personnes habituées à une expérience esthétique, ce régime de branchement esthétique par le flux⁶⁵ est aussi celui de ceux qui entrent de plein pied dans le champ de la plastique pure, créant leur monde visuel par une mise entre parenthèse préalable des domaines de signification et une grande partie du processus de la sémiologie qui bloque toujours la perception plastique en privilégiant le domaine sémantique.

"En restant fidèle à ces idées <wittgensteiniennes>, nous dit Michaud, on peut se dire alors qu'un jugement esthétique fait partie d'un jeu de langage d'évaluation et de communication - un jeu de langage esthétique pourrait-on dire."⁶⁶ Mais pour la description des jeux de langage qui diffèrent suivant les différents âges de l'histoire, Yves Michaud cite Wittgenstein, et dévoile son projet de fonder une anthropologie culturelle générale de l'art. "Décrire un ensemble de règles esthétiques de façon complète signifie en fait que l'on décrit la culture de toute une période."⁶⁷ Ce qui semble condamner à l'avance toute description des règles autonomes de la plastique pure à chaque époque de l'histoire, avec les contrariétés historiques que rencontrent l'expression de ces règles au regard des conventions hostiles de type idéologique, littéraire, philosophique et religieuse d'une époque, ou au contraire la saisie des conditions favorables de différentes provenances culturelles, idéologiques, etc.

La position esthétique que choisit finalement notre auteur consiste d'abord à rejeter deux attitudes: la première qu'il qualifie de néo-dogmatique ou néo-formaliste consiste à s'appuyer sur une liste

61 Ibid., pp. 113 et 118.

62 Ibid.

63 Ibid., p. 48.

64 Ibid., p. 49.

65 Ibid., pp. 45-47.

66 Ibid., p. 74.

67 Ibid., p. 90.

d'artistes canoniques, Balthus, Buren, Newman érigés en référence. On remarquera que cette attitude dite néo-formaliste mélange allègrement les créateurs de formes, Balthus, Bacon par exemple et les artistes conceptuels au sens large qui n'inventent pas de forme: Smith, Buren ou Beuys. La deuxième attitude débouche sur une hypersubjectivité et un scepticisme face à la multiplicité incommensurable des expériences esthétiques. Elle se contentera d'enregistrer les jugements esthétiques portés par les groupes sociaux compétents, et le goût en honneur dans telle tribu mondaine. Le dogmatisme esthétique de la première concernerait pourtant le présupposé d'un domaine d'objets liés à une forme d'expérience spécifiquement plastique, et reconnue pourtant comme telle par Hume et Wittgenstein. Notre auteur se propose de respecter le langage réel du jugement esthétique à l'intérieur d'un classement anthropologique ouvert. Les propriétés esthétiques varieront suivant les jeux de langage infinis et les appréciations portées sur les expériences esthétiques les plus variables et les plus relatives.

Le relativisme formaliste de Wittgenstein.

Wittgenstein emploie immédiatement dans ses *Leçons sur l'Esthétique* des mots qui appartiennent à la terminologie technique des arts. Mettant de côté les interjections d'approbation que sont souvent les mots "beau" ou "magnifique", il remarque que dans la vie réelle lorsqu'on émet des jugements esthétiques ces adjectifs ne jouent pratiquement aucun rôle. Etant plus intéressé aux circonstances et aux activités qui déterminent le sens des mots, Wittgenstein aborde d'emblée les termes techniques relevant des propriétés artistiques: "Pour la critique musicale employez-vous des adjectifs esthétiques? Vous dites: "Faites attention à cette transition" ou "ce passage n'est pas cohérent". Ce sont les mots justes ou corrects qui semblent plus apparentés aux termes techniques employés par la critique musicale que les termes "beau" et "charmant". Le rapport à la dimension littéraire en musique est d'entrée accusée de manque de pertinence: les titres comme "mélodies du printemps" ne sont pas plus absurdes que les mots "majestueux", "charmant" ou "pompeux". Nous verrons que le langage de la plastique pure si peu employé par les critiques d'art plastique qui cantonnent leur formalisme, dans le meilleur des cas, à la critique d'un Greenberg, ce dernier limitant les problèmes de forme à la question de l'aplatissement, le langage de la plastique pure a davantage recours au juste et au correct lorsqu'il s'agit de parler d'un accord de ton, d'un équilibre entre les masses ou de la solidité d'une construction. Mais ce qui est juste ou correct dans un tableau de plastique pure concerne les rapports entre les couleurs, les formes, la matière, l'espace et la lumière, c'est-à-dire à l'intérieur des cinq fonctions de plastique plure que nous décrivons plus bas, avec des critères qualitatifs internes au rapport plastique donnant lieu à des finalités qualitatives internes.

Or, Wittgenstein donne étrangement des exemples sémantiques lorsqu'il s'agit des arts visuels ou du dessin. "Si je savais dessiner, dit-il, je pourrais évoquer d'innombrables expressions en quatre traits." Les éditions de ses *Leçons sur l'Esthétique* nous montrent à chaque fois trois petites illustrations très schématiques représentant un visage à partir d'un cercle et de quelques traits. Il s'agit de faire naître la plus grande variété expressive sur ces visages, donc le plus grand effet sémantique à partir du plus petit élément graphique. Les dessins de visage valent à la fois pour remplacer les adjectifs d'approbation et représenter la manière dont nous réagissons à une oeuvre. Les visages visent à remplacer les gestes et les mimiques dont ils sont les équivalents, et à faire l'économie du mot "mélancolique" par exemple à propos d'un morceau de Schubert. On remarquera le sémantisme inhérent à ces propriétés esthétiques dont on peut faire l'économie.

La manière de faire, pour la danse, la musique ou la poésie s'expriment par l'emploi circonstancié des mêmes termes pour exprimer la situation et dans le cadre d'un faire particulier. Le tailleur a droit à son formalisme: "Un homme qui s'y connaît en vêtements bien coupés, que fait-il par exemple en cours d'essayage chez son tailleur?" Il dit: "C'est la longueur correcte", "c'est trop court", "c'est trop étroit". Les mots d'approbation ne jouent aucun rôle, cependant que cet homme aura l'air satisfait si le vêtement lui va bien. Au lieu de: "c'est trop court", il aurait pu dire: "Voyez donc", ou au lieu de "correct", il aurait pu dire: "N'y touchez plus."⁶⁸ Un bon coupeur peut très bien ne pas employer de mots du tout, mais se contenter de faire une marque à la craie pour apporter la modification par la suite. "Comment est-ce que je montre mon approbation en ce qui concerne un vêtement? Avant tout en le portant souvent, en l'appréciant lorsque je le vois, etc." Le paragraphe qui suit concerne encore un exemple d'art plastique dont les règles ne sont pourtant pas celles de la plastique: "(Si je vous donne dans un tableau la lumière et les ombres qui tombent sur un corps, je puis par cela même vous donner les contours de celui-ci. Mais si je vous donne les rehauts, vous ne savez pas quel est le contour du

68 Ludwig Wittgenstein, *Leçons sur l'esthétique* in *Leçons et conversations*, Gallimard, collection Idées, 1982, p.22.

corps.)⁶⁹

L'apprentissage des règles est abordé dans le paragraphe suivant. Alors que la compétence formaliste du tailleur et de l'homme élégant, "un homme qui s'y connaît en vêtement", renvoie à un ensemble de règles implicites plus ou moins partagées. Dire: "c'est correct" revient à dire "c'est conforme aux règles". Il se développe donc en moi, nous dit Wittgenstein, un sentiment des règles. C'est toujours l'exemple du tailleur qui sert à la démonstration. Et la nécessité d'un apprentissage des règles, cela vaut autant pour la musique lorsqu'on vous exerce à l'harmonie ou au contrepoint, que pour celui qui se prend de goût pour le métier de tailleur, l'apprentissage des règles définit la justesse du jugement esthétique. Wittgenstein rejoint Hume dans la supériorité accordée à la compétence pratique en matière de jugement esthétique. Je ne peux discuter des règles, de celles qui définissent un art entier qu'en les apprenant. Je peux discuter avec Lewy des règles lorsqu'il me dit "c'est trop court" et que je lui réponds "non, c'est correct, c'est conforme aux règles." "A apprendre les règles, nous dit Wittgenstein, vous parvenez à un jugement plus affiné. Apprendre les règles change effectivement votre jugement." Et d'ajouter, comme pour ancrer son esthétique pragmatique dans un formalisme radical: "(Cela dit, même si vous n'avez pas appris l'harmonie et si votre oreille n'est pas bonne, vous pouvez cependant détecter une dissonance dans une suite d'accords.)" On remarquera à quel point Wittgenstein semble noter l'incompétence universelle en matière d'art que la musique ou le métier de tailleur révèle plus facilement que la peinture ou la sculpture. Rassurer le lecteur, comme le fait Wittgenstein, lecteur qui bien souvent ne connaît ni la musique ni l'art du vêtement, en lui accordant la compétence pour détecter une dissonance mais en supposant qu'il n'est capable de rien d'autre, montrerait plutôt une difficulté à pointer le problème de l'apprentissage des règles en matière d'art. Les règles de plastique pure que nous préconisons en ce qu'elles doivent servir à rendre compte de trente mille ans d'art ne devrait pas échapper à la critique des conventions. Mais le conventionnaliste nous accordera que les règles pratiques de la plastique ne sont pas partagées par les historiens ou les philosophes de l'art qui n'ont reçu en général aucune formation pratique particulière. Ce que souligne Hume et Wittgenstein, c'est la nécessité de pratiquer un art. Ce qu'ils nous aident à remarquer c'est la solution de continuité dans les arts plastiques entre historiens et peintres, théoriciens et peintres, ce qui est impensable en musicologie. Le bon sens plastique n'est pas partagé à la différence du bon sens musical ou littéraire. Le bon sens littéraire a produit un art littéraire dans les arts plastiques dont les règles esthétiques sont maîtrisées par les profanes en art plastique. Je veux dire que le sens commun artistique au sens humien du terme, mais aussi peut-être wittgensteinien, aura une dimension littéraire dans l'art contemporain. Le bon sens littéraire permet à lui seul d'apprécier Duchamp, le Pop'art, l'art conceptuel, Sol LeWitt ou Buren. Aucune connaissance plastique touchant à la solidité interne d'une forme, à sa complexité rythmique, à la richesse des accords de ton, les demi-teintes les plus subtiles prises dans la matière et les facettes d'une forme, ou l'accord de ton le plus strident que l'on ne sait pas distinguer des tons les plus criards, une figure déformée qui vous paraît juste à côté d'une autre déformation qui vous paraît non correcte, savoir distinguer un bon et un mauvais tableau moderne, ou entre un dessin classique académique et un dessin classique non académique, etc., aucune de ces connaissances plastiques réparties en règles à l'intérieur de fonctions symboliques ne sont véritablement nécessaires pour apprécier ce que l'on appelle l'art contemporain dans sa version néo-dadaïste. Les règles perceptives de la gestaltthéorie et les conventions sémantiques suffisent à guider le jugement des non-praticiens. Les symptômes de Nelson Goodman comme la richesse de condensation sémantique ou la connaissance des variétés syntaxiques suffisent à dire quand il y a de l'art contemporain. Mais les symptômes de la plastique pure relèvent de fonction symbolique que ne décrit pas Nelson Goodman. Le formalisme de Hume et celui de Wittgenstein se révèlent encore dans les passages suivants tirés des *Leçons sur l'Esthétique*.

C'est encore la question des réactions esthétiques, celle du mécontentement, de la gêne, du dégoût et la question du plaisir liées à la cause des propriétés esthétiques. On se demandera pourquoi telle chose nous gêne et non pourquoi elle en est la cause. L'expression du mécontentement touchant à telle ou telle proportion: "Faites-la plus haute...plus basse!... enfin, faites quelque chose.", concerne la hauteur d'une porte.

"La gêne esthétique suggère un "pourquoi", non une "cause". L'expression de la gêne prend la forme d'une critique et non celle du "mon esprit n'est pas en repos" ou quelque chose de semblable; la forme qu'elle pourrait prendre, c'est de dire, en regardant un tableau: "Qu'est-ce qui ne va pas dans ce tableau?" Il s'agit de dire que mon sentiment est orienté et non qu'il a une cause.

Les exemples de visage reprennent. Le visage n'est pas un moyen de produire une expression, ou de vous rendre triste. *La Création d'Adam* de Michel Ange peut produire un certain effet indépendamment

de l'oeuvre peinte: "Une seringue qui produirait ses effets en vous le fait-il exactement comme la peinture?"

L'appréciation artistique chez Wittgenstein correspond à l'épuisement du sens pragmatique d'une idée: "Le sens d'une proposition" est quelque chose de très similaire à cette affaire: celle que, d'une phrase à un objet, il y a une relation telle que le *sens* de la phrase, c'est tout ce qui a cet effet."⁷⁰ Même si les exemples plastiques ne servent pas la démonstration de Wittgenstein concernant les jeux de langage esthétiques, car les exemples empruntés à l'art du vêtement et à la musique en tiennent lieu, la question de l'effet ou de l'aspect occupe tout le champ de sa réflexion sur les arts visuels.

"Supposez que je vous donne une pilule a) qui vous fait faire un tableau (peut-être *La Création d'Adam*), b) qui vous fasse ressentir quelque chose au niveau de l'estomac.

Lequel de ces effets appelleriez-vous le plus *spécifique* ? Certainement l'effet a) le fait que vous avez fait ce tableau. Ressentir est quelque chose de passablement simple."⁷¹

La propriété esthétique ou la propriété artistique semble intéresser Wittgenstein lorsque l'effet ressenti relève d'un bon sens de l'effet lié au caractère massif de la réalité liée à l'objet, assurant la continuité du jeu de langage, oeuvre d'art faite sous l'influence d'une pilule ou effets picturaux sans peinture ressentis sous l'influence d'une seringue: "Cela signifie-t-il que tout serait en ordre, si, laissant de côté l'oeuvre peinte, vous n'en donniez à autrui que les effets? A coup sûr la chose qui vient en premier, c'est que vous voyez la peinture ou que vous récitez les mots d'un poème. Une seringue qui produirait ses effets en vous le ferait-elle exactement comme la peinture?"⁷²

Assurément l'effet désigné par Wittgenstein ne concerne pas l'art conceptuel qui s'est pourtant réclamé de lui. On a même le sentiment que son formalisme issu des formes d'art constituées lui interdit de penser autre chose que des effets de peinture ou des effets de poème inclus dans le lien jeu de langage-forme de vie. Mais Wittgenstein s'interroge également sur les impressions purement visuelles. Il se demande: "L'impression la plus importante que produit un tableau est-elle ou non une impression visuelle?"⁷³ Il pense que les associations visuelles peuvent être modifiées si l'on change légèrement l'objet, à la seule impression visuelle qui nous fait dire: "ce sont seuls les linéaments de l'impression visuelle qui comptent" on ne pourra pas percevoir la même chose ou avoir la même expérience de l'objet séparément de ces associations modifiées.

La question du formalisme des propriétés esthétiques culminerait dans ce passage: "Il y a deux écoles: a) "ce qui compte, c'est les taches de couleurs et les lignes"; b) ce qui compte, c'est l'expression de ces visages."⁷⁴ Wittgenstein ne pense pas que les deux écoles se contredisent. Le changement d'attitude ou de jeu de langage explique que les associations qui se manifestent dans les choses que l'on dit changent avec le langage de ces associations. Et si nous restons à l'intérieur du jeu de langage formaliste de plastique pure auquel l'analyse esthétique de Wittgenstein nous renvoie également avec ses exemples pragmatique-formalistes, on comprend mieux tel commentaire du philosophe après l'exposé des deux écoles, école formaliste, école sémantiste: "En un sens elles ne se contredisent pas. Notons seulement que a) ne fait pas ressortir clairement que les différentes taches ont une importance différente, et que des altérations différentes ont des effets complètement différents: certains font toute la différence du monde." Wittgenstein semble plaider pour un affinement linguistique de l'école formaliste qui aiderait à mieux discerner les rapports plastiques eux-mêmes entre les taches, les lignes etc. C'est tout notre projet. Quant à l'attitude par rapport au sujet, un moine regardant la Vierge par exemple, il affirme qu'on pourrait avoir cette attitude indépendamment du tableau, que cette attitude soit ironique ou révérencieuse. Wittgenstein pose au moins négativement la question des propriétés esthétiques inhérentes au tableau qui appelle une connaissance d'homme de métier, de connaisseur en vêtement, en musique ou en vin, alors que l'attitude sociale, sémantique, contextuelle pourrait être séparée au moins à l'intérieur du langage qui se rapporte aux effets esthétiques recherchés.

Nous ne dirions pas d'ailleurs, pour notre part, que l'une des deux écoles s'intéresse uniquement aux taches de couleur et aux lignes. Elle s'intéresse aux fonctions de plastique pure recouvrant tous les effets d'harmonisation plastique que recèle la fonction formelle, la fonction colorée, les fonctions spatiale, lumineuse et matérielle. L'autre école ne s'intéresserait qu'au domaine du sens, aux niveaux iconique et iconologique, à tous les modes de signification, aux espaces de signification littéraire et théorique. Cette deuxième école qui recouvre le bon sens littéraire en peinture peut parfaitement inclure le monde des simples taches et des simples lignes, à titre de Gestalt signifiante ou expressive qui ne renvoie pas à un monde de rapports plastiques, mais à la fonction indexicale, expressive ou

70 Ibid., p. 67.

71 Ibid., p. 68.

72 Ibid., p.66, note 2.

73 Ibid., p.74.

74 Ibid., p.67.

représentationnelle du signe plastique lorsqu'il se charge d'association extra-picturale liée à la vie, la société, les croyances etc.

Si Picasso disait que la peinture s'apprend comme le chinois, il nous faudra un jour décrire les jeux de langage qui permettent de s'entendre sur chaque relation plastique qu'un peintre accomplit nécessairement dans l'usage des fonctions plastiques que nous décrirons plus bas. Si on vous présente une peinture, la Bohémienne de Frans Hals pour rester dans les visages, et que l'on vous dise la construction de cette tête est exemplaire, que les plans qui servent à construire telle partie de l'oeil ou de la pommette des joues s'enchaînent selon tel ou tel rythme, qu'on vous le dise et que vous le perceviez soudainement, que vous soyez en train de faire la copie de ce Frans Hals, ou que vous soyez un simple spectateur non praticien, un nouvel effet surgira pour vous, selon les critères de la fonction formelle. Elle peut même créer un sentiment des règles à l'instar des proportions que Giacometti voulait corriger sur le portrait de Jean Genet afin que la tête de celui-ci tienne mieux dans le tableau, et avec le sentiment d'une proportion juste suscitée chez l'écrivain, quelque chose comme un "c'est juste, c'est correct", "cette proportion au-dessus de la tête va mieux". Mais ce serait un sentiment des règles qui concernerait pour le non praticien le changement de son attitude entière: ne pas voir le monde des significations mais accéder au jeu de langage de l'ordre plastique.

L'exposé des règles de plastique pure qui va suivre devrait permettre à terme une articulation concrète d'un art particulier, la peinture, avec les fonctions symboliques et les symptômes en vigueur dans la théorie de Nelson Goodman. Cette présentation aura sans doute un parfum kantien voire aristotélien qui s'accommode à notre sens avec le fonctionnalisme perceptif et le formalisme catégorique que nous défendons. Les propriétés esthétiques concerneraient le domaine des formes plastiques et s'appliqueraient à l'histoire de ces formes plastiques. Elles ne seraient relatives et relativisables qu'à l'intérieur de son domaine d'application mais elles seraient étudiées selon les limites que les règles plastiques reçoivent des contraintes hostiles ou favorables issues des multiples influences idéologique, littéraire, philosophique ou religieuse qui prévalent à travers les âges. L'autonomie présumée par Hume et Wittgenstein des règles de plastique pure rencontre néanmoins les limites imposées par telle autre histoire des formes artistiques comme l'histoire littéraire dont l'influence présentement se manifeste jusqu'à créer un empiètement sur le domaine des formes plastiques en engendrant des mises en scène conceptuelles, des objets spéculatifs, des décors performatifs ou contextuels d'installation, des objets de littérature visuelle réifiée, toutes expressions du mode d'appréciation littéraire de l'art. Si les propriétés esthétiques littéraires et purement sémantiques surviennent aux propriétés plastiques et présémantiques, la survenance de ces propriétés esthétiques plastiques, qui relèvent aussi bien d'un dévoilement visant à retirer la couche des dépôts sémantiques, cette conception est sans doute "une conception qui en fait des propriétés objectives des choses auxquelles on les attribue", comme le soupçonnent les auteurs de *Questions d'esthétique*.⁷⁵ En ce sens nos propriétés esthétiques de plastique pure s'accorderaient avec le principe d'une ontologie et d'une métaphysique de l'art défendu par Roger Pouivet qui accepte l'idée de propriétés esthétiques non relativisables. Nos propriétés esthétiques peuvent répondre plus concrètement à la théorie immanentiste des fonctions spécifiques de l'œuvre d'art selon Roger Pouivet⁷⁶. Ainsi notre substance artistique est une substance de plastique pure et ses intentions artistiques le sont aussi.

La matière logique ou contenu formel de la plastique pure s'articule en cinq fonctions ou en cinq regards formels distincts et complémentaires.

Une table des fonctions de jugement de plastique pure picturale se présenterait ainsi:

a) *fonction formelle*: celle de la forme polarisée, centrée, de type sculptural (au sens habituel de l'expression) sorte de Gestalt du volume ou masse autour de laquelle s'organise le tableau; elle gouverne la construction, la proportion, la délimitation des masses, le volume, la ligne, la surface, le plan, la découpe, etc.

a' *fonction de composition* (ou forme générale à la fois liée et distincte de la fonction formelle polaire): elle régit l'équilibre général, le mouvement et le rythme de l'ensemble de la composition.

b) *fonction matérielle*: dictant les qualités du support, des liants de la pâte, la texture, la touche, etc.

c) *fonction lumineuse*: commandant la recherche des valeurs d'ombre et de lumière, les passages et la

75 Op. cit., p.47.

76 Op. cit., p.59.

circulation de la lumière.

d) *fonction colorée*: centrée sur l'accord de ton, la tonalité, l'établissement d'une gamme de tons accordés entre eux et l'harmonie finale qui en résulte.

e) *fonction spatiale*: définit l'espace à deux ou trois dimensions, de types atmosphérique, sculptural ou plan. Les deux premiers d'abord et ou les trois ensemble, car ils ne s'excluent pas, il existe des genres d'espaces mixtes.

Ceux qui prétendent détenir le savoir de plastique pure voient la peinture selon ses cinq facultés perceptives quasi a priori. Leur conception relèverait d'un réalisme esthétique plutôt radicale.⁷⁷

Les indices qui sont autant d'exemplification comme on le verra déterminent la présence de critère de plastique pure devraient, à notre sens, prévaloir dans la réalisation d'une oeuvre picturale. On distinguera à chaque fois les indices des critères qualificatifs internes de plastique pure et l'on définira les finalités qualitatives de la perception plastique.

a- *la fonction formelle* (subdivisée comme on sait en perception de la forme centrée sur une figure ou masse isolée et en perception de la forme générale du tableau posant des problèmes qui concernent l'équilibre des différentes parties), on retiendra *le critère de la solidité par la construction d'une forme*. Cette construction se caractérise par la lecture de la forme résolue en plans qui la composent; et la possibilité d'extraire ces plans composant une forme de telle manière que celle-ci soit le produit d'un accord entre ces différents plans isolables et explicites, constitue un critère de qualité plastique.

La solidité d'une forme est obtenue en s'exerçant: 1° à la construction par plan comprenant les découpes de plan grâce à 2° la segmentation des lignes; et deux finalités qualitatives visuelles, la recherche de la monumentalité ou de l'ampleur des proportions et l'équilibre des rapports. (Soit l'exemplification de la construction et l'exemplification de l'ampleur des masses et des proportions dans leur équilibre même).

Les découpes (de plan) s'obtiennent par la mise en évidence des angles, souvent imperceptibles au regard inexpérimenté, et des segments de droite divisant une ligne, fût-elle courbe au premier regard et fonctionnant selon un mouvement sinueux, ondulant, (ou enchevêtrée à d'autres lignes, pour jouer le rôle de passage entre la forme, ainsi aérée par ses lignes multiples, et le fond).

La segmentation d'une ligne apporte la tension et la nervosité dont la nécessité plastique encore une fois échappe bien souvent à l'oeil non éduqué. Le plaisir lié à la tension d'une ligne et à la construction d'une forme en plans découpés d'un côté, et le déplaisir que nous font ressentir une forme et une ligne molle de l'autre (quelle que soit la nature matérielle de l'objet représenté comme les objets ou les corps réellement mous dans le monde physique, la solidité est affirmée ici comme un principe formel de qualité plastique), ces différences de plaisir et de déplaisir s'imposent rapidement avec une certaine évidence dans un cours de dessin, c'est-à-dire par une communication pratique ou à la suite de celle-ci lorsque deux personnes disposant du même jeu de langage réagissent à la vue d'un tableau.

Les modèles de Rubens ou de Michel-Ange apparemment irréductibles à la vision quelque peu cubisante inhérente à la construction par plan peuvent être également traitées et perçus de cette manière; simplement les plans sont dits fondus les uns dans les autres au bénéfice d'un volume qu'il convient de ne pas percevoir comme totalement régulier et lisse. Les volumes à la surface polie que l'on perçoit comme totalement lisse, que ce soit en sculpture ou en peinture, renferme la solidité de la construction par plan et la suppose, même si les artistes n'y font pas explicitement référence dans leur discours ou dans d'autres oeuvres en ne recourant pas à la division de la forme au moyen des angles et des arêtes.

Le style géométriste qui fait saillir les arêtes et expriment fortement les facettes ou les plans d'une forme ne constituent pas en soi l'indice le plus sûr d'une construction solide et ne saurait se prévaloir d'apporter plus de solidité qu'un style tachiste ou fondu qui apparaît souvent moins "construit" selon

⁷⁷ Cf. Roger Pouivet, op. cit., pp. 134-140. La différence que nous exposons ici entre les critères internes et les finalités qualitatives relève des propriétés esthétiques selon un schéma qui relie B (finalité plastique) et A (critère et indice plastique), B se rapportant à A (Pouivet, ibid., pp. 145-147). Une théorie de l'intentionnalité perceptive des accords plastiques devraient un jour faire l'objet d'une formalisation véritablement plus précise, et à l'encontre, sans doute de la théorie intentionnelle contextualiste de Baxhandall.

les modèles métaphoriques de l'ossature et de la charpente. Ainsi les indices d'aveuglement de la première fonction résident dans l'incapacité de sentir la solidité d'une forme par la décomposition d'une ligne en plusieurs segments formant une série d'angles et la délimitation des découpes de plan qui en sont extraites, ce monde plastique étant recouvert par la prégnance du volume en ronde-bosse ou à la surface continue qui se compose de plans indistincts créant des effets plastiques négatifs de dureté ou de mollesse.

Cette construction par plan ne doit pas être confondue avec le travail sur ordinateur qui consiste à diviser le volume d'une tête d'homme, par exemple, que l'on veut reconstituer par les calculs de l'ordinateur, en marquant un certain nombre de points par une sorte de repiquage ou repérage de la forme. La structure charpentée qui s'ensuit, rappelant, selon la voie d'une analogie connotative, certaines études théoriques de Dürer, ne saurait être confondue avec ce dont nous parlons. Les images de synthèse, faites à partir de cette structuration en fil de fer de la forme, qui emploient la ronde-bosse et les dégradés de lumière, participent d'un réalisme descriptif et dénotatif non plastique qui pourrait s'appeler un gestaltisme-sémantique pur.

b- *Le parcours de la lumière grâce à la souplesse des passages.* Deux critères plastiques: la notion de passage et la notion de lumière souple. Un principe réunissant deux fonctions perceptives; à chaque valeur d'ombre et de lumière correspond un plan et inversement chaque plan suppose, comme sur les facettes d'un polyèdre, une valeur différenciée, qui présente parfois une valeur similaire à celle d'un autre plan sur le même volume, bien que toujours distincte à l'intérieur d'un ensemble de valeurs-plans. Mais, là encore, méfions-nous d'une simple interprétation géométrique de notre propos. On ne peut extraire les plans d'une forme, analyser sa structure constructive sans en comprendre la valeur d'ombre. Non seulement il est naturellement évident qu'un plan se remarque principalement à travers une tache d'ombre ou de couleur qui a toujours une configuration (c'est peut-être de cela qu'il faut parler d'une configuration particulière de la tache d'ombre ou de couleur décrivant un plan), mais, en plus, cette configuration des plans renvoie toujours à un polygone particulier qu'il ne faut pas réduire au simple schéma d'un polygone connu: ce n'est pas le triangle, le trapèze, le rectangle ou le carré qu'il convient de remarquer en tant que tel dans sa généralité, mais ce plan singulier-ci à la longueur des segments délimités et aux angles indiqués (sous-tendu en effet par une forme géométrique qui en assure l'unité commune).

Mis à part donc la correspondance évidente qui lie le plan à sa valeur particulière - et qui ressemble à un truisme, présentée en dehors de la situation concrète de la lecture des valeurs et des plans sur une figure dont on ne connaît pas encore la construction-, il s'agit aussi d'une évidence d'un autre ordre qui s'impose lorsque l'on sait voir sur quel plan ou facette de plan les valeurs reposent, valeurs constructives qui se donnent à voir avec leur souplesse de passage. (La dureté, effet négatif également ressenti dans le contexte coloré).

La fonction formelle impose la découpe des vides et des pleins, les vides entre les formes. Découpe des vides qui amène à parler de la fonction de composition aux fins de laquelle se pose le problème des deux grands modes de perception plastique, perception en aplat et perception en trois dimensions. Les cinq fonctions sont à différencier selon les deux axes de perception plastique, - d'abord perception en un volume atmosphérique -, l'un et l'autre, le volume et l'atmosphère (notamment par le rendu des valeurs tactiles, "impressionnistes"), l'un ou l'autre, volume ou atmosphère (volume net où toutes les valeurs sont intégrées à sa construction sans faire intervenir la touche pour exprimer les passages). Et la perception en aplat, ou plus généralement, si l'on veut, au risque de banaliser notre propos, selon les principes de l'espace à deux dimensions.

La fonction de composition dominée par la perception en aplat sera sensible aux arabesques, aux lignes circonscrivant des surfaces planes, le tout étant régi par le plan du tableau lui-même. Par contraste avec le regard sensible aux surfaces agencées de la perception en aplat, la fonction de composition dominée par la perception à trois dimensions ne sera sensible qu'aux seules masses qui sont le pendant du volume, le résultat d'une construction par plan et représentant un tout isolé ayant son espace propre. Dans la perception en aplat, la forme et l'espace ont une importance presque équivalente. Les découpes constituant les formes figurées ou non figurées et les découpes constituant l'espace ont une valeur équivalente non seulement à cause du principe général bien connu qui veut que la découpe des vides équivaut à la découpe des pleins, mais surtout à cause d'un regard "glissant" latéralement sur la surface du tableau dont il ne retient qu'une très faible profondeur, l'épaisseur des choses peintes étant constamment écrasée, les éléments étant rabattus à la surface de la toile, sur le plan du tableau lui-

même, ou à sa frontalité. Découpe ou masse, donc.

Le regard glissant latéralement sur le plan unique du tableau, de façon à embrasser l'ensemble de la composition, entraîne de nombreuses conséquences pour la définition des critères plastiques susceptibles de constituer la valeur du jugement et celle de l'oeuvre. Tout d'abord, la notion de cadre qui influe sur l'intérieur de la composition. Le cadre peut être interprété soit comme délimitation d'un champ que l'on suppose ouvert au-delà du cadrage, et l'on peut parler de cadrage au lieu de cadre comme dans les arts de la photographie et du cinéma (vision en trois dimensions), soit comme limite du plan unique dominant l'espace de l'oeuvre (vision en aplat). Si les découpes spatiales qui bordent une figure doivent toujours tenir compte des bords du tableau aux angles et sur les côtés, elles peuvent laisser place à une autre exigence dans le cas de la vision en volume, qui revient à la profondeur de champ et au recul des plans exprimés; et la découpe du plan général au sein duquel cet espace est pris doit composer avec ce qui constitue l'espace lui-même, l'organisation interne du tableau qui résiste à la contrainte latérale des bords.

Les deux modes perceptifs ne sont pas absolument exclusifs l'un pour l'autre. Une composition volumétrique épurée ou une composition atmosphérique nimbant toutes les formes se laisse analyser en découpe de surfaces imbriquées, attachées l'une à l'autre, juxtaposées, se laisse donc réduire en aplat grâce à l'aplatissement de la forme, celle de sa construction interne la plus saillante et des valeurs les plus marquées.

De même l'aplat peut être retourné en son contraire, et en dehors de cette opération qui traduit une dimension spatiale dans une autre, l'aplat montre chez certains artistes comme Matisse la présence d'une sensation picturale relativement influencée par le geste dans le traitement des volumes; la ligne de Matisse, ses arabesques, sont très accidentées, elles sont baveuses, débordantes, ses contours ne sont pas nettement marqués, s'effilochent, laissant ainsi, en les conservant et les développant, la richesse des passages qu'autorise la peinture gestualo-atmosphérique. L'aération des teintes plates procèdent aussi de l'introduction de certaines techniques propres à la peinture gestualo-atmosphérique (Titien, Vélasquez, Degas), en nuancant les couleurs appliquées, passées par l'irrégularité des coups de pinceau dont il laisse les taches aussitôt constituées en plan, en cette facture visible engendrant les effets de construction voisine de ceux que présente la peinture en trois dimensions (accident de matière structurant, bien que tout le reste confiné dans l'étroitesse de cet espace-plan.

Autre conséquence plus classique de la division entre deux perceptions, celle concernant la ligne. Celle-ci peut enserrer la forme de manière à créer un cloisonnement ou un compartimentage de l'espace et peut exister par elle-même tout en remplissant son rôle de découpe de plan (exemples: Matisse, la peinture romane). Ou elle s'effiloche, s'enchevêtre à d'autres lignes de façon à plonger davantage les figures dans l'espace (exemple: Vélasquez, Degas, les Vénitiens, Rembrandt). Chez les peintres, on peut même constater un usage de la ligne qui consiste à arrêter une valeur d'ombre sans pour autant la délimiter comme une découpe. Cette ligne traverse souvent la tache, l'ombre, ou s'en éloigne en traversant une autre tache appartenant à l'espace, de façon à border, à contenir l'extension visuelle et à nommer la forme recherchée (exemple: la main à la bague de la plus grande des Ménines de Vélasquez située à droite de l'Infante Margarita).

-La fonction lumineuse: qu'est-ce qu'une lumière picturale? Celle-ci se définit par un passage allant de la lumière ou de l'ombre que recèle un plan, à la lumière occupant un autre plan. Chaque fois qu'une valeur possède un degré de lumière proche de la valeur voisine, il y a communication d'un plan à l'autre grâce à ce rapprochement. La lumière semble ainsi circuler d'un plan à un autre et annule les séparations linéaires entre les formes. On dit alors que les valeurs proches doivent "passer" l'une dans l'autre assurant un passage à la lumière. Les valeurs sombres communiquent de la même manière à l'intérieur des plans juxtaposés les uns aux autres. Une conséquence formelle est l'abolition de la ligne ou du trait qui sépare deux plans-valeurs proches. La régularité des passages assure la souplesse des valeurs, critère qualitatif majeur produit par la fonction lumineuse, même lorsque ces lumières présentent de grands contrastes, la souplesse comme critère qualitatif dépasse les limites propres à chaque type de lumière; tout comme la solidité en ce qui concerne la fonction formelle.

-La fonction colorée: pas de critère autre que ceux de la chromatologie ou physique des couleurs (une fois n'est pas coutume) mais le test d'une couleur manuellement reproduite doit être imposé à tout critique ou amateur d'art qui se prétend sensible au monde des couleurs. Indiquons simplement l'existence d'une couleur que l'on peut appeler atonale et qui est apparue dans les peintures de Matisse et de Nicolas de Staël. Chez ce dernier on trouve même quelque chose comme une "couleur-masse",

qui prend forme, car elle est le produit d'un accord de teintes pures sans dominante colorée (tonalité), ou encore le produit de deux ou trois couleurs utilisées en plus grande quantité. L'atonalité des couleurs s'oppose à la teinte générale d'un tableau qui est le résultat d'une qualité de ton commune à toutes les couleurs d'une même gamme.

-La fonction matérielle: L'opposition qui prévaut est celle de la facture imprimant un geste dont le résultat et l'étude sont impartis à la fonction formelle d'un côté et, de l'autre, la pâte produisant des effets de touche dont l'étude en revient également à la fonction formelle. De la pâte, il faut retenir les problèmes de consistance. De la touche, produit de l'opposition générale entre facture et matière, il faut retenir les accidents que font les Vénitiens, inventeurs de ce style de peinture, et qui ne peut se penser sans un traitement particulier de l'espace visant à le rendre plus atmosphérique grâce à la présence renforcée de l'air entendu comme espace matérialisé se communiquant aux formes, on appelle cela aération de la forme. Et ceci par opposition encore à la matière lisse des primitifs produisant un effet d'espace vide, absolument limpide. Pas de critérium propre à la fonction matérielle si ce n'est négativement en dénonçant la facticité des effets de la matière indépendant du travail de mise en place formelle.

-La fonction spatiale: la profondeur est à la fois un critère qualitatif et une finalité plastique par la hiérarchisation des plans dans l'espace ou par la subdivision en surface. L'espace de l'aplatissement s'obtient par une impression d'ampleur des surfaces découpées elles-mêmes liées aux rapports de proportion entre les angles, les lignes et les masses. L'espace atmosphérique dépend du travail des valeurs d'ombre et de lumière et s'organise néanmoins selon le critère de la hiérarchie des plans. Cette ordonnance des plans relève plus de l'ordre plastique lui-même que de la perspective.

Objet \ Fonction	Formelle	Lumineuse	Colorée	Spatiale	Matérielle
Critères qualitatifs internes	Solidité Equilibre	Passages Circulation des valeurs	Accords de ton	Hiérarchie des plans Extension des surfaces	Consistance
Finalités qualitatives internes	Ampleur ou monumentalité Richesse constructive et rythmique	Souplesse des passages Luminosité et profondeur	Souplesse des contacts Eclat, intensité et profondeur	Profondeur ou extension	Richesse des textures

L'exemplification des rapports plastiques (ou de la Ur-peinture)

Les cinq fonctions de plastique pure fournissent cinq critères qualitatifs internes à la perception plastique, critères qui sont donc au stade de notre exposé, autant de qualités artistiques formalistes, c'est-à-dire non relativisables.

Les cinq critères qualitatifs (formes construites, passages de lumière, profondeur spatiale ou extension en a-plat, tonalité et accord chromatique, consistance de la matière) s'accompagnent de quatre finalités toujours internes de plastique pure: puissance et ampleur des proportions, équilibre et multiplicité des rythmes, souplesse des passages de lumière, profondeur de l'espace et puissance extensible des surfaces, intensité (colorée) et profondeur des accords chromatiques, consistance de la matière. (On aura remarqué que certains critères désignant dans l'objet plastique l'intérêt et la présence de la qualité artistique sont identiques à la finalité perceptive dont ces critères témoignent, dont ils sont les indices). Le débat sur le purisme en art abordé par Nelson Goodman, suppose que sa théorie de l'exemplification, comme un des symptômes de la qualité artistique, puisse s'accorder avec les

préoccupations plastiques des artistes de toutes les époques. Les propriétés artistiques de plastique pure sont, on l'aura compris, ipso facto, des propriétés esthétiques de plastique pure.

On se rappelle que pour Nelson Goodman, la position puriste en art possède une contradiction interne, elle est à la fois correcte et incorrecte. Le puriste de la peinture abstraite auquel semble se référer notre auteur doit être en partie minimaliste, puisqu'il rejette même l'expressionnisme abstrait. Les qualités internes qu'il revendique pour sa peinture doivent s'extraire de toute représentation, de toute symbolisation et de toute expression. Notre position puriste de plastique pure, ne rejette pas la figuration, ni même l'expression s'il s'agit comme le note Goodman d'exemplifier un élément formel, mais aussi matériel lié à la texture picturale ou chromatique. Goodman prend acte du caractère non essentiel à la peinture du monde représentationnel et symbolique d'un Bosch ou d'un Goya⁷⁸. Il a également raison de noter la valeur sentimentale que peut receler un élément de peinture abstraite. Mais lorsque Goodman rejette la notion de formel pour parler d'une peinture abstraite et pour parler même d'une manière puriste comme nous le faisons ici avec notre plastique pure, au prétexte que les qualités formelles peuvent être énumérées à volonté, et que les propriétés non formelles qu'on a laissées de côté comme les rapports qu'entretiennent ces propriétés internes à la peinture et la désignation d'objet ou quelque chose d'autre, autrement dit lorsque Goodman croit interroger le puriste sur une base aussi vague et extensible du formalisme interne à la peinture, on voit qu'il lui manque les critères plastiques qu'un peintre aurait dû lui enseigner. Les éléments plastiques ne sont jamais en soi suffisamment formels. Ils renvoient à des qualités plastiques qui sont des rapports entre les éléments. En ce sens, il n'y a pas de couleurs ou de formes plastiques de qualités internes si on ne les perçoit pas comme des accords de ton et des équilibres de masse.

C'est pourquoi la notion d'échantillon qui aurait permis de dégager les propriétés qui importent dans une peinture non représentationnelles ou non expressives (mais nous avons vu que ce qui importe c'est la représentation et l'expression de la plastique elle-même), la notion d'échantillon n'inclut aucun rapport plastique. Une propriété exemplifiée comme un tissu ou une pâtisserie, dont les exemples sont utilisés par Goodman doivent inclure pour qu'elles soient artistiques ou esthétiques les qualités non pas de l'exemplification mais de l'art du tapissier et du pâtissier. L'art du tisserand ou du tailleur, nous l'avons vu chez Wittgenstein, inclut la connaissance des règles qui permet de dire ceci s'accorde avec la coupe recherchée, ce n'est ni trop long, ni trop court, etc. Je suppose que le pâtissier doit être testé autrement qu'à travers l'exemple quantitatif utilisé par Goodman (un échantillon de chocolat demandé par une cliente à son pâtissier, pour un gâteau destiné à cinquante personnes et qui devient un gâteau géant au grand dam de la cliente qui n'avait pas précisé d'autres propriétés de l'échantillon). L'échantillon doit être soit le gâteau en miniature, soit la relation du chocolat avec d'autres éléments composant le gâteau⁷⁹.

Il est intéressant de noter que les exemples de Goodman pour sa théorie de l'exemplification que ce soit celui du tapissier qui croit bien faire en multipliant un même échantillon avec ses mesures au centimètre près, ou le pâtissier qui démultiplie la quantité de chocolat, sont des exemples quantitatifs et industriels. Hume aurait interrogé notre philosophe sur les saveurs du vin, et les échantillons que l'on peut bien en dégager. La dégustation d'un vin, tout comme la compréhension d'une peinture, suppose la compréhension de qualités inhérente à un art et à un objet. L'élémentarisme analytique de la méthode goodmanienne, si on le prenait à la lettre et de prime abord, risque de passer à côté de tous les arts et semblerait justifier au mieux un bon sens symbolique et littéraire oblitérant les autres arts.

La peinture de plastique pure peut de surcroît ne pas exemplifier ou symboliser ses propriétés à cause du recouvrement sémantique qui la masque. Exemplifier ou symboliser ce qui se manifeste le plus dans une peinture puriste n'est qu'une sémantisation qui relève de la Gestalt la plus générale. La peinture puriste doit symboliser ses rapports plastiques qui sont les indices au critérium des propriétés plastiques que nous avons évoquées plus haut (accord de ton, construction, passage de lumière etc.). C'est dans la Gestalt sémantique la plus indicielle ou indexicale que réside la possibilité de symbolisation comme renvoi à la plastique pure, la symbolisation d'un accord de ton, d'un passage de lumière renvoie à l'organisation interne de l'oeuvre et au champ de la plastique pure en général dont elle fait partie.

Au regard de ce que nous avons affirmé, à savoir qu'il n'y a d'échantillon et d'exemplification que des rapports plastiques dominés par les cinq fonctions perceptives de plastique pure, la question chère à Goodman "quand y a-t-il art?", ou "quand un objet fonctionne-t-il comme oeuvre d'art?"⁸⁰, se laisse reformuler autrement: "quand y a-t-il oeuvre plastique?", ou "quand y a-t-il plastique pure?". Cette

78 Nelson Goodman, *manière de faire des mondes*, éditions Jacqueline Champion, 1992, pp. 80-83.

79 Ibid. p. 86.

80 Ibid., p.90.

nouvelle question partage l'art de plastique pure et l'art sémantique ou littéraire. Une pierre exemplifie ses qualités de forme dans un musée, mais ses qualités peuvent être autres que plastiques. Toute installation, tout objet trouvé, tout ready-made possèdent inévitablement des qualités visuelles et surtout des qualités sémantiques selon les symptômes ou critères esthétiques retenus par Goodman. La fonction symbolique est de part en part sémantique puisqu'elle recouvre et occulte la fonction plastique qui n'exemplifie au mieux que des rapports plastiques. Le problème n'est plus de savoir si, comme l'affirme Goodman, aucune oeuvre ne peut se passer de l'une des trois propriétés, de représentation, d'expression et d'exemplification, et ainsi croire qu'aucun art ne peut se passer de symboles⁸¹, mais au contraire la question est de savoir en quoi une peinture puriste, et toute peinture plastique l'est, peut rejeter l'expression, la représentation et l'exemplification à la fois, c'est-à-dire comment la plastique pure s'exemplifie et se symbolise avec toutes sortes d'indices renvoyant aux accords plastiques, la question est donc de savoir comment la plastique pure s'exemplifie avec tout et rien (tout ce qui est dans le monde et tout ce que produisent visuellement les hommes).

Les cinq symptômes énoncés par Goodman (la densité syntaxique, la densité sémantique, une saturation relative, l'exemplification, la référence)⁸² sont autant de critères sémantiques ou sémiotico-sémantiques. Les différences syntaxiques sont des différences sémiotiques, les distinctions constituant une différence entre des symboles n'incluent pas les différences entre les symboles que sont les critères de rapports plastiques: savoir distinguer un accord de ton d'un autre, savoir surtout distinguer un accord de ton et une absence d'accord de ton. La densité sémantique est de part en part littéraire: Hume et Wittgenstein en ont fait justice. C'est la saturation relative ou la multiplication sémantique des évocations connotées derrière lesquelles on risque d'exclure l'exemplification des rapports plastiques. L'exemplification ou quatrième symptôme est la seule symbolisation acceptable pour notre propos comme nous l'avons vu plus haut.

Nous ne dirons pas ce qu'est l'art, ni même ce que fait l'art, nous dirons ce que fait l'art de plastique pure comme nous avons indiqué ce que fait l'art de littérature pure dans les arts visuels.

Il y a une communication de l'hypo-icongité plastique à laquelle renvoie notre forme de symbolisation ou d'exemplification et qui, nous le rappelons, conserve en le radicalisant l'espace d'autonomie de l'oeuvre à l'encontre d'une exemplification uniquement sémantique à laquelle a trop souvent recours, malheureusement, Goodman avec ce qu'il appelle la relation "être-un-exemple-de", exemplification goodmanienne qui place sur un même plan différentiel et sémantique ce qu'une oeuvre fait et ce qu'elle est, (exemple typique d'une préoccupation sémantique: "les formes exemplifiées dans la peinture d'une draperie peuvent à la fois constituer une façon de représenter un costume et une façon d'exprimer le volume, l'agitation ou la dignité"⁸³), alors que le peintre et l'amateur de peinture, s'intéresseront aux rapports d'angle que contient cette draperie, et à la puissance rythmique et volumétrique qu'elle suppose. Et c'est ce qui doit être communiqué⁸⁴.

81 Ibid., p.89.

82 Ibid., p.91.

83 Ibid., p. 47.

84 En ce sens je me propose de construire une pragmatique objectiviste des rapports plastiques ou « plastématiques » que la neurobiologie viendra peut-être confirmer un jour. Une sémiotique de l'hypo-icongité des rapports plastiques, ou une sémiologie du pré-signifiant comme plastème trouvera aussi sa matière critique et criticable, son contre-modèle dans la tentative magritto-foucauldienne que l'on rebaptisera « mais oui, ceci est une pipe » pour le premier énoncé de référence et « ceci n'est pas un rapport plastique » pour le deuxième énoncé de référence ».