HAL
open science

CRISE DU CADRE(Art et langage)

Natalia Smolianskaia

To cite this version:

Natalia Smolianskaia. CRISE DU CADRE(Art et langage). domain_other. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. Français. NNT : . tel-00171891

HAL Id: tel-00171891

https://theses.hal.science/tel-00171891

Submitted on 10 Oct 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS
U.F.R. _____

№ attribué par bibliothèque
|__|__|__|__|__|__|__|__|__|__|

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS 8

Discipline: PHILOSOPHIE

présentée et soutenue publiquement

par

NATALIA SMOLIANSKAIA
le 18 décembre 2006

CRISE DU CADRE
(Art et langage)

Directeur de thèse

Mme le professeur A. SOULEZ

JURY

M. **J. Morizot**

M. **J.-M. Rey** **Président**

M. **J.-M. Schaeffer**

M. **P. Vauday**

A MES PARENTS

REMERCIEMENTS

A ANTONIA SOULEZ

A JEHANNE DAUTREY

A EMMANUEL DURAND

A VERONIQUE FABBRI

A PATRICIA JANODI

A ANNE KOSTIKOVA

A ELENA NEVEJINA

A JEAN-MICHEL REY

A ELISABETH TEIRO

A PATRICK VAUDAY

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 10
I partie GOODMAN : THEORIE DU CADRE MODELANT POUR L'ART 21

CHAPITRE 1 *CADRE – STRUCTURE* 22

«Comme il suffit d'une petite pensée pour remplir toute une vie!» 23

1. Cadres constructivistes 26

1.1. Le choix constructiviste de N.Goodman 26
1.2. Plans de construction 28
1.3. Etiquettes et définitions 31
1.4. Opérations 32
1.4. a. Opérations dans le cadre individuel 32

1.4. b. Relation d'équivalence pour des constructions discrètes 35

1.5. Simplicité 37
1.6. Constructions ontologiques de sense data 39

2. Critique de la ressemblance pour la construction des cadres 42

2.1. Critique de la relation de ressemblance chez Carnap 42
2.2. La critique de la relation de ressemblance dans la structure sémantique 45

3. Cadres symboliques 50

3.1. Un nouveau choix constructiviste : le symbole 50
3.2. Cadres de perspective: plans géométriques et surface picturale 55
3.2. a. Cadre de perspective : Léonard de Vinci « La Cène » 56

3.2. b. Cadres de perspective: invariants de la surface picturale 58

3.3. Symbole et pluralité des «mondes » Programme d'Erlangen et symbolisation 62

4. Cadres syntaxiques 66

4.1. Le problème de l'abstraction et la « syntaxe » picturale 66
4.2. La syntaxe et le «fait » 68
4.3. Qualia 71
4.4. Les cadres temporels 73
4.4.a. Christian Boltanski : la reconstitution du temps 76

4.5. La syntaxe des symboles 77
4.6. Recherches syntaxiques dans l'art des avant-gardes russes et la théorie de Poincaré de la «Quatrième dimension» 82

5. Cadre – structure 87

CHAPITRE 2 CADRE – MODIFICATION 90

Cadre pour commencer 91

1.Cadre de référence : système de coordonnées pour des inventions 95

1.1. Invention et convention 95
1.1.a. Invention des « fields » : le système de coordonnées de Michal Rovner..... 96

1.2. Invention des faits 98
1.3. Inventions des conventions et conventions des inventions. Cartes. 101

2. Cadres artistiques et cadres de vision : invention et convention 105

2.1. Contraintes des inventions 105
2.1.a. Capacités du regard : peinture de Mark Rothko..... 105

2.1.b. Sophie Calle : invention de carte communicationnelle..... 106

2.2. Image et convention 109
2.3. Vision et invention 113

3. Cadres classificatoires 117

3.1. Etiquettes et invention 117
3.1.a. Michal Rovner « Tablets » : le règne des vivants et des morts..... 119

3.1.b. Etiquettes : manières de classer 120

3.2. Dépictions en étiquettes 122
3.2.a. « Tablets » : transfert du schème symbolique 122

4. Modification de l'inertie en invention : cadres d'induction 125

4.1. Inertie et invention 125
4.1 a. Expérience artistique d'induction : projet de Sophie Calle..... 126

4.1 b. Modifications des cadres : induction 128

4.2. Une position pour deux modifications de l'inertie 130
4.3. Composition sous contrainte..... 133
4.5. Modification (condensation) de cadres temporels 139

5. Cadres esthétiques 143

5.1. Echantillons et conventions 143
5.2. Conventions des inventions : symptômes esthétiques 145

6. Multiplicité de cadres 152

II partie CRISE DU DISCOURS ET LANGAGES DE L'ART (RELATIONS TRANS-SYMBOLIQUES)..... 154

INTRODUCTION CADRE, CARTE ET COMMENTAIRE 155

CHAPITRE 1 *CADRES DE COMMENTAIRE* 157

1.Cadre : «événement artistique» et son authentification 158

1. 1. Discours esthétique : problème de constitution 158
1. 2. Une «cadre-analyse» de l'expérience esthétique 160
1. 3. Cadre – « monde » 161
1. 4. Cadre de l'expérience et cadre de référence : modes de fabrication 162
1. 5. «Fonction-événement» 163

2. «Discours de légitimation des arts » 166

2. 1.Art : problème de nomination. Aspect ontologique. 166
2. 2. Discours de légitimation des arts. 167
2. 3. Sources kantiennes du «discours de légitimation des arts» selon J.-M. Schaeffer168
2. 4. Les postulats du discours esthétique classique face à l'art contemporain 172

3. Les passerelles entre les cadres de référence 174

3. 1. Discours de l'artiste : accès au cadre de référence 174
3. 2. L'artiste comme critique d'art 176
3. 3. Critique d'art 177

4. Relations trans-symboliques 180

4. 1. Geste ostensif : interrelations des formes du langage 180
4. 2. Image et texte : relations « trans-symboliques » 182
4. 3. Introduction tautologique : commentaire dans le cadre de référence du langage de l'art 189
4. 4. Ilya Kabakov : relations « trans-symboliques » complexes 191
4. 5. Etiquette d'un tableau : relations trans-symboliques. 197
4. 6. Kabakov : un cadre de référence pour une série de cadres compositionnels 202
4. 7. Cartes : relations trans- et méta- symboliques 208

CHAPITRE 2 CADRES – CARTES 211

Cartes de l'implémentation 212

« Midsummer snowballs » 212

Storm King Center 213

1.Cartes pour l'expérience esthétique 215

1. 1. Situer l'objet d'art 215
1. 2. Le fait et l'attente 217
1. 3. « Le jugement architectural » 220
1. 4. Cartes photographiques 222

2. Implémentation de la vision 226

2. 1. Implémentation et perspective 226
2. 2. Composition : « faire des mondes » artistiques 229
2. 3. Cadre de référence pour réactiver le cadre compositionnel 233
2. 4. Grilles, carrés et perspective 236
2. 4. a. Grille : « carte » architecturale 239

2. 5. Cadres de vision 242
2. 6. Implémentation de la vision : la force du centre 245

3. Cadres – cartes de Goldsworthy 249

3. 1. Clarifier le cadre de référence 249
3. 2. Cartes 254

CHAPITRE 3 CADRES DE METAPHORE 256

1. Voies de la métaphore : réunir des symboles 257

1. 1.Le visage et ses traits 257
1. 2. Sophie Calle : installation « Douleur exquise ». Schème de métaphore 258
1. 3. Tony Oursler : réunir des symboles 263

2. Relations trans-symboliques : sonorité des images 265

2. 1. Le temps du silence - l'émergence des traits 265
2. 2. Temporalité du regard 266
2. 3. Regarder/voir – écouter/entendre 268
2. 5. Regarder et faire : temporalité 269
2. 5. Faire des mondes = Comprendre une œuvre picturale/musicale 272
2. 6. Emotion et cognition 273
2. 7. De regarder / entendre à voir / écouter 274
2. 8. Métaphore comme travail de référence 276
2. 8. Couche picturale 279
2. 9. Qualia 280
2. 10. Jeux de répétition : répétition du regard et répétition d'élément langagier 282
2. 11. Construction à deux phases pour la métaphore sonore d'un « être-ensemble » pictural 283

3. Cadre de référence et « tables de référence » 288

3. 1. Boltanski : l'art de classer 288
3. 2. Le cadre de référence pour une mesure anthropologique du temps 291
3. 3. « Tables de référence » virtuelles : le projet du groupe « Escape » 293

III partie MALÉVITCH : PRESSENTIMENT DE LA CRISE ET THEORIE DU CADRE 295

INTRODUCTION 296

MALÉVITCH – EMBLEME DE NOTRE TEMPS 296

CHAPITRE 1 302

RELATIONS TRANS-SYMBOLIQUES ET META-SYMBOLIQUES CHEZ MALÉVITCH302

1. « Notre époque est celle de l'analyse » 303

2. Ressentir la crise du cadre : nécessité du commentaire 307

2. 1. Repli sur soi du langage artistique 307
2. 2. Décalage du cadre : artistique / esthétique 309
2. 3. Théorie spéculative de l'art selon J.-M. Schaeffer 311
2. 4. Malévitch et la « théorie spéculative de l'art » 312

3. Cadre et carte. Le vocabulaire comme méthode de cartographie. 316

3. 1. Carte : méthode du «cadrage». 316
3. 2. Malévitch. Relations méta-symboliques. 318
3. 3. Création du domaine de référence « sans choses » 321
3. 4. « Miroir suprématiste » : métaphore de la référence pour l'art de l'avant-garde . 324
3. 5. Suprématisme. 34 dessins. Autocommentaire de Malévitch. 328
3. 6. Alexandre Pankine : commentaire de Malévitch 333
3. 7. Du commentaire à l'œuvre : le retour de Malévitch à la figuration 336

4. Le « visage sans visage » et le « visage » d'une œuvre d'art 341

CHAPITRE 2 MALÉVITCH : THEORIE DU CADRE 343

1. Théorie du « cadre » artistique 346

1. 1. « Culture picturale » 346
1. 2. La « norme » et la « culture picturale » 348
1. 3. Réalités cubistes, futuristes, suprématistes… 349
1. 4. Cadre de référence et élément additionnel 352
1. 5. Construction et addition. Changement de « norme » 354
1. 6. Formulation plastique du « cadre » : l'élément additionnel et ses variations 357
1.7. « Culture picturale » et « corps pictural » : le caractère évolutionniste 359
de la théorie de Malévitch 359

2. Malévitch et l'art contemporain 361

2. 1. Elément additionnel : contribution à une carte 361
2. 2. Cadre et style 364
2. 3. L'œuvre d'art et le « visage » : « Carré noir » 366
2. 4. La crise du cadre. 368

CHAPITRE 3 MALÉVITCH : CADRE INDEFINI 373

1. Malévitch, deux formes d'indéfini : illusion et infini 374

1. 1. « J'ai effacé la carte du quotidien » 374
1. 2. A. Ponomarev « Maya » : in-définition 375
1. 3. Infini et indéfini : « Carré blanc sur fond blanc » 378
1. 4. « Carré blanc » et « l'art sans qualités » : cadre indéfini 382

1. 5. « Emblèmes du vide » et « Carré blanc » 385
1. 6. Le rôle du papier dans l'art et la réflexion de Malévitch..... 387

CONCLUSION 389
GLOSSAIRE..... 395
TABLE DES ILLUSTRATIONS..... 405

Dessins dans le texte 405

BIBLIOGRAPHIE..... 445

INTRODUCTION

«Наше время является эпохой анализа, результатом всех систем, которые когда-либо были установлены. Это – века, которые принесли знаки нашей демаркационной линии, в которых мы узнаем несовершенства, приводящие к разделению и противоречию. Возможно, что мы возьмем из этого только чистые противоречия для конструирования системы единства.»[1]

(«Notre époque est celle de l'analyse, le résultat de tous les systèmes que l'on a autrefois instaurés. Ce sont les siècles qui ont apporté les signes de notre ligne de démarcation, dans lesquels nous reconnaissons les imperfections qui mènent à la séparation et à la contradiction. Il est possible que nous ne conservions que les contradictions pures afin de construire le système de l'unité. »)

En 1925, l'artiste russe Kazimir Malévitch définit son époque comme celle de l'analyse. Il discerne les « signes » d'une ligne de démarcation qui sépare l'art des siècles passés de l'art du début du XXè. Cette ligne sépare surtout l'art abstrait de toute autre forme d'art. Avant la révolution russe de 1917, en décembre 1915, Malévitch expose pour la première fois ses travaux suprématistes, parmi lesquels se trouve le fameux « *Carré noir* ». Cette création abstraite a incité Malévitch à travailler à l'explicitation de son œuvre artistique. Autodidacte, il consacre beaucoup de temps à ses réflexions écrites. Malévitch s'interroge sur les voies de l'art qu'il conçoit comme une pluralité de systèmes. Comment ces systèmes de l'art sont-ils organisés ? Vers 1925, Malévitch constate la pluralité des voies de l'art. Chaque système intègre sa propre manière d'expression, et chaque voie de l'art correspond à une vision particulière du monde. Le monde « réel » apparaît sous plusieurs formes : Malévitch distingue une réalité « cubiste », une réalité « cézanniste », une réalité « suprématiste », etc.

En 1968, le philosophe américain Nelson Goodman propose sa théorie des « langages de l'art »[2] où l'art est considéré comme une pluralité de systèmes. Nelson Goodman s'est formé à Harvard, il est entré dans le domaine des recherches en philosophie dans les années 1935-1940 à l'époque où beaucoup d'intellectuels fuyant le nazisme quittaient l'Europe pour

---

[1] MalévitchMalévitch K. *Préface* / *Die Kuns-ismen. 1914-1924 (éditeurs H.Arp, El Lissitzky)*, Erlenbach, Zürich, München, Leipzig, 1925.
[2] Goodman N. *Languages of Art*, 1968.

l'Amérique. Parmi ceux qui ont le plus influencé Goodman, on peut citer Rudolf Carnap, le représentant du constructivisme philosophique du Cercle de Vienne.

Dans les années 1930-1940, confrontées à la situation politique et culturelle en URSS, les avant-gardes russes abandonnent leurs voies innovatrices. Malévitch revient alors à la figuration en peignant des « visages sans visage » (les visages sans traits distinctifs) et des paysans sans mains. Il meurt en 1935. Son art et ses écrits restent inaccessibles au public soviétique et oubliés par l'Occident pendant le quart de siècle qui suit. On recommence à exposer l'œuvre de Malévitch en Occident et en Russie dans les années 1950-1960. Mais ses écrits restent ignorés jusqu'en 1968 quand Troels Anderson entreprend de les publier en anglais : quatre tomes paraissent entre 1968-1978. En France, quatre tomes également sont édités par Jean-Claude Marcadé entre 1974 et 1994. En Russie, paradoxalement, la publication des écrits de Malévitch vient seulement de s'achever (1995-2005, cinq tomes).

A partir de 1930, l'Amérique accueille non seulement des intellectuels européens mais aussi des artistes. Parmi eux, beaucoup d'artistes d'avant-garde, considérés par les régimes fascistes et nazi comme « décadents », traversent l'océan et réanime la vie artistique américaine. Parmi ceux qui représentent alors la scène américaine on trouve les maîtres du Bauhaus, en particulier Laszlo Moholi-Nagy qui dirige le New Bauhaus de Chicago, Marcel Duchamp, Hans Richter. Si Nelson Goodman écrit sa théorie des « *langages de l'art* » en 1968, c'est dès les années 1930 qu'il commence à s'intéresser à l'art, ouvre sa propre galerie d'art et devient collectionneur.

Pour Goodman, l'art est une des formes humaines de l'expérimentation, de la description du monde. Ces pratiques présupposent plusieurs possibilités de concevoir le monde : les réalités se distinguent les unes des autres en fonction des points de vue et des conventions adoptées.

« *Pour l'homme de la rue, les versions des sciences, de l'art et de la perception, s'écartent de manières multiples du monde familier et commode qu'il s'est construit de bric et de broc avec des morceaux de tradition scientifique et artistique, et où il lutte pour sa propre survie. Le plus souvent, c'est ce monde qu'on juge réel ; car la réalité dans un monde, comme le réalisme dans une peinture, est en grande partie affaire d'habitude.*»[3]

Le philosophe Goodman et l'artiste Malévitch s'interrogent sur notre capacité à concevoir le monde : le monde est un objet d'analyse pour l'artiste. Sa pratique est comprise alors dans le sens d'une expérience de la connaissance du monde. Cette expérience s'exprime

[3] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, tr. Popelard M.-D., éd. J. Chambon, 1992, P. 30.

par une des manières propres à l'art : manière de faire des mondes. Pour Goodman comme pour Malévitch, cette manière n'est pas unique : le monde se présente en une multiplicité de formes que l'on peut analyser selon le mode de description qui la constitue en propre. La théorie de Goodman (*Langages de l'art*, 1968, *Manières de faire des mondes*, 1978) analyse la multiplicité de mondes comme la multiplicité de leurs descriptions : une description de monde est comprise comme la « fabrication » d'un monde.

La multiplicité de mondes apparaît donc comme une multiplicité d'artefacts : chaque vision contribue à constituer une version particulière du monde et est assimilée alors à une œuvre d'art. L'art est donc un modèle de la fabrication des mondes ou des versions du monde. Par conséquent, il est possible de considérer l'analyse de l'art comme la première de toutes les formes d'analyse du monde. Cette conception permet à Goodman de développer sa théorie esthétique des « *langages de l'art* » où chaque fabrication de monde est vue comme un mode d'expression particulier, un des « langages ». Comprendre le monde, c'est créer plusieurs mondes et créer une œuvre d'art correspond à une des multiples expériences de la connaissance. Goodman procède ainsi selon « *une perspective qui inclut les arts, les sciences, la philosophie, la perception, ainsi que nos mondes quotidiens, et en vue d'une meilleure compréhension de chacune de ces choses, au moyen d'une comparaison significative avec les autres.* »[4]

L'œuvre de Goodman est très peu connue en Russie. L'un de ses articles (*Metaphor as Moonlighting*, 1979) a été traduit en russe en 1990, et le premier recueil comprenant les traductions de « *Faits, fictions et prédictions* » (1954) et de « *Manières de faire des mondes* » (1978) n'est paru qu'en 2001. La réception de la théorie goodmanienne en France a été tardive. La traduction de « *Langages de l'art* » (1990) par J. Morizot et de « *Manières de faire des mondes* » (1992) par M.-D. Popelard ont contribué à accroître l'intérêt, les recherches et les publications concernant cette théorie. Deux colloques ont été consacrés à Goodman : au Centre Pompidou (« *Nelson Goodman et les langages de l'art* », les 27-28 mars 1992) et à l'Université de Nancy (« Goodman », 1997). J. Morizot propose une analyse détaillée de la théorie des « *langages de l'art* » dans le travail « *La philosophie de l'art de Nelson Goodman* ». Les travaux de R. Pouivet (« *Le nominalisme en esthétique. L'ontologie de l'œuvre d'art (une introduction)* », 2000, « *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse.* », 2003), de J.-P. Cometti (« *L'Art sans qualités* », 1999), B. Vouilloux *(« Langages de l'art & Relations transesthétiques* », 1996) D. Château (« *La*

[4] Goodman N. / Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, traduction J.-P. Cometti, R. Pouivet, PUF, 1994, p.175.

question de la question de l'art, Note sur l'esthétique analytique. (Danto, Goodman et quelques autres) » 1994,) sont inspirés par la lecture de Goodman. Dans beaucoup d'articles la notion goodmanienne de « *fabrication de mondes* » alimente la réflexion sur le statut épistémologique du « faire » pictural, musical, artistique en général (A. Soulez « Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? », 2002).

La théorie de Goodman attire l'attention de ceux qui s'intéressent aux questions sémiotiques de l'art parce qu'il distingue des « mondes » en art selon leur mode de construction (de fonctionnement) spécifique, en dotant chacun de ces « mondes » d'outils conceptuels pour le classer. Bien que Goodman, comme le précise O. Ducrot, « *n'utilise pas le terme de sémiotique, ni le vocabulaire des sémioticiens, il propose bien une sémiotique générale des arts.* »[5] Ces outils conceptuels ont été des repères pour G. Genette dans son travail d'élaboration d'une théorie sémiotique des arts (« *L'œuvre de l'art.* » *T. 1 « Immanence et transcendance »*, 1994, *T.2 « La relation esthétique »*, 1997).

La notion de « *langages de l'art* » est au fondement d'un discours sur l'art où l'art trouve sa place selon l'analyse de ses effets, et non dans l'analyse de ses intentions et de son sens. Cette conception permet à J.-M. Schaeffer (« *L'Art de l'âge moderne* », 1992) de situer la théorie goodmanienne dans le contexte des théories « *descriptives de l'art* » où « *l'art trouve sa place (à côté d'autres activités*) »[6].

La théorie de Goodman est aussi une philosophie du <u>*cadre*</u>. Chaque vision d'un mondes, comme artefact, est comprise ainsi comme l'effet de la conceptualisation des mondes. Il s'agit de chercher des outils permettant de comprendre comment on fait des images de mondes. La multiplicité des fabrications de mondes n'est possible qu'avec la multiplicité des *cadres*.

Dans sa définition du *cadre*, un dictionnaire précise qu'il s'agit du « *problème général de représentation des connaissances, consistant à trouver un format représentationnel permettant une modélisation efficace et adéquate d'un monde complexe et changeant* »[7].

La supposition d'un *cadre* pour la vision d'un monde est liée alors à un regard qui n'est pas stable, et voit donc les choses de différentes manières. Le *cadre* est une des manières de voir les choses. L'expérimentation du monde n'est pas seulement celle du regard, le monde se présente dans la pluralité de ses effets et fournit le matériel pour la pluralité des pratiques

---

[5] Ducrot O., Schaeffer J.-M. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1995, p. 225.
[6] Schaeffer J.-M. *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIè siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, p. 386.
[7] *Grand Dictionnaire de la Philosophie*, sous la direction de Michel Blay, Larousse, Paris, 2003, p. 113.

humaines. Cette expérimentation consiste, entre autres, dans un travail qui vise à *recadrer* les choses.

Ce travail est celui du langage, compris comme système d'expression : le renouvellement du regard sur le monde correspond au renouvellement d'une forme d'expression concernant ce regard. L'art est une des formes d'expression possibles, une forme de l'expérimentation du monde ; il n'est pas un, il se distingue par la multiplicité de ses propres formes. L'histoire de l'art est l'histoire des changements de ces formes, des changements de regards. Ces regards se multiplient à notre époque : les *cadres* que l'on peut associer à l'un ou à l'autre regard sont très flottants.

Le monde habituel et quotidien s'efface de lui-même par l'intermédiaire d'un nouveau *cadre* qui renouvelle la vision des choses déjà connues. Le *cadre* s'efface lui aussi quand le mot, l'image, le son effacent la mémoire habituelle, effacent la compréhension des choses qui contient toujours les repères d'un monde « reconnaissable » au moins selon l'un de ses traits. Comment s'approprier et constituer le *cadre* ?

Nous analyserons ce problème de l'approche épistémologique du regard sur le monde dans le contexte de l'art, et plus précisément, dans le contexte de l'art plastique (ou de l'art visuel). Notre questionnement sur le statut du *cadre* sera limité par des frontières de genre et de temps. La question du choix temporel du *cadre* peut aider à répondre à la question initiale : pourquoi cette question du *cadre* se pose-t-elle ?

Ce problème du *cadre* est lié au contexte actuel de la situation de l'art, quand les conventions réglant les pratiques artistiques se renouvellent très souvent et coexistent sans former de succession. Se pose alors la question suivante : comment voir ? Comment voir quelque chose en tant qu'œuvre d'art ? Dans cette perspective se pose aussi le problème de l'appropriation du monde. L'art devient incompréhensible et « insaisissable », l'objet d'art se transforme parfois en une promenade à travers Moscou (les performances du groupe « *Escape* », Russie, 2002-2005), en une boule de neige qui fond en quelques jours (la performance et l'exposition d'Andy Goldsworthy, Londres, 1999), en un envoi postal (l'action de Christian Boltanski, 1970) ou en une fumée qui dissout une vue de l'objet naturel (la performance « *Maya* » d'A. Ponomarev, Russie, 2000).

La question de voir est aussi celle de comprendre. Les outils de la compréhension diffèrent selon le mode d'expérimentation : calculs, mesures, écriture, etc. L'art plastique, qui

pendant des siècles avait des outils bien définis – crayon, pinceau ou argile – utilise maintenant toutes sortes de choses que l'on n'est pas capable d'énumérer.

Le moment de ce changement radical se situe au début du XXème siècle, à l'époque des avant-gardes et de l'invention de l'art abstrait, dont l'une des figures emblématiques est Kazimir Malévitch. Dès ses premières œuvres abstraites il atteint sa fin : la forme carrée ouvre et clôt le mouvement suprématiste. Dans son activité théorique, Malévitch s'interroge déjà sur les possibilités de formuler une vision artistique du point de vue de l'analyse des formes d'expression spécifiquement plastiques.

Notre tentative de nous interroger sur le statut du cadre conceptuel pour analyser l'art et surtout l'art contemporain, s'appuiera sur l'œuvre peinte et écrite de Malévitch et sur la théorie de Goodman. Le terrain qui les rassemble est celui du *Linguistic Turn*. Ce terrain n'est pas seulement associé aux tendances philosophiques exemplifiées par la figure de Wittgenstein. Les principales tendances en linguistique, en psychologie, en art sont déjà marquées au début du XXème siècle par un intérêt particulier pour les questions de l'analyse langagière.

Les passerelles entre les sciences et les arts, entre les pays et entre les époques se dessinent dans le contexte des activités plurielles que pratiquent Malévitch et Goodman. Malévitch est l'initiateur de l'alogisme, un mouvement artistique qui correspond au mouvement poétique « *zaoum* ». Lui-même écrit des poèmes dans le style du « zaoum », il travaille beaucoup sur la décomposition des mots en éléments minimaux de leur structure. Ce mouvement est proche de l'Ecole Formaliste Russe et du Cercle Linguistique de Moscou. Tous les deux sont inspirés par un grand ami de Malévitch, le futur grand linguiste Roman Jakobson.

Jakobson est l'une des passerelles entre l'Occident et les cercles artistiques et poétiques de Moscou et Saint-Petersbourg : c'est lui qui expose à Maïakovski la théorie de la relativité d'Einstein. A la même époque, un autre ami de Malévitch, Michail Matiouchine, lit les travaux de Poincaré et invite Malévitch à lire des travaux de physique. Malévitch et Matiouchine accomplissent un travail scientifique sur les conventions du fonctionnement des formes d'expressions artistiques, sur le « langage » artistique.

Le constructivisme philosophique de Goodman, hérité en particulier de R. Carnap doit être analysé dans le contexte plus général de la tendance constructiviste, liée à l'activité du Bauhaus où l'esprit de constructivisme artistique se développe. Le livre de Malévitch sur le monde *Suprématiste*, l'explicitation de son propre *cadre* perceptif, est publié dans la collection du Bauhaus en 1927. La question de la construction est aussi une question

méthodologique pour Goodman qui rejoint celle du découpage en éléments minimaux. Les formalistes russes s'intéressent surtout à ce problème du découpage, de la réduction en les éléments minimaux d'expressions artistiques : le trait, la tache picturale, le son associé à un trait ou une tache.

Après avoir découpé le monde en composants minimaux, se pose le problème de la constitution d'un nouveau monde. Pour Goodman, la réponse est de « *faire des mondes* » c'est-à-dire de créer des nouvelles visions du monde, des nouveaux *cadres* du monde.

Le *cadre* confère une structure au monde, mais cette structure a les caractéristiques du pluriel. Nous pouvons supposer plusieurs structures du monde selon notre façon de distinguer les traits constitutifs importants. La question du *cadre* devient alors une question emblématique à l'époque de la crise des conventions de ces structures.

Les mondes « fabriqués » selon la philosophie goodmanienne sont des mondes fondés sur des jeux. Les mondes sont en effet « des mondes » qui présentent en eux des espaces de jeux de conventions. Entre un jeu de conventions et un autre jeu, se pose la question de l'effacement du cadre en vue de sa reformulation, d'une nouvelle écriture et d'une re-écriture. Entre la mise en oeuvre d'un matériau de construction et sa lecture (sa vision) il faut introduire un *cadre* et puis il faut l'effacer.

La boule de neige exposée à Londres à l'été 1999 par l'artiste anglais Andy Goldsworthy est la métaphore de cet effacement. L'artiste nous impose sa vision avec cette boule de neige, ce *cadre* pour voir la ville et ses habitants avec un regard renouvelé. Mais la fonte de la neige ne laisse rien de ce blanc solennel au milieu des rues peuplées et au fond des bus rouges londonniens. La création d'un « monde » de Goldsworthy disparaît avec la neige, s'efface avec ce *cadre*.

Le cadre *effacé*, le *cadre* fondu sont des métaphores pour une notion du *cadre* conceptuel, celui que l'on ne va pas associer à un terme concernant l'art plastique, celui du *cadre* matériel. Traditionnellement, le cadre pour une œuvre d'art est une chose complémentaire qui concerne son ornement extérieur. Notre sujet ne concerne pas ce type de cadre. En général, on n'aurait pas matière à l'étudier dans les conditions actuelles de l'art : une grande partie des œuvres ne sont pas localisées en espace et on ne peut pas parler de *cadre* au sens matériel du terme.

Notre objectif est plutôt épistémologique : analyser les conditions de la formation d'un regard sur le monde, ce regard multiplié en pluralité de plans que nous pouvons discerner devant notre œil. Ces conditions sont tributaires de la spécificité de l'activité artistique. En

suivant Goodman, nous nous interrogerons sur la manière dont ce qui est exprimé par l'art implique *comment* cela est exprimé.

La situation de la crise du *cadre* est celle de l'incapacité de pénétrer dans un cadre non familier, de l'incapacité de trouver des repères pertinents, de l'absence d'une volonté d'effacer des cadres préliminaires et non fonctionnels à un moment donné. Cette crise s'annonce dès le début de la modernité avec la crise du sujet et ensuite avec la crise de l'auteur, la crise du langage. Elle efface les définitions. Paul Valéry écrit qu'il voit passer « *l'homme moderne avec une idée de lui-même et du monde qui n'est plus une idée déterminée. – Il ne peut pas ne pas en porter plusieurs ; ne pourrait presque vivre sans cette multiplicité contradictoire de visions ; – il lui est devenu impossible d'être l'homme d'un seul point de vue, et d'appartenir réellement à une seule langue, à une seule nation, à une seule confession, à une seule physique (…) Et puis, les idées, même les fondamentales, commencent à perdre le caractère d'essences pour prendre le caractère d'instruments.* »[8]

Notre interrogation sur le *cadre* concernera aussi les instruments de compréhension: de quels instruments disposons-nous pour comprendre le monde ? Et plus précisément, quels sont ces instruments correspondant à la façon propre aux arts de comprendre le monde ? Dans cette optique, nous analyserons surtout l'art visuel en nous appuyant sur l'observation de l'art des avant-gardes et de Malévicth en particulier.

Notre question oppose l'idée de *crise* par rapport à celle de *cadre* : cette *crise* s'annonce sous la forme d'un doute, celui de la possibilité d'analyser l'art à l'époque où la définition de l'art est, elle problématique.

Qu'est-ce que le « *cadre* » dans la philosophie de Goodman ? C'est un *frame of reference*, où le mot « *frame* » a un sens en même temps neutre et très significatif dans la langue anglaise. Ce mot est employé chaque fois qu'il il faut énumérer des choses, des événements, classer donc dans le sens très habituel du terme. Ces mots sont utilisés en comptabilité, en gestion, dans des activités quotidiennes et distinctes de celle de la philosophie. Pourtant, le mot « *frame*» entre dans la conjonction « *framework* » ce qui correspond au cadre conceptuel. Ce terme est très fréquent dans les travaux d'analyses scientifiques mais il se trouve rarement dans le contexte de l'analyse d'une œuvre d'art. La notion de « *frame* » tout court est aussi associée au travail informatique : le « *frame* » dans

[8] Valéry P. *Tel Quel / Oeuvres*, tome II, Pleiade, Gallimard, 1960, p. 620.

l'ordinateur est un cadre nouveau qui s'ouvre. Le « *frame* » ouvre l'espace d'un nouveau monde, c'est un espace ouvert mais que l'on est invité à lire.

Pour Goodman, l'ensemble de deux mots est l'ensemble de deux termes « *frame* » et « *reference* ». Nous verrons que la référence est une relation très générale qui s'assimile à une fonction « *tient lieu de* ». La notion d'ensemble permet de poser des conditions pour cette relation. Quelles sont ces conditions ? Dans notre travail nous analyserons les aspects constructifs de la notion du *cadre* chez Goodman. Notre première partie concernera donc l'analyse du cadre en tant que structure. Cette structure en art a ses propres caractéristiques, celles des outils de la perspective par exemple. La perspective classique connaît une re-définition avec le cubisme, au vu des nouvelles idées en mathématiques et de la théorie de relativité. Cela conduit à interroger les principes d'une construction rigide et variable en même temps, l'idée d'invariance. Les différentes perspectives peuvent être observées selon leurs invariants.

Nous verrons comment il est possible de passer d'une invariance à l'autre. C'est le problème de trouver les conditions pour ce moment de transition. Ces conditions se formulent chaque fois dans leur propre *cadre*, là où le *cadre* appliqué précise le jeu des conventions que l'on explore. Les « *jeux de langage* » au sens de Wittgenstein correspondent à un choix des conventions conceptuelles. Chaque jeu sera lié à une modélisation du *cadre* qu'il est possible de remodeler.

Quelles seront des relations qui permettront d'activer les transformations des *cadres* ? Plus tard nous verrons ces problèmes dans le sens de la *crise* perpétuelle du *cadre*. Le refus des images de choses du réel chez Malévitch et d'autres artistes abstraits se transforme dans des images des énonciations chez Kossuth. La remodélisation des cadres s'élabore avec la transformation de ses outils constitutifs. Le cadre qui s'efface perpétuellement subit des changements radicaux à chaque étape de la pratique artistique.

La métaphore est l'un des outils constitutifs et transformatifs des *cadres*. Le mécanisme de la métaphore chez Goodman est fondé sur sa conception du *cadre*. Nous verrons comment la métaphore dans le sens goodmanien re-active les *cadres* en crise.

Notre questionnement sur le cadre vise les deux pôles de l'artiste et du spectateur. Bien que l'on cherche à formuler les conventions pour un même monde, ces conventions ne sont pas toujours identiques de deux côtés. L'artiste moderne cherche à trouver un équilibre dans son propre commentaire écrit. Dans notre troisième partie nous analyserons les enjeux des tentatives de Malévitch pour clarifier le cadre. Tout en effaçant perpétuellement ses cadres, il les réinstaure à travers son propre commentaire, démarche qui le conduit à la

transformation de l'art. Nous verrons comment la théorie du cadre proposée par Malévitch rejoint la conception goodmanienne, et comment « *l'élément additionnel* » distingué par Malévitch influence la formation des cadres conceptuels en arts plastiques.

Dans son « Carré blanc », Malévitch a déjà vu ce cadre indéfini. La crise du cadre s'annoncera alors dans la « fumée » blanche qui « dissout » les choses. Toute autre « dissolution » deviendra alors possible.

I
PARTIE

GOODMAN : THEORIE DU CADRE MODELANT POUR L'ART

CHAPITRE 1

CADRE – STRUCTURE

«COMME IL SUFFIT D'UNE PETITE PENSÉE POUR REMPLIR TOUTE UNE VIE!»9

Cet aphorisme de L.Wittgenstein est l'épigraphe et l'élément de base répétitif du «*Proverbe*»[10] de Steve Reich, le compositeur minimaliste américain. Une phrase, répétée à plusieurs reprises, illustre la pluralité des effets issus d'un seul élément. Dans la phrase de L.Wittgenstein en anglais chaque mot est monosyllabique. Steve Reich applique à chacune des syllabes une note. La dénudation des éléments de l'expression musicale et leur structuration au niveau polyphonique forment une construction qui s'apparente à une construction «langagière». L'œuvre musicale, interprétée pour la première fois en 1996, lie les différentes époques du siècle passé caractérisées par le tournant linguistique (*the Linguistic Turn*).

Dans une perspective historique, les expériences de la mise à nu des éléments d'expression dans la poésie et dans l'art plastique étaient caractéristiques de l'école formaliste russe. L'exemple de la poésie de Vélémir Khlebnikov est très connu. Le mouvement de «*l'alogisme*»[11] est la version picturale de cette tendance, présentée par Khlebnikov[12]. L'intérêt pour le signe linguistique se manifeste dans bien des formes de créativité des artistes se déclinant en différents «ismes» : Braque, Picasso, Robert Delaunay, Lissitzky et Malévitch, Klioune, Kroutchenych… artistes Dada, en particulier Picabia etc. Ainsi les artistes plasticiens comme Malévitch, Philonov ou Picabia expérimentaient dans le même sens les

---

[9] Wittgenstein L. *Culture and Value*, 281: «*How small a thought it takes to fill a whole life!*».

[10] Reich Steve «*Proverb* », 1995, la première fut donnée par P.Hillier qui dirigeait le Théâtre of Voices et les membres de l'Ensemble Steve Reich à l'Alice Tully Hall du Lincoln Center de New York le 10 février 1996 (enregistrement pour le disque du même titre).
Le choix de la phrase n'a pas de caractère fortuit : le compositeur célèbre a commencé avec des études de philosophie. La réconciliation de la méthode et du texte l'ont amené à cette œuvre exceptionnelle pour sa polyphonie, pour sa rigueur formelle et pour sa proximité à cet enjeu culturel majeur du XX siècle – «*The Linguistic Turn*» (*Le tournant linguistique*).

[11] « *Alogisme* » Le terme est inventé par Malévitch pour dénommer le mouvement pictural du cubofuturisme russe. Les peintres « alogiques » refusaient la logique euclidienne dans leurs constitutions de perspective. La version picturale du mouvement « *zaoum* ».

[12] « *Transmental, transrationnel* » « *Traduction du mot russe "zaoum" inventé par les poètes futuraslaves Kroutchenych et Khlebnikov pour désigner un art "au-delà de la raison"… les cubofuturistes russes ont été a la recherce une autre logique que celle du monde euclidien à trois dimension ; d'où la référence aux théories non-euclidiennes, en particulier à celles du Russe Lobatchevski de XIX siècle, et aussi à des idées théosophiques éparses (« Tertuum Organum » de P.Ouspenski, 1911).* » Marcadé J.-C. *L'avant-garde russe 1907-1927*, « Flammarion », Paris, 1995, p. 453.

formes linguistiques. Leurs manifestes et leurs œuvres poétiques prouvent que cet enjeu avait plutôt un caractère culturel général, qu'elles ne concernaient ce domaine précis.

La tendance «*alogique*» voulait rompre avec l'ordre dit «classique» des choses. Dans ce sens les recherches des artistes et des penseurs russes suivaient la théorie de la géométrie non-euclidienne de Lobatchevski et la théorie de H. Poincaré (*l'espace à quatre dimensions*)[13]. « *La science et l'hypothèse* », ouvrage de H. Poincaré a été traduit en russe et est devenu objet de lecture et de discussion dans le cercle artistique. La théorie de la relativité de Einstein date de la même époque.

L'art abstrait tend à l'isolation d'un élément d'expression à son point extrême. Après la dénudation de la couleur chez Robert Delaunay, Malévitch et Kandinsky, la visualisation du trait chez Kandinsky et Klee, la réduction des éléments de composition dans les fameux «Carrés » de Malévitch et dans les grilles de Mondrian, les éléments d'expression picturale s'avèrent pareils à des unités langagières. Pour pouvoir retravailler ces éléments il a fallu attendre les années 1950-1960, l'époque du minimalisme, de l'*Arte Povera*, des œuvres de Marc Rothko et de celles de Frank Stella…

Dans les investigations philosophiques du début du XXème siècle, l'inversion de la problématique philosophique au niveau du langage se caractérise dans les « *Principia Mathematica* » de B. Russell – A. Whitehead, le « *Tractatus* » de L. Wittgenstein, la théorie de l'atomisme logique de B. Russell. En France la publication en 1916 des « *Cours de linguistique générale* » de F. de Saussure fut un événement important dans le cadre de l'étude du langage.

L'exemple musical de «*Proverbe*» est important pour deux raisons au moins. Premièrement, le «*Linguistic Turn*» induit l'apparition de théories, où l'on essaye de formuler la façon de comprendre l'art à partir de l'étude des langages verbaux. On s'intéresse ainsi aux rapprochements et aux différences entre les formes d'expression humaine ; on veut comprendre le mécanisme de la création et du fonctionnement de ces formes. Tout l'ensemble des études de l'art et du langage propose de nouveaux regards sur la réalité qui nous entoure, laquelle est soumise à la description.

Secondement, la phrase de L. Wittgenstein pourrait être mise en exergue de toute l'œuvre de Nelson Goodman, dont l'activité s'étend au-delà de la philosophie, jusqu'à l'art et la pédagogie. De « *A Study of Qualities* »(1940) à « *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences* » (« *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres*

[13] Poincaré H. *L'espace et la géométrie*, (645) (*Le monde à quatre dimensions).*

sciences »[14]*)*, son dernier recueil écrit en collaboration avec C.Z. Elgin (1988), N. Goodman continue à travailler et retravailler sur ses thèmes favoris.

[14] Traduction en français par J.-P. Cometti et R. Pouivet, PUF, 1994.

1. CADRES CONSTRUCTIVISTES

1.1. Le choix constructiviste de N.Goodman

Le constructivisme philosophique de N. Goodman a sa base dans celui de B. Russell – A. Whitehead (« *Principia Mathematica* », 1910-1913) et dans celui de R. Carnap (« *Der Logische Aufbau des Welt*», 1928). Goodman commence avec la critique de l'« *Aufbau* ». Il veut élaborer le système de description de la réalité, qui ne peut être conçue comme telle qu'à la condition de choisir des éléments de base de description et du secteur de cette « réalité ». Le choix des éléments de base passe des « *qualia* » (« *The Structure of Appearance* », 1951) aux « *symboles* » (« *Languages of Art* », 1968), mais dans sa préface de 1968 Goodman remarque que le titre de 1951 aurait pu exprimer son enjeu philosophique d'une façon plus adéquate, avec seulement une précision sur le caractère pluraliste de sa méthodologie : *Structures of Appearance*[15] (*Structures de l'apparence*).

Qu'est-ce que «*l'apparence*» pour Goodman ? «*L'apparence*» peut être décrite verbalement à condition de distinguer ses effets sur ce qui nous entoure. Il s'agit pour Goodman de nous persuader que « *l'apparence* » ne résulte pas de données pures, qu'aucun sentiment produit sur notre appareil sensorimoteur n'est brut, que l'œil n'est pas «*innocent* » dans ce contexte. Les données «primitives » n'existent pas, parce qu'en effet toutes les données sont conceptualisées par notre appareil perceptif.

Cette approche dite «*cognitive*» définit toutes les conséquences des analyses philosophiques de Goodman, surtout sa théorie des «langages de l'art», où la possibilité de constituer les différentes perspectives artistiques («langages») s'articule selon les définitions de base constitutives de chaque méthode d'expression.

Le constructivisme de Goodman considère toute analyse de «l'apparence» comme la formation du *cadre* descriptif. Autrement dit, celle-ci n'a pas de caractéristiques neutres : ce qui est dit est impliqué par la façon dont cela est dit. Peu importe que ce soit une description basée sur des éléments primitifs «*qualia*» dans « *La Structure de l'apparence* » ou des descriptions alternatives basées sur des éléments neutres qui recouvrent la pluralité des formes

[15] Goodman N. *Langages de l'art (Une approche de la théorie des symboles*), traduit par J. Morizot, éd. J. Chambon, Nîmes, 1990, p. 28 : « *le lecteur véritable comprendra – de même que le lecteur de mon premier livre comprend que « Structures de l'apparence » aurait été un titre plus adéquat.* »

d'expression dans la philosophie, dans l'art, la science et le langage ordinaire (les *symboles*) : dans les deux cas le contenu se constitue dans le *cadre* formatif du système.

Le mot «*frame*» (*cadre*) est très important pour la compréhension de la position philosophique de Goodman. Il n'observe que des relations «*cadrées*» au sein d'un langage. «*J'utilise le langage des relations et d'autres classes et je considère que les systèmes observés sont encore cadrés dans ce langage*»[16]. Il n'y a aucune analyse philosophique hors du *cadre* du langage constitué pour cette analyse précise, selon Goodman.

Deux conditions suivent cette considération. Premièrement, un langage n'est jamais donné, il faut premièrement composer un vocabulaire dont les termes sont souvent des nouvelles explorations de termes déjà utilisés. La seconde condition de la constitution du *cadre* langagier est la systématisation des catégories. Goodman se révèle d'emblée être un philosophe de système.

La systématisation veut ainsi situer la notion de compréhension dans le contexte précis du langage. «*La capacité à décrire, représenter ou reconnaître quelque chose requiert la maîtrise d'un système de catégories dans les termes duquel ce domaine est organisé.*»[17] Les capacités du système constructionnel dans « *La Structure de l'Apparence* » sont alors formées par le *cadre* des relations de notions telles que *qualia* ; et les capacités des systèmes constructionnels symboliques dépendent des *cadres* alternatifs de relations déterminatives, appliqués aux systèmes.

---

[16] Goodman N. *The Structure of Appearance*, The Bobbs-Merill Company, Inc., Indianapolis, New York, 1966 (2è édition) I, 5, p. 29 : « *J'ai utilisé le langage des relations et d'autres classes et j'ai assumé que les systèmes observés sont aussi cadrés dans ce langage* » (dans cette thèse, les extraits de ce livre de Goodman sont traduits par l'auteur de la thèse).

[17] Goodman N. / Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 6.

1.2. Plans de construction

La géométrie joue le rôle d'un modèle de clarification pour le constructivisme de Goodman. La notion de plan, de système de coordonnées et la détermination des points selon un système de coordonnées ou un autre sont interprétées et réinterprétées par le philosophe américain dans le but d'augmenter la compréhension de sa méthode.

Dans la géométrie, l'espace se construit à partir des définitions régulatrices. Par exemple, la géométrie euclidienne se distingue de la géométrie de Lobatchevski par la formulation de la ligne parallèle. Cette définition, et seulement celle-là, est changée dans la théorie de géométrie de Lobatchevski. Ces définitions de base des espaces alternatifs ne sont pas en concurrence par rapport à la «vérité». Chacun des espaces est observé selon son *cadre* constructif. Le rapport des définitions régulatrices à un plan dans la géométrie est semblable aux rapports des définitions de *grounds elements* à la structure du système dans la théorie constructionniste. Pour Goodman, l'exemple géométrique clarifie les chemins de la construction. Le système des coordonnées propose le plan, ou *frame*, des limites langagières (*cadre*). Les points sur ce plan n'apparaissent qu'à une condition : celle du fonctionnement non-contradictoire de la définition avec ce qui est défini.

C'est ainsi que Goodman désigne le principe fonctionnel de son système constructionnel comme *isomorphisme extensionnel*. La signification du terme «isomorphisme» est «la forme égale» : l'égalité s'ensuit de la possibilité de la transcription, de la «formulation» de systèmes «égaux» dans des termes différents. La «forme» est une structure de fonctionnement des catégories du système. L'importance de la notion d'isomorphisme se manifeste dans les cas d'études de la structure d'un système par rapport à un autre.

Goodman va dans le sens de la correction permanente des catégories au cours de la construction du système. Toutes les définitions alternatives constituent alors l'ensemble des *definientes* qui sont mis en corrélation avec tout l'ensemble des *definienda*. Les relations d'identité, d'intersection et d'inclusion se formalisent d'une façon identique, tandis que les points entre lesquels tiennent ces relations sont des désignations artificielles. Au point *A* on pourrait substituer le nom du gorille *Al*, le point *B* pourrait remplacer le nom du gorille *Bill*, mais seulement à condition de regrouper adéquatement des interrelations de points sur le

diagramme et des gorilles sur le diagramme de leurs interrelations.[18] Les points, ainsi que les noms, indiquent des moments de croisements, de couplages, de rejets, etc., à l'intérieur du cadre donné, selon un enjeu qui est celui de structurer les relations entre les objets et non pas de comprendre la motivation du comportement des gorilles en question.

La formalisation des relations dans le groupe doit satisfaire aux conditions de l'isomorphisme extensionnel. Ces conditions se manifestent précisément dans le *cadre* qui est tiré du système, où les relations entre les gorilles correspondent aux paires de lignes croisées: les relations sont ainsi *framed* (*cadrées*) dans le système. Il ne s'agit pas de corréler *Al* avec *A*, mais la haine de *Al* et *Bill* se formalise par rapports d'opposition de *A* à *B*. Toutes les autres relations de ce groupe doivent être prises en compte. Par conséquent, les rapports de tolérance à l'intérieur du groupe des gorilles seront compris selon la formalisation des rapports des paires de lignes.

Le groupe des gorilles et des paires de lignes forment l'exemple du groupe en mathématiques. La notion de *groupe* est importante pour la méthodologie de Goodman, parce qu'elle met en jeu les relations entre les domaines de formalisation et les domaines d'objets soumis à la formalisation.

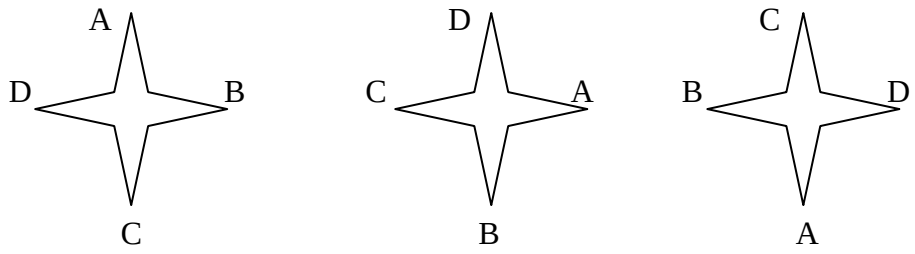
L'exemple des groupes de symétrie visualise l'idée de groupe. Le groupe des mouvements de la surface euclidienne est ce groupe de symétrie dont l'opération est la composition des mouvements qui résultent de la cumulation des surfaces. Le groupe des mouvements cumulatifs du carré, par exemple, est de huit ; le groupe de symétrie des surfaces euclidiennes du cercle est infini, parce que le nombre des mouvements cumulatifs autour du centre du cercle est infini.

Les caractéristiques du groupe mathématique se présentent selon des fonctions propres à ce groupe. Les groupes isomorphiques dans la théorie de Goodman seront des ensembles de fonctions (de relations) qui ordonnent que la «forme» soit sujette à «transformation». Cette opération, qui permet de combiner quelques éléments de l'ensemble mathématique sans sortir

---

[18] Goodman N. *The Structure of Appearance*, I, 5, p. 27 : « *Supposons, qu'il y ait quatre gorilles –Al, Bill, Cal et Dan – dans un certain zoo; que Al deteste Bill, Bill deteste Cap, Cap déteste Dan et Dan deteste Al; que Al est le père de Cap, Bill est le père de Dan et qu'il n'y ait pas d'autres relations de parenté et de haine… Ce la signifie seulement que dans ce système les gorilles correspondent aux paires de lignes, que les relations en question entre ces gorilles correspondent par conséquent à certains couples de ces paires* ». La correspondance adéquate entre les couples de paires de lignes et les gorilles montre le fonctionnement du groupe selon la théorie des groupes en mathématiques.

de l'ensemble, peut être considérée à juste titre comme «*l'idée mère de la notion de structure*»[19].



Dessin 1.

A la fin du XIX siècle, Félix Klein a proposé dans son programme d'Erlangen la théorie des «*invariants*». Les invariants sont issus de l'opération d'un groupe de transformation et structurent les caractéristiques d'une géométrie[20]. La théorie des invariants sera pour Klein un modèle général des sciences.

La figure sur le *dessin 1* donne une idée du concept de groupe de transformations chez Klein. Une série de déplacements dans l'espace forme la projection de la même figure, une série de rotations montre de nouveau le «retour» des positions des points qui décrivent la forme. Bien que les points A, B, C, et D aient changé de place, la forme reste «invariable».

Les figures géométriques «se dessinent» sur le plan selon le choix du système de coordonnées. L'objet géométrique est ainsi «vu», mais la visualisation de l'objet géométrique sera réalisée dans sa description formelle: la figure sur un plan ne sera donc considérée comme forme géométrique qu'à partir de la description de ce plan.

Bien que le choix de l'élément de l'espace soit arbitraire, le groupe de transformations dans le *cadre* de la géométrie choisie (métrique, sphérique etc.) est le même. « *La ligne, le plan, l'espace (…) apparaissent, suivant l'élément choisi, comme pourvus d'un nombre quelconque de dimensions. Mais, tant que l'on prend pour base de l'étude géométrique le même groupe de transformations, rien n'est modifié dans cette Géométrie.* »[21]

La figure géométrique peut se transformer selon le resserrement et le déplacement de ses coordonnées sur les axes du système. La substitution des nouvelles significations des coordonnées change la forme géométrique et, par conséquent, l'objet géométrique devient autre.

---

[19] Vuillemin J. *Introduction à la philosophie de l'algèbre*, vol. 1 « *Recherches sur quelques concepts et méthodes de l'Algèbre Moderne*, PUF, Paris 1962/1993, 260.
[20] Klein F. *Considérations comparatives sur les recherches géométriques modernes (Programme d'Erlangen) / Annales scientifiques de l'E.N.S.*, 3-ème série, t.8 (1891), trad. M.Padé, p. 91 : «*Les propriétés géométriques sont caractérisées par leur invariance relative aux transformations du groupe principal.* »
[21] Ibid., p. 98.

La «relativité» géométrique permet à F. Klein de proposer son programme d'Erlangen, la théorie des «invariants». Chaque géométrie [22] se caractérise par ses groupes de transformations, sa propre collection d'«invariants». La notion d'«invariant» dit que dans l'objet géométrique obtenu après l'opération de transformation, la relation entre les points qui déterminent cet objet sur le plan ne voit pas sa description formelle changée.

L'isomorphisme extensionnel de Goodman tient à cette constante descriptive.

Le thème des «invariants» dans l'art sera vu par Goodman comme la possibilité de la création de groupes sujets à transformation, dont chacun offre une vision de «l'espace» selon des géométries différentes.

1.3. Etiquettes et définitions

L'ensemble des extensions de *definientes* est compris dans le système théorique de Goodman comme l'ensemble des étiquettes. J. Morizot remarque à ce sujet dans son analyse de la théorie de Goodman que «*plutôt que de regarder le nom comme une propriété attachée à l'objet en vertu d'une liaison causale particulière,(…) on peut le traiter comme une simple étiquette, ou un faisceau d'étiquettes, à savoir une expression linguistique qui n'a pas forcément de référence individuelle mais qui est toujours le produit effectif d'opérations autorisées dans le système, soit par combinaison de signes élémentaires, soit par décomposition calculée d'un ensemble plus complexe*»[23].

La désignation n'est pas causale, c'est la possibilité d'organiser, de structurer la connaissance. Les noms ne nous procurent pas de connaissance sans la présupposition d'un système de relations entre ces noms. Dans les premières pages de « *La Structure de l'Apparence* », l'exemple avec les gorilles démontre bien la priorité des questions «comment» sur les questions «pourquoi». On ne demande pas pourquoi le gorille *Al* hait le gorille *Bill* ; il est plus important d'élaborer un diagramme correct des interrelations dans le groupe de gorilles.

A partir des « *Langages de l'Art* », Goodman distingue les étiquettes et les domaines d'application des étiquettes. Les étiquettes *Al, Bill, Cap, Dan* classent alors le schème des

[22] Il s'agit, par exemple, de la géométrie Euclidienne, de celle de Lobatchevski, etc., sauf la géométrie de Ryman.
[23] Morizot J. *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p. 25.

interrelations entre les objets correspondant aux étiquettes. Selon l'exemple goodmanien, le domaine de leur application est celui d'un groupe de gorilles.

Les mêmes étiquettes peuvent former des classifications alternatives. Un domaine qui se compose de gorilles, par exemple, peut être organisé en fonction de leur taille, de leurs couleurs ou de leurs capacités intellectuelles. De même, un schème qui se compose d'étiquettes avec des noms peut, par exemple, correspondre à un domaine qui se compose d'élèves d'une classe, de membres d'une équipe de foot, etc.

Les relations entre les *definientes* et les *definienda* selon la condition de l'isomorphisme extensionnel seront ainsi subordonnées au principe des schématisations et des applications alternatives du domaine. Le système se construit par rapport à l'application du schème à un domaine. Le schème fournit donc toutes les déterminations des semblables, d'inclusion et d'intersection, que l'on doit transposer aux objets sous définition. Les expressions comme «est identique à », «est la même chose que», etc., posent les conditions de l'individuation des objets dans son domaine[24].

La construction d'un système non-contradictoire est subordonnée à la nécessité de la correction permanente des catégories, afin d'obtenir la convenance de l'application du schème des étiquettes au domaine de ses objets de classification selon la rigueur de toutes les implications de l'individuation.

Une définition isolée ne «travaille» pas, la correspondance unique entre *definiens* et *definiendum* ne sert pas à construire un système. Il n'existe pas de concordance entre l'objet et son étiquette «*hors cadre*»: l'objet est vu selon une perspective ou l'autre. Par conséquent, tout le réseau (*network*) des étiquettes sera mis en jeu. Ce qui forme le «*cadre*» dans le choix du constructeur entraîne l'organisation d'un ensemble des étiquettes par rapport à l'ensemble des objets.

Toute forme de construction sera donc une forme de reconstruction: chaque organisation réinstalle de nouvelles relations dans le nouveau «*cadre*».

1.4. Opérations

1.4. a. Opérations dans le cadre individuel

Le système constructionnel fonctionne à l'aide de l'appareil logique. Goodman utilise le calcul des individus, issu de la méréologie de Lesniewski[25]. La méréologie de Lesniewski

[24] Goodman N. / Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 8.
[25] Le calcul des individus a été proposé par Lesniewski en 1916, et retravaillé après pour une autre publication en 1927-1931. Ce calcul a été développé par H.S.Leonard et Nelson Goodman, et présenté premièrement dans la

se fonde sur la relation d'«*être une partie (un morceau) de*». Cette relation permet d'engendrer les sommes d'entités de telle sorte que tous les prédicats seront inclus dans un seul type logique : les fenêtres de la maison devront être considérées comme des parties de la ville au même titre que les maisons.

L'utilisation de ce type du calcul permet à Goodman d'éviter le calcul des classes. Dans leur «manifeste» nominaliste « *Steps Toward a Constructive Nominalism* »[26], Goodman et Quine ont déclaré leur refus de «l'infini», dans ce sens où il existerait un nombre infini d'objets, parce qu'un nombre infini d'objets supposerait un nombre infini d'expressions descriptives. Pourtant le «monde» est composé d'objets liés par des relations d'intersection, de similarité, d'inclusion. Les expressions descriptives sont donc sujettes aux opérations du calcul. Si le nombre d'objets concrets était infini, alors chaque objet devrait renvoyer à un autre objet différent et les opérations sur les expressions descriptives ne seraient pas possibles.

Le refus du calcul des classes vise la libération du processus constructif des paradoxes de classe. Le paradoxe des classes a été dénoncé par B. Russell. Une classe ne se construit pas comme un individu. Le catalogue classe les livres de la bibliothèque, mais ce catalogue est le membre de la classe des livres de la bibliothèque (la classe de la bibliothèque). L'enjeu constructiviste de Goodman veut effectuer une construction claire basée sur la simplicité, donc sur la réduction des éléments composants.

Le calcul des individus considère chaque objet de description comme individu et élimine des entités «platoniques»: il exclut les classes, les propriétés, les nombres, etc. L'individu se caractérise par l'unicité : un individu est différent de tous les exemplaires de son espèce, il est numériquement un. La division d'un individu produit un autre individu, parce qu'il n'appartient plus à son espèce. Dans la construction logique on peut construire avec le calcul des classes et avec le calcul des individus, mais s'ilest possible de construire une classe à partir d'individus, une classe ne se construit pas comme un individu[27].

La logique des individus se rapporte à un vieux problème d'identification, lié à une problématique de définition ostensive [28] chez Wittgenstein, selon l'approche de

---

thèse doctorale de H.Leonard en 1930, puis dans le *Journal of Symbolic Logic, 5* (1940); en 1937 Tarski a publié la version simplifiée du calcul de Lesniewski.

[26] Goodman N. / Quine W.v.O. *Steps toward a Constructive Nominalism /Problems and Projects*, The Bobbs-Merrill Company, Inc., Indianapolis, New York, Kansas City, 1972, pp. 173-197.

[27] Goodman N. *The World of Individuals / Problems and Projects*, p. 157.

[28] Définition par la monstration.

V.Descombes[29]. La question de l'identification est vue ainsi selon les « *Catégories* » d'Aristote (chapitre II), où il précise «*que le fait pour une chose (A) d'exister dans une autre chose (B) comme dans un sujet ne doit pas s'entendre au sens où une partie existe dans un tout… mais au sens où on ne peut pas séparer l'existence de A de celle de B*»[30]. Une fenêtre se définit donc selon le fait d'exister dans une maison. La définition partielle convient à un seul des deux : par exemple, « la blancheur des chevaux » fonctionne comme une somme de questions sur la couleur (blancheur) de tel ou tel cheval, mais en ce sens où le «mode d'existence» d'une blancheur et d'un cheval est différent. Par conséquent, ce n'est pas un *couple* d'individus, «*car la première sorte d'individus existe par elle-même (ce cheval) tandis que la seconde sorte d'individus (cette couleur blanche) n'existe qu'en étant couleur de ce cheval* »[31]. Autrement dit, «la blancheur» ne peut être analysée qu'à partir d'un objet exemplaire de cette blancheur. Selon Goodman, «la blancheur» en tant que propriété sans localisation concrète ne présente pas une base suffisante pour la construction philosophique, parce que c'est une entité «platonique».

«*La solution de Wittgenstein est donc dans une distinction parallèle à celle que fait Aristote entre le mode d'existence de la couleur et le mode d'existence de ce dans quoi la couleur existe comme dans un sujet… Chez Wittgenstein, cette solution est qualifiée de grammaticale parce qu'elle se ramène à une condition d'emploi de certaines formes d'expression*.»[32]

Dans le cas d'une définition ostensive, on devrait utiliser deux doigts pour indiquer «ce cheval» et «ce blanc»: le fait d'indiquer «ce cheval» n'implique pas nécessairement le «couplage», «ce cheval blanc», mais plutôt deux définitions ostensives qui en sont la somme. La somme des individus devrait être comprise comme une condition logique de description des objets.

Le principe nominaliste aboutit à la division des objets avec un objet primitif appartenant seulement à l'un des deux objets primaires, tandis que dans le cas des opérations sur les classes on aura toujours deux entités primitives différentes. Le nominalisme considère le monde comme composé d'individus. Pour Goodman, il est plus important de voir les possibilités de construction descriptive du monde à l'aide des individus que d'interroger le caractère des individus.

---

[29] Descombes V. *Logique des individus / Le complément de sujet*, « Gallimard », Paris, 2004, pp. 54-60.
[30] Op. cit., p. 54-60.
[31] Op. cit., p. 53.
[32] Op. cit., p. 54.

Dans son approche esthétique de la construction descriptive, la question de la nature de l'art sera transformée en questionnement sur les modes constructifs, c'est-à-dire les conventions de formulations de telle ou telle description comme esthétique[33].

Ultérieurement, Goodman élabore la fonction d'«*exemplification*», dont on parlera spécialement, mais il faut préciser d'emblée que cette fonction résulte de l'analyse faite à l'aide de la logique des individus. Ainsi la couleur rouge peut être «*exemplifiée*» par un rouge sur une toile peinte. Les peintures ne véhiculent aucun contenu indépendamment de leur structure «syntaxique», mais toujours en fonction des composants qui structurent la concrétisation d'un «individu» pictural : le trait, la couche de couleur, etc.[34].

1.4. b. Relation d'équivalence pour des constructions discrètes

Le calcul des individus est basé sur une *relation d'équivalence*. Cette relation est binaire sur un ensemble qui implique la réflexivité, la transitivité et la symétrie de la relation. Ainsi la transitivité exprime le transfert de la relation d'une paire d'objets sur une autre[35]. Cette relation sert à formuler les relations d'ordre et d'égalité. La réflexivité est une relation du «retour en arrière» ; la propriété des relations binaires pour les membres effectue les mêmes relations[36]. Par conséquent, tout objet *x* est égal à lui-même et n'est ni inférieur ni supérieur à ses propres dimensions. La symétrie exprime l'invariance d'une structure mathématique. La *relation d'équivalence* est donc l'opération logique qui permet d'exprimer que «*A est égal (équivalent) à B*» à partir de deux expressions *A* et *B*. La relation d'équivalence donne la possibilité de construire les classes des objets d'un ensemble qui n'ont pas d'intersection entre elles.

Goodman propose une méthodologie de construction des individus, où chaque élément peut être vu comme une somme. Chaque individu sera déterminé à partir de sa structure (la syntaxe). La description sera *cadrée* de sorte que chaque individu sera discret par rapport à un autre. «*Le langage syntaxique devra être libéré des variables de classes et cadré dans le langage des individus*»[37]. Le calcul des individus propose des opérations qui ont une certaine analogie avec les opérations propres au calcul des classes, mais les deux calculs ont un

---

[33] Goodman N. *Quand y-a-t-il art? / Manières de faire des mondes* (IV), tr. M.-D. Popelard, éd. J. Chambon, Nîmes, 1992.

[34] Wittgenstein L. *The Blue and Brown Books*, Oxford, 1998, p. 131. Dans le but de révéler les conditions grammaticales des définitions ostensibles, l'analyse de Wittgenstein des «jeux du langage» donne un exemple assimilé à celui d'exemplification.

[35] Pour tous les objets *x*, *y* et *z* de *xRy* et *yRz* suit *xRz*.

[36] La relation *R* sur *X* sera réflexive si *xRx* est vrai pour tout objet x appartenant à *X*.

[37] Goodman N. *The Structure of Appearance*, II, 2, p. 35: *« Le langage syntaxique doit être libéré de variables de classes, il doit être cadré dans le langage d'individus* ».

contenu ontologique différent. Du point de vue logique, le calcul des classes a pour objectif de distinguer les types logiques: les quartiers dans un arrondissement d'une ville, les rues dans un quartier, les maisons dans une rue, les fenêtres des maisons, etc. Le calcul des individus inscrit tous les prédicats dans un seul type logique.

Goodman veut créer un système de description non-contradictoire. L'emploi du prédicat «*est une partie de*» permet d'éviter ces contraintes de construction. Le «tout» sera toujours considéré comme une partie et comme une composition des parties, bien que cette définition («tout») soit «platonique» dans le sens de Goodman et par conséquent non-susceptible de soutenir une opération.

Dans le deuxième chapitre de « *La Structure de l'apparence* », Goodman développe le calcul des individus à partir du prédicat de base à deux places « **o** » - *overlaps* (*chevauche*). «*Deux individus se chevauchent s'ils ont un contenu commun, lequel est de quelque façon inclus complètement dans chacun d'eux.*» [38] Dès lors, deux individus se chevauchent seulement à condition qu'il existe un individu «*additionnel*», complètement inclus dans les deux autres. Si les deux individus ne se chevauchent pas, ils sont «*discrets*» l'un par rapport à l'autre. Ce prédicat « **o** » est symétrique et réflexif mais pas transitif. Chaque individu est considéré ainsi comme une construction de ses composants, mais une construction nouvelle d'une somme d' individus sera aussi un individu, de telle façon que chaque nouvelle construction sera discrète par rapport à une autre.

A une théorie d'appartenance ensembliste le nominalisme goodmanien oppose la relation de partie à tout. Si pour un «platoniste» l'Etat de Utah est membre de la classe des Etats, alors par conséquent il ne prend pas en compte les différences constitutives des Etats, tandis que «*le nominaliste ne reconnaît pas la distinction des entités sans la distinction du contenu*»[39]. Le contenu est toujours un artifice constructionnel : cette déclaration trouvera son aboutissement dans la conception des «mondes» alternatifs dans « *Manières de faire des mondes* ».

Le système constitue un *cadre* (*frame*)[40] selon lequel se dessine la possibilité des opérations et, par conséquent, de la construction. «*Pour décider si des choses sont similaires,*

---

[38] Op. cit., p. 47.
[39] Op. cit., II, 2, p. 36.
[40] Les objets qui sont classés par le schème composent un *règne* (*realm*). Les schèmes ont des applications à des domaines alternatifs. Alors certains des individus qui chevauchent les uns et les autres selon l'approche présystématique ne les chevauchent pas dans le cadre du système.

nous devons alors savoir quel système est en jeu.»[41] La construction du système dépend du choix des définitions présystématiques. Comment définir les points, les Etats, les livres, etc. ? Ce problème invoque les chemins des constructions.

L'identification d'un individu dépend de la question: quelle constance est en jeu ? «*Le psychologue qui demande à un enfant de juger de la constance lorsque un récipient est vidé dans un autre, doit être attentif au type de constance dont il s'agit* : *constance du volume, de la profondeur, de la forme ou du type de substance, etc.*»[42] Les choses (*things*) ont des occurrences de désignation différentes, les descriptions se rapportent au point de vue proposé, à un «*cadre*» du système.

1.5. Simplicité

A travers tous ses textes Goodman se manifeste philosophe de la systématisation. Il a pour objectif de constituer un système de description phénoménaliste dans « *A Study of Qualities* » et il veut observer plusieurs systèmes de description non-contradictoires dans « *Langages de l'art* ». L'enjeu essentiel sera alors de mener cette constitution selon une approche systématique.

La critique de l'empirisme par Goodman est basée sur l'affirmation du primat des apports conceptuels sur les apports expérimentaux. L'expérience au sein des recherches de la connaissance est guidée par la volonté de structurer le champ perceptif.

«*Nos anticipations (expectations) et nos croyances concernant une situation affectent le caractère de nos expériences la concernant. Elles guident nos investigations et structurent notre champ perceptif.*»[43]

La systématisation s'accomplit selon la correction des catégories de conceptualisation. Pour construire un système, il faut réduire au minimum les éléments de construction afin de ne pas aller à l'infini[44]. La simplicité va donc de pair avec la systématisation[45]. La simplicité sera ainsi au principe de toute systématisation: «*La science est systématisation, et la*

---

[41] Goodman N. / Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 8.
[42] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 16-17.
[43] Goodman N. / Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 5.
[44] Vuillemin J. *La logique et le monde sensible (Etude sur les théories contemporaines de l'Abstraction)*, « Flammarion », Paris, 1971, p. 289 : «*La simplicité ou l'économie a pour effet non seulement de réduire esthétiquement le nombre des prédicats primitifs du système, mais de manifester leurs relations réciproques (…) Le principe d'économie a donc un effet structural.*»
[45] Goodman N. *The Structure of Appearance*, p. 67 : « *To economize and to systematize are the same* ». L'économie est ainsi le facteur fort pour le choix du vocabulaire de base et par conséquent, pour la réduction des éléments formels et des relations de construction descriptive.

systématisation est simplification.» [46] La simplicité, en ce sens, se caractérise par la formulation des opérations principales, autrement dit, par «l'observabilité» des relations constitutives du système de description. Le calcul des individus satisfait méthodologiquement les conditions de simplicité. Le vocabulaire de base du calcul des individus est réduit dans le nombre de ses prédicats de base, dans le nombre des places de ces prédicats et dans les propriétés de ces prédicats (réflexivité, symétrie, transitivité)[47]. Le principe d'économie se conforme aux objectifs de la construction ; un problème de réduction tire donc sa spécificité d'un problème de construction.

La simplicité est le critère de la construction au même titre qu'elle est le moteur de cette construction, car «*la simplicité ici n'est pas une considération applicable après que la vérité a été déterminée, mais l'un des critères de validité appliqués dans l'effort pour découvrir la vérité*»[48]. Par conséquent, la simplicité est opérationnelle. La question «comment peut-on décrire une apparence ? » se rapporte à un choix d'«*instruments*», si l'on invoque «*la boîte à outils*» de Wittgenstein[49], de façon à ce que les «*instruments*» langagiers fassent les opérations nécessaires pour atteindre le but.

Comment réduire aux éléments minimaux les descriptions du «monde» dans le cadre de l'art ? La décision de Goodman prend son départ dans le choix de la fonction d'engendrement des éléments descriptifs, fonction qui opère sur les descriptions de la science, de la philosophie et de l'art. Au lieu d'une interprétation sans fond et complexe, Goodman introduit la transparence des significations par rapport au nombre fini des relations de renvoi entre l'image et un substitut neutre, compris comme symbole. La simplicité de la construction sera le fait de la systématisation des relations de renvoi.

---

[46] Goodman N. *Problems and Projects*, p. 338.
[47] Goodman N. *The Structure of Appearance*, pp. 66-89.
[48] Goodman N. *Problems and Projects*, p. 280.
[49] Wittgenstein L. *Investigations philosophiques / Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par P. Klossowski, « Gallimard », Paris 1992 (1961), p. 120 : « *Songez aux outils d'une boîte à outils : il y a là un marteau, des tenailles, une scie, un tournevis, un mètre, un pot de colle, de la colle, des clous et des vis. Autant les fonctions de ces objets sont différentes, autant le sont les fonctions des mots.* »

1.6. Constructions ontologiques de sense data

Pour décrire la «réalité», Goodman constitue le langage à partir de *sense data*, propre au langage phénoménaliste. Ce choix détermine tout le parcours philosophique de Goodman en commençant par sa thèse et « *La Structure de l'apparence* » : la problématique de ce choix entre le physicalisme et phénoménalisme fut à l'origine du titre de son article « *Sense and Certainty* »[50].

Le système physicaliste se fonde sur les descriptions des choses comprises comme éléments du monde physique, participant aux processus physiques. Le système phénoménaliste se base sur les descriptions des éléments phénoménaux : qualités, représentations, etc. Dans les deux cas les éléments correspondent à l'objet soumis par l'analyse dans le discours selon les limites mentionnées : ils sont «observables » et «perceptibles ». Mais le choix du système, c'est-à-dire le choix des éléments de base, dépend du choix des problèmes philosophiques.

Pour Goodman, à cause de son intérêt pour tout ce qui est conceptualisé et se rapporte à la description conventionnelle, le langage phénoménaliste a plus d'avantages. Les choses qui nous entourent peuvent être soumises à l'analyse selon leurs différentes présentations: la lumière de jour change une nuance verte en bleu, le reflet d'une autre chose change en passant au rouge. Par exemple, le grand bâtiment vitré paraît bleu pendant la journée et devient vert et gris le soir, la voiture rouge laisse sur les vitres un éclat de rouge. La «*réalité*» diffère donc de «*l'apparence*» en ce sens que la «*réalité*» contient beaucoup d'*apparences*[51]. L'objet de l'analyse se divise en «*présentations*» ou en « *profils* » (*cross-section*).

L'artiste s'interroge sur les manières dont les choses se présentent selon des *profils* ou des *apparences*, dans son travail sur un motif en plein air : le changement de lumière, de temps, des objets qui bougent, tout ceci constitue des configurations momentanées des taches de couleurs, des contours et des volumes. La capacité de travailler sur un motif se développe selon une expérience propre à chaque artiste par laquelle il aboutit à choisir sa façon de créer des *profils* ou des *apparences* des choses. Des questions de nature artistique pour une toile

---

[50] Goodman N. *Sense and Certainty* / *Philosophical Review*, 61, 1952.

[51] Goodman N. *The Structure of Appearance*, p. 127-128 (IV, 1): «*Si une chose reste la même quand son apparence change, alors c'est plus évident que le réel et l'apparent sont différents. Ce fait ne signifie pas que la chose réelle doit être séparée de son apparence mais ce fait signifie seulement qu'une chose réelle contient plusieurs apparences.* »

trouvent leur résolution dans le choix du coloris, de la composition, du rythme des lumières, etc.

La question du choix des profils est actuelle pour des pratiques différentes en art contemporain. Un artiste tel que Luc Tuymans constitue ses tableaux selon le choix des rapports entre contour et figures, le choix du coloris « neutre » (blanc et gris), le choix d'aplatir les volumes des corps peints (*Illustration 1*)[52]. Les *apparences* de l'artiste russe Dmitri Lyon nous présentent les choses constituées de traits (*Illustration 2*)[53]. Tous ces traits sont mis en cohérence avec le champ du blanc du papier ; des silhouettes humaines émergent sur le fond blanc. Tony Oursler donne un tout autre exemple du choix des profils particuliers. Il projette les vidéos de visages humains sur les murs, sur des formes différentes et ces visages énormément aggrandis créent de nouvelles *apparences* pour des choses habituelles (*Illustration 3*)[54].

La pluralité des profils sur les toiles de Braque ou de Picasso, le choix d'un profil par Luc Tuymans et par Dmitri Lyon ainsi que des visages agrandis de Tony Oursler présentent chacun une cohérence des éléments selon chaque vision particulière.

L'objectif de la construction philosophique de Goodman est d'obtenir une cohérence des éléments de description. Il choisit les profils constructifs selon le caractère du changement des *apparences*. La temporalité joue le rôle du «médiateur» entre les *apparences* : les présentations d'une chose changent avec l'écoulement du temps. La conceptualisation des données du système permet de diviser les objets en sections de conceptualisation. Pourtant, il est compliqué de diviser en profils les objets soumis à la conceptualisation «physicaliste»[55].

Néanmoins, Goodman montre que chacun des deux systèmes a ses avantages descriptifs. Simplement, dans le cas des *sense data* on construit un système à l'aide d'unités formelles issues de la conceptualisation des données issues des qualités des sens, tandis que dans le cas des objets et processus physiques on construit en s'appuyant sur l'analyse des faits et des expérimentations produites avec des choses concrètes.

Le choix des éléments de base déterminant le langage découle de la problématique philosophique. Les deux alternatives – physicaliste et phénoménaliste – sont également valables pour la construction d'un système de description. Aucune n'est plus efficace que

---

[52] Tuymans Luc « *Corps* », 49x35, h/t, 1990, Gent, Musée d'Art Contemporain. (Voir les illustrations en annexes).
[53] Lyon Dmitri « *Fuite en Egypte* », 16x24, eau-forte, 1978, collection particulière.
[54] Oursler Tony « *Flucht* », 2001, projection vidéo, Kunsthaus Bregenz, Autriche.
[55] Op. cit., p. 129.

l'autre. Le choix, comme le montre Goodman, dépend donc de la problématique philosophique.

Goodman choisit le langage phénoménaliste en précisant qu'il s'agit d'un langage phénoménaliste *nominaliste*. Le choix tient à l'ontologie qui s'y trouve engagée : nos possibilités de perception ne sont pas indéfinies, car les unités phénoménales de base sont déterminées au minimum par nos capacités sensorielles.

Carnap constitue le langage formel en nivelant les distinctions entre le physicalisme et le phénoménalisme. Goodman, lui, est très exigeant sur ce point, car il pense qu'un langage ne se traduit pas dans un autre : il travaille sur la problématique de l'unité phénoménale du monde dans le sens de l'élaboration d'un système non-contradictoire de description des phénomènes. Il choisit d'analyser les unités de base phénoménales selon leur interrelations syntaxiques.

2. CRITIQUE DE LA RESSEMBLANCE POUR LA CONSTRUCTION DES CADRES

2.1. Critique de la relation de ressemblance chez Carnap

Dans son travail de recherches critiques sur l'« *Aufbau* » de Carnap, Goodman poursuit son projet d'élaborer un système non-contradictoire de description de l'expérience phénoménale. Le constructivisme de Carnap est validé en grande partie dans la méthodologie goodmanienne.

Mais la construction chez Carnap est basée sur la relation de ressemblance. Dans le chapitre V de sa critique, Goodman montre que la relation de ressemblance n'est pas transitive : « *parce que chaque paire de choses a une qualité en commun, mais il n'y a pas une qualité commune pour tout le complexe des choses* »[56]. Chez Carnap, les qualités résultent d'opérations sur les éléments minimaux des unités de l'expérience phénoménale (*Erlebnis*). Les abstraits (les qualités) se constituent à la base de ces éléments.

Goodman propose un autre système qu'on peut caractériser comme phénoménaliste réaliste[57]. Les éléments de base sont des *qualia* (les primitifs indivisibles de qualité), à partir desquels se construisent des entités concrètes de l'expérience phénoménale. Dans le système de Gooman l'ordre de la construction est inverse par rapport au système de Carnap. Dans le premier cas les «abstraits» (les qualités, les universaux) sont construits à partir de particuliers concrets. Dans l'autre cas, les entités concrètes sont constituées à partir d'éléments «abstraits».

Si le problème de Carnap est celui de l'abstraction, Goodman en revanche s'attache au problème de la concrétion. Les deux problèmes sont parallèles, parce qu'expliquer l'un signifie éclaircir l'autre[58]. Dans les deux cas, le but est de se débarrasser des entités abstraites, mais le choix des éléments de base et du chemin constructif est différent.

Toutes ces distinctions se déduisent du problème principal de la critique goodmanienne de « *Aufbau* », c'est-à-dire du problème de la ressemblance comme relation stratégique, selon Carnap, dans la constitution des qualités.

Goodman refuse la relation de ressemblance comme relation non-transitive et non valable pour l'engendrement correct des symboles (logiques). Il prend comme éléments de base les «atomes » abstraits et arrive à la concrétion, à l'individualisation de l'entité ainsi

---

[56] Goodman N. *The Structure of Appearance*, V, 3, pp. 163-164.
[57] Ne pas confondre le réalisme du système avec le réalisme philosophique
[58] Goodman N. *The Structure of Appearance*, p. 146.

constituée. La construction des qualités chez Carnap se heurte au problème de la «*communauté imparfaite*», d'un ensemble des éléments dont chacun est «partiellement égal» (respectivement ressemblant). Il faut supposer que cette «partie» soit commune (égale) pour tous ces éléments et qu'aucun des éléments étrangers à cet ensemble ne possède cette «partie» commune. Autrement dit, le problème de l'abstraction est de définir, en termes de relation primitive entre individus concrets, les conditions dans lesquelles un ensemble de tels individus possède une qualité commune.[59]

Le problème de la concrétion qui consiste à constituer des individus concrets à partir d'éléments tels que les *qualia* se heurte en fait à la même difficulté de construction des individus. Car un concretum peut être compris comme une classe de *qualia* : chaque paire de ses éléments indivisibles est contiguë, et aucun des *qualia* en dehors de la classe n'est contiguë avec chacun des éléments de la classe (concretum). Par exemple, la couleur a une partie contiguë avec un moment et avec une place, mais on peut encore supposer que la couleur a une contiguïté avec l'entité complexe de la place *p* et du moment *m*, non comprise dans la contiguïté entre chaque paire de qualia.

Pour résoudre le problème de la «communauté imparfaite», Goodman prend en compte un *quale* comme un atome du système, et un *concretum* composé de ces atomes. Les *concreta* sont ainsi indivisibles et ne seront pas considérés selon la relation «être partie propre de» par rapport à aucun autre concretum. Aucun concretum n'est une partie propre et ne contient la partie propre d'aucun autre concretum[60]. De cette définition des atomes et des molécules du système il s'ensuit alors que les qualités phénoménales ne se traduisent pas en termes de *concreta*.

Chacun des *qualia* détermine son *règne* (*realm*) de phénomènes. La plupart des *qualia* peuvent engendrer alors la relation avec les *qualia* du lieu (espace) et du temps, mais un *quale* de couleur n'entre pas dans une relation d'engendrement de l'individu avec un *quale* de son. Les *règnes* de couleur et de son sont ainsi séparés l'un de l'autre. Pour construire un individu qualitatif il faut choisir la carte : celle du son ou celle de la couleur, par exemple. Leurs relations à l'espace peuvent se distinguer : le son, d'habitude, occupe tout le volume, tandis que la couleur couvre plutôt la surface. Nous pouvons imaginer des cas où le son recouvre aussi la surface (d'un tuyau très étroit) et où la couleur occupe le volume (le néon). Dans sa théorie des « langages de l'art », Goodman induit le principe de transfert métaphorique du

---

[59] Vuillemin J. *La logique et le monde sensible*, p. 279.

[60] Les relations de discrétion entre les concretums sont effectuées à l'aide de l'opérateur "W", qui s'applique à tous complexes de qualia seulement lorsque ces complexes ne sont pas individus (*SA*, pp. 230-232).

schème : nous pourrons traiter de la « *sonorité des images* ». Un complexe visuel transmet certaines de ses propriétés via une chaîne de renvois à un complexe sonore.

La méthode constructiviste de Goodman permet de décrire ces individus selon l'extensionalisme et l'isomorphisme logique. La première formulation dit que les prédicats qualitatifs ont des extensions de signification : par exemple, «vert » peut s'appliquer à toutes les choses qui comportent des nuances de vert dans leurs couleurs.

Dans « *La Structure de l'apparence* », l'analyse de l'expérience phénoménale réside dans la structure syntaxique des qualités, ce qui permet à Goodman de réduire les qualités aux *qualia*. Carnap construit un système dans lequel les qualités se déterminent selon les domaines de signification visuelle, tactile, sonore, etc.

Le choix phénoménaliste de Goodman se réalise dans l'analyse des éléments de l'expérience phénoménale réduits à des atomes d'«apparence», par exemple, « un tel vert m'apparaît ». Un tel vert m'apparaît dans telle et telle condition, selon une position *p* et un moment *m* du temps. La «dissection» des qualités en atomes conventionnels d'une «apparence» met ces unités dans une position assez neutre du point de vue sémantique.

Pour construire chaque catégorie de *qualia*, Goodman remplace la relation de ressemblance par une relation de similitude, c'est à dire l'élaboration d'une gradation de proximité entre les *qualia*. Le principe de la négation de la relation de ressemblance conduit Goodman à «nuancer» l'apparence de telle sorte que l'on admet les éléments «inperceptibles» de l'expérience phénoménale. La relation est celle de «*rencontrer*» (*match*) : deux *qualia* se rencontrent seulement s'il n'est pas possible de les différencier[61]. Cette relation permet d'effectuer une correspondance d'un noir à un blanc, de telle façon que de chacune des «*rencontres*» restent des éléments distincts du point de vue de la définition de «proximité». Le changement de la position est ainsi le changement du degré de proximité. Mais entre «ce blanc» et «ce noir» il y a toutes les nuances du gris.

Une «*rencontre*» entre des éléments descriptifs contribue à une construction syntaxique dont les relations opératoires sont basées sur une discrétion formelle. Chacun des éléments est vu selon le *cadre* propre de ses caractéristiques. Cette stratégie conduit Goodman de la philosophie «des apparences» à la formulation d'un chemin constructif selon plusieurs *cadres* descriptifs. Sa théorie de l'art développe la critique de la relation de ressemblance au niveau sémantique des constructions langagières.

---

[61] Goodman N. *The Structure of Appearance*, pp. 193-200.

2.2. La critique de la relation de ressemblance dans la structure sémantique

La notion de «ressemblance» n'a pas de place dans la philosophie de l'art de Goodman. Traditionnellement, la notion de la ressemblance sert à interpréter le terme «représenter» dans l'art. Dire qu'une image de la cathédrale de Rouen représente la cathédrale de Rouen, est souvent associé à une affirmation que l'image de la cathédrale ressemble à cette cathédrale. Pourtant, Claude Monet a fait au moins une dizaine d'images de la cathédrale sous ses différentes *apparences*. Le tableau de Monet ressemble à la cathédrale de Rouen selon une condition ou l'autre : ces toiles de l'artiste présentent des individus qualitatifs dans l' «*être-ensemble*» d'une couleur, d'une place et d'un moment du temps.

La ressemblance est rattachée en ce cas à un moment non-discernable d'une perception individuelle. Qu'apporte la notion de ressemblance à la compréhension de la représentation picturale ?

La représentation picturale selon Goodman est comprise dans le contexte de son nominalisme philosophique. Il n'y a pas d'ensemble des représentations, et la définition générale ne forme pas une prédication adéquate au principe d'une élimination des «universaux». C'est seulement si un «tel» vert m'apparaît sur une représentation picturale, que je serai capable de l'intégrer dans ma compréhension de cette représentation dans le sens d'un système constructif.

Et même ce système sera un système parmi tant d'autres, selon la conception des «mondes» alternatifs, dans le sens des systèmes alternatifs de description dans « *Langages de l'art* » et « *Manières de faire des mondes* ». Une des vues de la cathédrale de Rouen est un système au même titre que n'importe quelle autre qui constituerait un autre système. Goodman remplace le concept de «représentation» en peinture par une analyse classificatoire. Ainsi, voir une cathédrale comme cathédrale de Rouen sera un des indicateurs de l'orientation d'une vision. Une précision progressive des caractéristiques de cette vue s'accordera avec une précision picturale plutôt que l'inverse.

Une image de la cathédrale de Rouen peut être vue comme une description picturale de la cathédrale de Rouen ; Goodman introduit un terme de *dépiction*. La *dépiction*, comme toute autre description, se forme selon un *cadre* conceptuel. Goodman n'oppose pas la vision à la description : voir et décrire supposent qu'on choisisse un point de vue.

La constitution de l'apparence d'une cathédrale selon le système phénoménaliste réaliste de « *La Structure de l'Apparence* » se forme dans le *cadre* du système ayant des *qualia* phénoménaux comme éléments primitifs de base. L'univers pictural et, plus largement, l'univers de l'art (des «mondes» de l'art) se constitue comme une pluralité des *apparences*.

La «ressemblance» sera inopérante dans les conditions du pluralisme des systèmes descriptifs. Si la description «ressemble» à son objet, on doit préciser la signification de cette «ressemblance». Toute description est conforme à ses conventions formelles : la description picturale l'est aux éléments formels propres à la peinture: trace d'une brosse, du couteau, d'un pinceau, d'un crayon, du pastel, par exemple. La description littéraire est liée à la composition des mots, la notation musicale se rapporte aux conventions spécifiques d'une organisation de sons (tonale ou atonale, par exemple).

Les rapports de la ressemblance sont vus comme fondamentaux dans la théorie constructiviste de Carnap, ce qui est dû à une formulation des «cercles de ressemblance» qui permettent de constituer des «classes qualitatives». Afin de construire une entité de caractéristiques phénoménales il faudrait opérer une relation constitutive. Goodman, comme on l'a déjà mentionné, démontre les difficultés de la construction basée sur la relation de ressemblance et propose une autre solution. Au lieu de la ressemblance, qui est une relation d'équivalence entre l'objet de description et la description même, Goodman introduit la relation d'équivalence entre des structures descriptives.

Dans sa théorie de l'art, toute description (picturale, scientifique, philosophique, etc.) se forme dans le *cadre* propre au système et est discrète par rapport à une autre. Les caractéristiques descriptives sont rangées aussi selon le choix des termes comme «ce vert» (ce vert sur cette vue de la cathédrale de Rouen) et non pas selon le principe de la ressemblance (« le vert sur cette vue de la cathédrale de Rouen ressemble au vert de la cathédrale de Rouen ») : il existe plusieurs façons de voir la cathédrale, plusieurs *cadres* descriptifs.

La question de la ressemblance dans les descriptions picturales n'est pas simplement syntaxique comme dans le cas de la construction d'une apparence, c'est aussi la question sémantique: la ressemblance d'une description à son objet nous informe sur le statut sémiotique de cette description. Si une image (ici une description picturale) ressemble à une cathédrale de Rouen, alors cette image représente (ici «*tient lieu de*») une cathédrale de Rouen. Si une image ressemble à une personne (par exemple, un autoportrait de Van Gogh), alors celle-ci nous informe sur la personne de Van Gogh. «*Nous savons souvent ce qu'une image représente sans que nous sachions si elle ressemble à son sujet… La crucifixion étant une*

méthode d'exécution publique passée de mode, nous ne savons pas si les images du Christ sur la croix ressemblent à la réalité.»[62] Les licornes, les chevaliers de la Table Ronde et d'autres figures de fiction ne ressemblent à personne, mais sont surtout classées selon leurs descriptions.

La ressemblance n'a pas de sens si l'on s'interroge sur la structure sémantique des images dont le sujet est le même : par exemple, les images de la Vierge dans l'iconographie catholique du Moyen Âge et l'iconographie orthodoxe, dans la peinture de Raphaël, dans la peinture de Rembrandt, etc. Bien qu'on puisse discerner un objet qui ressemble à son prototype sur une image, il n'est pas certain que la structure sémantique sera bien comprise: par exemple, l'image d'un chien sur une peinture médiévale, où un chevalier est peint avec un chien à ses côtés, nous procure une information qui ne dépend pas de la relation de ressemblance. «*Pour comprendre l'image à fond, il nous faut savoir à la fois que la configuration sur la toile représente littéralement un chien, et que, parce qu'elle représente un chien, elle réfère métaphoriquement à la loyauté. L'image du chien contribue ainsi à la représentation picturale du chevalier comme un être loyal… Le fait de savoir à quoi ressemble l'image ne suffit pas pour savoir ce qu'elle représente et comment.*»[63]

Premièrement, la question de la ressemblance d'une image picturale (et dans un sens plus large d'une représentation visuelle artistique) a son prototype dans le domaine des objets qui nous entourent dans notre vie quotidienne, et se transforme en questionnement sur les conditions descriptives de cette observation. Et secondement, la ressemblance est le fruit des conventions descriptives de n'importe quel objet de fiction: une description visuelle est mise en corrélation avec une autre description (visuelle, verbale, sonore).

La ressemblance d'une image à un objet s'opère selon la connaissance que l'on a déjà acquise de cet objet : la ressemblance ne permet d'augmenter cette connaissance que dans le cas d'une pré-conceptualisation de cette relation. «*Le fait de reconnaître à quoi ressemble une image est parfois une conséquence de la connaissance de ce qu'elle représente*»[64]. Le fait de mettre au premier plan l'aspect cognitif dans l'observation des représentations artistiques correspond à la stratégie philosophique de Goodman de révéler l'importance de la compréhension (*understainding*) au profit de la vérité comme notion générale. L'idée est de

---

[62] Goodman N. / Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 118.
[63] Ibid., p. 120.
[64] Op. cit., p. 121. Plus loin: «*En général, les images de bébés ressemblent aux bébés. Mais il n'est pas toujours évident de savoir quelle image ressemble à quel bébé. Lorsque nous apprenons de quelle image il s'agit, certains traits peuvent devenir saillants (…) La ressemblance est remarquable, avouons-nous, encore que nous ne l'ayons pas effectivement remarquée avant d'avoir connaissance de l'identité du sujet de l'image.*»

rechercher des corrélats de vérité selon un point de vue, une conceptualisation descriptive, un cadre de description propre à ce point de vue.

Goodman rejette la connaissance d'objets dans le sens général, la possibilité d'avoir accès à la réalité : il n'existe qu'une vision parmi d'autres. Il subordonne toute observation de choses (peintures, études scientifiques, essais littéraires etc.) à une volonté de *comprendre :* comment peut-on décrire cette observation pour étudier le fait qu'elle fonctionne comme cette image picturale précise, cette étude scientifique et ce texte.

Une expression artistique ne sera donc pas le résultat d'une analyse de la ressemblance, mais un niveau de compréhension du système, celui qui est mis en jeu par l'artiste dont on observe une œuvre. Comme le remarque Jacques Bouveresse, «*Goodman considère que la vérité est propositionnelle, mais que la connaissance est quelque chose de beaucoup plus large que l'appréhension de vérités en ce sens-là. C'est que pour lui le mot «vrai» (…) désigne plutôt un cas particulier qu'une propriété plus générale, qui peut appartenir aussi bien à l'œuvre d'art qu'à l'hypothèse scientifique et que l'on peut appeler l'«appropriation» (appropriateness)*». [65] L'appropriation d'une œuvre d'art dépend de la connaissance et constitue elle-même une connaissance d'un plus haut degré que la connaissance première, laquelle forme un certain contexte pour animer les opérations familiarisant l'œuvre en question avec le processus de connaissance. Si la relation de ressemblance peut être utile dans ce processus, c'est pour régler une équivalence entre des images artistiques déjà repérées par la connaissance et des images nouvelles.

La théorie esthétique de Goodman formulée dans « *Langages de l'art* » met l'accent sur le statut classificatoire des images artistiques, sur la cognition plutôt que sur la ressemblance. Si une image ressemble à quelque chose, cela veut dire que la connaissance de cette chose nous indique le critère de comparaison. De la même façon, si une image ressemble à une image, nous devons comprendre d'abord en quoi cette image est ressemblante à une autre. Le résultat ne sera pas un cas d'application d'un terme à la place d'un autre, mais un autre niveau de classification sémantique des images. Par conséquent, la ressemblance cède sa place à d'autres opérations pour obtenir un nouveau degré de compréhension, de classification et de connaissance.

La ressemblance en question n'est pas d'ordre perceptuel, mais de l'ordre de l'analyse de l'œuvre, bien que cette approche doive prendre en compte que toute analyse de structure se conforme à une comparaison des différences et des similitudes. Mais Goodman ne considère

---

[65] Bouveresse J., *Fait, fiction et diction / Cahiers du MNAM,* № 41, p.31.

pas comme valable cette réduction de l'analyse au niveau de la distinction d'éléments «ressemblants».

On peut discerner deux niveaux de relations d'équivalence nécessaires afin de constituer la compréhension de l'œuvre artistique : le syntaxique et le sémantique. Le premier niveau fut l'objet d'analyse philosophique dans « *La Structure de l'Apparence* ». Si l'on inverse le problème constructif au sein des *qualia* picturales, alors cette approche donne à voir une image artistique qui observe *comment* cette image est faite. La couleur verte se rapporte au champ des verts qui n'ont une signification que dans le contexte concret des peintures de cet artiste concret.

L'application du prédicat «*ce vert*» se complique avec le fait que ce «*vert*» a aussi une extension sémantique : ce *vert* peut aussi bien provenir du champ visuel du paysage et du champ des significations allégoriques, que du champ des *verts* des autres artistes par rapport auxquels des rapprochements peuvent porter une signification complémentaire, etc. La structure des images est subordonnée à une analyse sémantique.

«*La ressemblance ne désigne pas une relation unique entre les images et leurs sujets, elle désigne les membres d'une classe passablement étendue de relations dont les frontières ne sont pas nettes. Et les relations de ressemblance ne sont pas toujours immédiatement évidentes pour un œil non éduqué. Pour discerner les modes selon lesquels une image ressemble à son sujet, il faut savoir comment la regarder, tout comme pour en discerner les autres propriétés picturales.*»[66]

La question – comment peut-on observer une image, un tableau ? – sera comprise comme le choix de l'aspect visuel qui correspond au choix d'une manière de pré-conceptualisation. Le *cadre syntaxique* de description se change alors en *cadre sémantique*. Cela conduit Goodman à réintégrer sa stratégie philosophique selon un nouveau choix des éléments de base.

[66] Op. cit., p. 122.

3. CADRES SYMBOLIQUES

3.1. Un nouveau choix constructiviste : le symbole

La question sémantique des relations entre descriptions et images artistiques acquiert son importance avec les recherches des possibilités descriptives (in)conditionnées par des *sense data*. Tandis que le premier livre de Goodman pose le problème de la description de l'apparence, « *Langages de l'art* » veut montrer la diversité des apparences selon un mode cohérent de la constitution de leurs descriptions.

La question «comment est possible la connaissance du monde ?» doit se transformer, selon Goodman, en questionnement sur la possibilité de la description de ce monde. Mais le monde en tant que tel n'a pas de sens : toute définition s'effectue avec des mots, et donc toute définition se rapporte à un *cadre* conceptuel. Le monde comme objet de recherches peut être vu comme un monde de processus physiques ou comme un monde de mon imagination individuelle. Le monde indépendamment de tout *cadre* sera ambigu: «*Quoi qu'on ait à décrire, on est limité par les manières de décrire. A proprement parler, notre univers consiste en ces manières plutôt qu'en un monde ou des mondes.*»[67] Goodman introduit donc une base fonctionnelle pour une méthode générale de toute manière descriptive.

Un nouveau terme-clé sera celui de «*symbole*». Le système symbolique et la symbolisation seront ses fonctions. Le mot «symbole» a une histoire ancienne et a subi plusieurs interprétations : il a une large palette de significations et peut se rapporter à une notion dense tout aussi bien qu'à un terme réduit au minimum (le symbole mathématique). D'une part, le symbole peut révéler la structure cachée du sens, ce qui est étranger à Goodman, d'autre part, le symbole présuppose un système structural dont le fonctionnement sert à révéler le sens des phénomènes.

Dans la conception de Goodman, le problème du symbole est ancré dans la question méthodologique de son projet d'une épistémologie générale[68]. Le champ du fonctionnement des symboles tend à couvrir tous les domaines de connaissance.

---

[67] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 11.

[68] Le sous-titre de « *Langages de l'art* » est «*Une approche de la théorie des symboles*» dont l'enjeu est de créer la théorie des symboles où toutes sortes de symboles, artistiques au même titre que scientifiques et philosophiques, puissent être soumis à l'analyse de la connaissance.

Le symbole chez Goodman est un terme neutre et désigne toutes sortes d'expressions, verbales et non-verbales : «*Il recouvre les lettres, les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes, les modèles, et bien d'autres choses, mais ne véhicule pas de sous-entendus détournés ou occultes*.»[69] La dernière remarque indique une frontière nette entre le terme-clé du système goodmanien et l'analyse herméneutique du symbole. Le symbole n'est pas attaché à une expression, mais il est l'expression même, le mécanisme et le résultat du travail de ce mécanisme.

Dans le chapitre IV de « *Manières de faire des mondes* », Goodman propose un contre-exemple de l'utilisation du terme « symbole ». Il veut montrer que le symbole est propre à la manière artistique et ne requiert pas qu'on l'introduise dans une image artistique déjà faite[70]. Le symbole est tout élément d'expression ou une totalité de ces éléments. Selon cette définition du symbole, l'opposition de l'intrinsèque à l'extrinsèque n'a pas de sens.

Selon Goodman, le «*langage*» est une définition conventionnelle et ne se limite pas à une forme verbale avec alphabet. En introduisant les «langages de l'art» parmi les autres langages, Goodman veut prouver que les formes non-verbales d'expression ne se subordonnent pas aux conventions du fonctionnement des formes verbales : si les caractéristiques de ces formes se distinguent, alors l'expression non-verbale peut manifester le fonctionnement du symbole sans se référer au mode de fonctionnement de l'expression verbale.

Dans la théorie de Goodman, le symbole n'a pas un corrélat fixe de significations. Le symbole suppose des relations constituant un contexte concret, permettant de révéler des significations dans le cadre de ce contexte. Autrement dit, le symbole est un terme conventionnel qui s'applique à un processus de compréhension de l'expression (scientifique, artistique et autre) où la compréhension est un processus créatif au même titre que la création d'une expression (dans la pratique artistique, musicale, scientifique, etc.). Le symbole se remplit d'un contenu concret au cours du travail analytique.

---

[69] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 27.

[70] L'exemple de Goodman est pris du livre de Mary McCarthy « *Setting the Colonel's Hash*», Harper's Magazine, 1954. Il s'agit d'une jeune fille qui a écrit une histoire «*qui intéressait terriblement son professeur d'écriture, un certain Monsieur Converse.*» Et elle ajoute : «*Monsieur Converse va l'examiner avec moi, et nous allons introduire les symboles*». Le commentaire de Goodman concerne la relation de *représenter* : deux fautes sont possibles. Soit on conçoit comme art non-symbolique toute image sans détours et allusions, y compris les portraits et les natures mortes aussi que toute image qui ne dépeigne rien ; soit on dit que le contenu ne compte pas et l'art ne réfère qu'à ses propres qualités. Nous examinerons la résolution du problème par Goodman plus loin, mais il faudrait préciser que la notion de symbole permet d'effectuer l'analyse de l'œuvre en différents niveaux, mais n'oppose pas les caractéristiques intrinsèques aux caractéristiques extrinsèques. (Voir chapitre IV de *Manières de faire des mondes).*

Le symbole compris comme une composante de tout processus d'expression (sur la toile d'un artiste, dans une partition, dans un texte littéraire ou scientifique) correspond à une compréhension du langage comme une activité et confirme son caractère créatif. Par conséquent, l'expression langagière, artistique, sonore, etc., sont des créations : selon cette interprétation du symbole, une forme d'expression et son sens sont liées inséparablement. La révélation du *cadre* de fonctionnement du *symbole* contribue à la révélation de l'unité des processus de la création et du *langage*.

Dès les premières pages de « *Langages de l'art* », Goodman précise que le terme «*langage*» est compris dans un sens plus large que sa forme verbale. Il n'est pas fortuit que les premiers chapitres soient consacrés à l'analyse des formes non-verbales. Dans le contexte de l'analyse des modes de signification, une description verbale, une représentation picturale et une mimique du visage seront considérées comme symboles (on observe tous ces modes de signification selon le fonctionnement du symbole, la «*symbolisation*»)[71].

La perspective rejoint ici celle de la «*Philosophie des formes symboliques*» de E.Cassirer et (à travers l'œuvre de Cassirer) celle de Wilhelm von Humboldt[72]. Humboldt tend à montrer que l'activité intellectuelle et le langage forment un tout. C'est l'activité créative et non pas l'imitation du réel qui est propre à la langue. La pensée se forme au cours de l'acte créatif de la langue.

«*Le langage même n'est pas une œuvre (Ergon), mais une activité (Energeia)(…) C'est, plus exactement, le travail de l'esprit éternellement recommencé, qui consiste à rendre le son articulé apte à exprimer la pensée. (…) Le langage proprement dit réside dans l'acte de sa production réelle.*»[73]

Dans la théorie de Humboldt l'accent est mis sur l'acte de production, le langage est compris comme une activité. Cette activité s'accorde avec le processus d'expression «*aux dépens de celui d'imitation, ou plus largement, de représentation et de désignation (…) Les mots ne sont pas l'image des choses mais de celui qui parle; la fonction expressive prime sur*

---

[71] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 33: « *Le fait que la représentation soit fréquente dans certains arts, tels que la peinture, et rare dans d'autres, tels que la musique, est un handicap pour une esthétique unifiée ; mais toute théorie des symboles peut être mise en péril par la moindre confusion concernant les parentés et les différences dans la manière dont une représentation picturale, une description verbale et une mimique faciale sont respectivement des modes de signification*». Dans cet extrait Goodman commence sa réflexion sur le statut de représentation. Il veut montrer que la représentation ne se réduit pas à une analyse de la ressemblance et met en jeu la relation de référence.

[72] Cassirer E. *Philosophie des symbolischen Formen*, tomes 1, 2, 3 (1923-1929), *Gesammelte Werke.*Hamburger Ausgabe, tomes 11 à 13, 2001-2002, fr ? ; Humboldt W. *Formes linguistiques. La diversité dans la construction des langues humaines.*

[73] Humboldt W. *La Diversité dans les constructions des langues humaines*, éd. Académie de Prusse, t.VII, p. 46 (la trad. de T.Todorov dans «*Théories du symbole*», Seuil, 1977 (1985), p. 205.

une fonction représentative»[74]. La relation de ressemblance comprise comme imitation des choses dans des formes d'expression est ainsi évacuée. Les «*formes linguistiques*» de l'étude de Humboldt se présentent comme des étapes dans le processus permanent de constitution des langages. La fonction expressive prime sur la substance linguistique et détermine la structure expressive; dans ce sens, la compréhension du symbole chez Goodman, la notion des «formes symboliques» chez Cassirer et l'étude linguistique de Humboldt se croisent.

Dans sa philosophie des formes symboliques, Cassirer veut trouver la possibilité d'unir l'intégrité logique et la diversité du monde où l'activité de l'esprit humain se révèle. La totalité se présente comme une fonction qui règle la diversité. Deux thèmes sont à la base de cette fonction régulatrice : les notions de forme et de structure. Dans la genèse de la notion de forme interviennent les notions kantiennes de forme et de schème.

La théorie des invariants de Klein permet d'appliquer la conception de la transformation de groupe dans la psychologie de la vision. La structure sera comprise à partir de la fonction formative et transformative du symbole. Cassirer veut donc comprendre la structure de l'analyse d'une fonction. Le caractère fonctionnel de la connaissance est souligné : Cassirer se réfère à l'importance de cet caractérie dans la troisième *Critique* de Kant : la méthode de la recherche s'avère plus essentielle que l'objet de cette recherche.

«*L'hypotypose symbolique*» dans la *Critique de la faculté de juger* fonde l'idée d'un mode symbolique des présentations sensibles[75]. Ce mode symbolique est conçu par opposition au mode schèmatique : le mode symbolique est lié à la capacité de l'imagination de reproduire des «*désignations de concepts*» à l'aide de «*signes de sens concomitant*», lesquels ne sont pas liés directement à la contemplation de l'objet. De cette façon, d'après Kant, les « *désignations indirectes* » des concepts ou des «*idées*» se constituent. L'analyse du mode symbolique de représentation est nécessaire à Kant pour lier le domaine des concepts, basés sur les formes *a priori* de la raison avec le domaine des formes sensibles de la contemplation.

D'une part, un contenu infiniment profond est caché dans une forme *a priori* de la raison dont la présentation est donnée par analogie avec les formes de la contemplation sensible, ce qui correspond à une caractéristique du symbole dotée du maximum de significations. Cette approche est différente de la notion du symbole chez Goodman. D'autre

---

[74] Ibid.

[75] Kant, *Critique de la faculté de juger*, tr. Philonenko, Paris, 1974, p.173 : «*Toute hypotypose (présentation, subjectio sub adspectum), comme acte consistant à rendre sensible, est double: ou bien elle est schèmetique, lorsque a priori l'intuition correspondante est donnée à un concept que l'entendement saisit ; ou bien elle est symbolique, lorsqu'à un concept que la raison seule peut penser et auquel aucune intuition sensible ne peut convenir, on soumet une intuition telle qu'en rapport à celle-ci le procédé de la faculté de juger est simplement analogue à celui qu'elle observe quand elle schèmetise*.»

part, le symbole devient avec Kant un élément fonctionnel d'un des modes de connaissance par analogie. Cassirer s'appuie sur une nouvelle lecture de Kant, tout en intégrant dans sa philosophie des *formes symboliques* l'idée leibnizienne de la priorité des concepts relationnels pour les notions concernant la substance[76]. La philosophie critique de Kant est vue par Cassirer à la lumière du «*primat de la fonction sur l'objet*» dans tous les domaines où cette fonction se révèle selon la spécificité d'un mode de connaissance.

Le refus des formes *a priori* de la raison conduit Cassirer à accentuer le caractère créatif des possibilités du sujet dont l'énergie consiste à former des domaines de la culture tels que la langue, le mythe et l'art. Par conséquent, les idées de la raison n'appartiennent plus au domaine des entités au-delà du monde de l'expérience sensible, ne présentent plus des choses en-soi et acquièrent un caractère méthodologique. Dans ce contexte, l'art est lié non seulement avec les domaines de la culture que nous venons de nommer, mais, à partir d'un fondement commun, avec les énergies différentes de l'esprit humain[77]. Si les idées *a priori* de la raison qui correspondent par analogie à nos (contemplations) sensibles n'existent pas, alors le travail du symbole sera compris comme une création des formes de différentes activités humaines, les *formes symboliques*.

Le symbole est alors une notion centrale, un élément de production des *formes symboliques*. Ces formes ne seront pas complémentaires au monde déjà donné, mais contribueront à former ce monde : le monde sera le produit du langage, du mythe, de l'art ; il n'y aura donc pas qu'un seul monde, mais plusieurs, comme il y a plusieurs façons de créer des *cadres* descriptifs dans la théorie de symboles de Goodman. Chez Cassirer, la transformation de la réalité crée la pluralité des mondes de la culture humaine: «*Sans symboles, l'homme, comme l'animal, vivrait dans la réalité*»[78]. La création et la formation des expressions différentes de l'activité humaine trouvent leur accomplissement dans la pluralité des «mondes» dont aucun ne présente un standard pour les autres : cette pluralité des «mondes» s'accorde avec les théories de relativité de Einstein et des invariants de Félix Klein (théorie de relativité géométrique).

---

[76] Cassirer E. *Substanzbegriff und Funktionbegriff*, 1910. Dans le traité de 1921 Cassirer parle de la théorie de la relativité de Einstein en élaborant une épistémologie relativiste. A ce moment il commence déjà à s'orienter vers la philosophie de la culture.

[77] Cassirer E. *Langage et art – I / Ecrits sur l'art*, éd. du Cerf, Paris, 1995, tr. C.Berner, F.Capeillères, J.Carro et J.Gaubert, p. 146: «*Ni l'art ni le langage ne sont simplement une «seconde nature». Ils sont bien plus : ils sont des fonctions et des énergies humaines autonomes et originales. C'est grâce à ces énergies que nous parvenons à construire et à organiser le monde de nos perceptions, de nos concepts et de nos intuitions.*»

[78] Ibid., p.152.

La pluralité des mondes a des bases différentes dans les théories de Cassirer et de Goodman : les mondes culturels sont liés aux énergies subjectives, à une vision personnelle. Les mondes de Goodman sont des «*manières*» dans le sens où elles accordent une attention au choix du *cadre* conceptuel, tandis que Cassirer précise que «*l'art n'est pas un processus de classification de nos données sensibles (…) il est absorbé par des situations individuelles. Par l'art, nous ne conceptualisons pas le monde, nous le perceptualisons*»[79].

La « perceptualisation » des formes symboliques s'effectue au niveau de la surface picturale, mais certains rapports de la surface de la toile artistique à l'objet de «perceptualisation» s'avèrent confrontés à des conventions de reproduction d'une «imagerie» en deux dimensions: si l'on considère que l'objet est «perceptualisé», c'est plutôt dû au conventionnalisme des présentations du perçu qui prévaut dans le cas des «mondes» conceptualisés de la théorie goodmanienne.

La conception de Cassirer diffère de celle de Goodman par l'introduction du matériau : la forme symbolique n'a pas de caractère neutre en ce sens, elle «forme» le matériau, dont le premier est le corps humain. Chez Goodman, comme le souligne A. Soulez, le matériau ne compte pas, le symbole goodmanien a ses limites « *architecturales* »[80].

3.2. Cadres de perspective: plans géométriques et surface picturale

Bien que le matériau soit important dans le processus de la formation symbolique, la fonction symbolique ne peut être réduite au matériau. Dans la théorie de l'art la notion de «forme symbolique» est développée par Erwin Panofsky[81] dans son étude sur la perspective.

On peut désigner la perspective «*comme une de ces «formes symboliques» grâce auxquelles «un contenu signifiant d'ordre intelligible s'attache à un signe concret d'ordre*

---

[79] Ibid., p.164-165.

[80] Soulez A. *Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? / Cahiers art et science*, numéri spécial 7, revue annuelle, 2002, Université Bordeaux I, p. 184 : « *On pourrait multiplier les exemples de cette plongée dans le monde du matériau qui a pour effet de désintegrer un système de symboles, peut-être même de « désymboliser » en « décadrant » des traits qui jusque là valaient comme traits dans un système. Après les systèmes symboliques, il faudrait parler d'une transition au matériau à condition de ne pas féticiser celui-ci. (…) Il s'agit dorénavant du matériau désarcitecturé, rendu à son amorphie de départ. Ce pourrait être le matériau rematérialisé comme le fait entendre, par une plongée dans les formes de vie, la « composition de bruits et de sons » de Cage (années 60)* ».

[81] Panofsky E. *Die Perspektive als « symbolische Form »*, Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924-1925; éd.fr. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, éd. de Minuit, 1975, tr. sous la direction de Guy Ballangé.

sensible pour s'identifier profondément à lui»[82]*; c'est en ce sens qu'une question va prendre, pour les diverses régions de l'art et ses différentes époques, une signification essentielle : la question de savoir non seulement si les uns et les autres ont une perspective, mais encore quelle perspective elles ont.*»[83] La perspective permet de «former» des expressions visuelles comme corrélats des images spatiales. La structure picturale se constitue à travers cette formation symbolique.

3.2. a. Cadre de perspective : Léonard de Vinci « La Cène »

L'exemple pictural d'une fresque fameuse de Léonard de Vinci, «*La Cène*», pourra éclaircir des moments importants de l'analyse du cadre de perspective. Le *cadre* de *perspective* dans la pratique artistique sera compris comme plan d'une construction géométrique de l'espace projeté sur la surface du matériau artistique où la composition artistique trouve son incarnation, dans ses rapports aux coordonnées constructives et en relation aux propriétés du matériau.

La fresque de Léonard de Vinci présente l'intérieur de la salle où la dernière rencontre de Christ et de ses apôtres a eu lieu (*Illustration 4*)[84]. La fresque est constituée en perspective linéaire. Les apôtres et Christ sont mis sur le premier plan devant l'horizontale d'une longue table blanche dont les bords ne sont presque pas perçus, ce qui confère à cette table le statut d'une marche par rapport à tout ce qui se passe sur la peinture murale. La blancheur de la table la distingue bien des figures ; et , cette blancheur contribue à «ouvrir» l'espace pictural, à marquer une «entrée» dans l'espace de l'intérieur.

Sur la fresque de Léonard, la «marche» de la table marque une entrée dans l'espace représentationnel. Tous les personnages – Christ et apôtres – sont placés sur un rang devant cette table et en face du spectateur. Derrière les apôtres, l'intérieur de la salle se compose de deux murs latéraux et d'un mur avec une porte et deux fenêtres ouvertes s'ouvrant sur le paysage. Ce mur s'oppose au spectateur et se trouve juste derrière la figure principale du thème traité, le Christ. Sa silhouette se trouve au fond de la porte ouverte et au fond du paysage. Toutes les lignes constituant la perspective linéaire (les orthogonales du plafond, des murs, du sol) se concentrent sur la tête du Christ. Ce croisement sur le point de fuite n'est observable que si l'on prolonge ces lignes ou si on les rend visibles. Même si cette concentration perspective n'est pas visible, l'effet de focalisation sur la tête du Christ est

---

[82] Panofsky cite Cassirer.
[83] Panofsky, op.cit., p. 78.
[84] Léonard de Vinci « *La Cène* », 1495-1497, la fresque, 4,6x8,8 m, Milan, le monastère Santa Maria delle Grazie.

effectivement ressenti et renforcé par l'impression du ciel «sans fond» derrière les contours assez clairs de Jésus.

Les lignes du sol ne sont pas données à voir, mais la position de la table propose deux visions en même temps: la vision qui va en direction du ciel infini au-delà de la tête de Christ et celle qui va en direction du spectateur, dont le sol sous la table marque la présence. Ce qui se trouve sous la table (les pieds et les planches du sol) ne forme pas de figures complètes des personnages – cas typique du traitement de ce sujet évangélique – mais constitue un «prolongement» de l'espace, le renversement de la perspective dans l'espace «réel» du spectateur. Par conséquent tout le conventionnalisme de l'espace esthétique se trouve subordonné au principe unifiant et rationnel de la perspective.

La décision artistique de Léonard de montrer le contenu de Cène et les interrelations des personnages provient non seulement de son artisanat pictural de dessinateur, mais aussi de ses capacités théoriques et mathématiques. Tous les gestes sont inclus dans un système de perspective : les pieds, les mains sur la table, ainsi que les positions spatiales des objets du souper, tout est coordonné pour affirmer l'ordre constitutif qui préordonne toute autre convention subjective. Les relations des apôtres sont formalisées en «langage» plastique par les positions et les directions des mouvements de leurs gestes. Ces interrelations se renforcent visuellement grâce à des groupements qui organisent des fragments remplis par les agitations des mouvements des corps et des gesticulations des mains.

Le recentrement de la figure de Christ a donc deux effets pour la «lecture» du contenu plastique et se réalise dans le contexte technique de l'application de la perspective linéaire. Le premier effet qu'on doit mentionner est celui de l'harmonisation, dans le sens formel et dans le sens de la lecture du contenu évangélique. Tous les groupes des apôtres forment des «*cadres*» du groupement instable, dynamique, tandis que la figure au centre joue le rôle de «contrefort»: toutes les lignes d'«agitation» se nient à ce lieu de croisement, en se nivelant les unes les autres. Les deux mains du Christ, ouvertes sur le spectateur, renforcent le mouvement de perspective vers le point de fuite qui coïncide avec sa tête, et annulent les mouvements des apôtres de chaque côté. Le Christ présente ainsi une harmonie et un ordre: par rapport à sa configuration tout autre détail de la fresque est mis en correspondance.

Le fait de se centrer sur le Christ dans la peinture de Léonard est l'indication de l'infini, qu'il s'agisse de la profondeur infinie derrière la tête de Christ ou de l'infini mathématique issu de la construction géométrique de la perspective. D'autres significations de l'infini selon les interprétations du texte dogmatique du christianisme s'ensuivent. La question de l'inclusion de l'infini dans «l'espace esthétique» est liée au problème de

constitution de «l'espace théorique» et donc au problème des rapports entre l'espace géométrique et l'espace visuel (ou «perceptif» selon Panofsky).

3.2. b. Cadres de perspective: invariants de la surface picturale

Panofsky précise que la constitution de la perspective linéaire s'affirme avec l'intégration des visions dde l'intérieur, formant des «boîtes» de «l'espace esthétique», donc des présentations artistiques de l'espace à trois dimensions. Cette question n'est pas simplement la question de la méthode picturale ; pour Cassirer, «*l'espace esthétique (…) est le concept intégratif de tous les modes possibles de configuration, chacun révélant un nouvel horizon du monde des objets*»[85]. La question de la perspective est donc intégrée dans la problématique de l'espace esthétique et de l'espace géométrique (ou mathématique).

Qu'entend-on par les termes d'espace esthétique et d'espace géométrique ? La définition de l'espace géométrique se conforme aux exigences formelles des opérations sur des formes solides ; cet espace se conforme au *cadre* des coordonnées mathématiques. Ainsi l'espace esthétique n'a pas de déterminants stricts et se conforme au mode représentationnel pictural (artistique) propre à l'époque, au style, à une école de peinture, à une tendance, etc.

Dans son travail sur la perspective, Panofsky pose cette question concernant le statut de l'espace esthétique en l'introduisant comme le problème des rapports entre «l'espace esthétique» et «l'espace théorique» dus à l'appropriation de l'espace visuel de la «nature». «L'espace théorique» se concrétise de telle ou telle façon au sein de l'espace esthétique grâce à une conceptualisation du monde caractéristique de l'époque, de l'école ou du maître ; cette approche d'une réflexion philosophique tend dans ce cas à mettre au jour la notion de symbolisation comme fonction formative de l'esprit humain qui rend visibles ces effets de la conceptualisation[86].

Le problème de la présentation du sol sur une surface picturale n'est pas d'emblée une question de style, mais précisément celle de l'appropriation de la perspective, comme le démontre Panofsky. Il donne des exemples de la constitution du sol à l'aide d'ornements carrés ou de rhombes : cette «grille» quasi-géométrique permet de moduler les raccourcissements de la surface du sol. D'ailleurs, Panofsky remarque que la représentation

---

[85] Cassirer E. op.cit., p. 112-113.

[86] Panofsky E. *Perspective comme forme symbolique*, p. 93 : « *L'espace esthétique » et « espace théorique » aboutissent l'un comme l'autre à une sensation spécifique de la métamorphose de l'espace perceptif ; sensation qui, dans un cas, apparaît sous des formes symboliques, dans l'autre, sous une forme logique*». On verra plus loin, que «*l'espace théorique*» est celui d'une grille constructive – de la perspective –, «*l'espace esthétique*» est celui de l'image artistique.

d'un échiquier sur une surface plate à deux dimensions posait un problème difficile avant l'invention de la perspective linéaire. Les premières approches d'une constitution de la perspective linéaire centrale se forment dans le but de rendre compte de l'éloignement et donc d'un raccourcissement de la surface du sol en procédant à un sectionnement du sol et à sa «géométrisation». Mais avant que l'on crée le point de fuite, la «géométrisation» localisée ne permettait pas d'obtenir un espace cohérent dans sa constitution. La perspective linéaire centrale propose un *cadre* mathématique, une grille de coordonnées qui permettent de localiser des objets soumis à une présentation plastique sur la toile (fresque, carton, etc.) dans une vue d'ensemble.

Le problème des corrélations entre l'espace géométrique et «l'espace représentatif» fut l'objet de l'analyse de Henry Poincaré dans son article « *L'espace et la géométrie* », 20 ans avant la recherche de Panofsky sur la perspective comme forme symbolique. La définition de l'espace géométrique comme espace infini est une des propriétés les plus essentielles de l'espace géométrique distinguées par Poincaré :

« *1. Il est continu ;*

2. Il est infini ;

3. Il a trois dimensions ;

4. Il est homogène, c'est-à-dire que tous ses points sont identiques entre eux ;

5. Il est isotrope, c'est-à-dire que toutes les droites qui passent par un même point sont identiques entre elles »[87].

L'espace géométrique se caractérise par les possibilités de déplacement des corps solides ; ils forment donc des groupes de transformations, dont l'idée de structure guide la constitution du «cadre» géométrique[88]. Selon G.Granger, «*cette notion de groupe, qui donne un sens précis à l'idée de structure d'un ensemble, permet de déterminer les éléments efficaces des transformations en réduisant en quelque sorte à son schème opératoire le*

---

[87] Poincaré H.*L'espace et la géométrie*, (632).

[88] Pour l'application du concept de groupe dans l'analyse de perspective et des théories de Cassirer et Goodman, il est utile d'ajouter ainsi la définition du groupe de transformation par G.Granger dans une note de bas de pages 25 et 26 de « *Formes, objets, opérations*»: «*1. Le produit (la combinaison par application successives) de plusieurs transformations est encore une transformation simple du groupe; 2. Chaque transformation comporte une transformation inverse (qui l'annule) faisant elle-même partie du groupe; 3. Il existe une transformation «unité» qui transforme un être en lui-même… On peut abstraire encore davantage la notion de structure d'un groupe en considérant non plus des ensembles de transformations, mais des ensembles d'êtres symboliques pour lesquels on a défini axiomatiquement, par ses propriétés de combinaison, une opération abstraite et un certain mode d'égalité. Une image concrète simple d'un certain groupe est donnée par les nombres entiers relatifs à l'addition algébrique. Chaque être possède un inverse qui est son symétrique algébrique, et il existe un «être neutre» (correspondant à la transformation unité): 0 ; toute combinaison additive d'êtres du groupe est bien encore un être du groupe.*»

domaine envisagé» [89] . L'espace géométrique est une structure avec son groupe de transformations, des «*invariants*», selon Klein. Klein et Poincaré étaient des précurseurs de la théorie de relativité d'Einstein: le concept d' «invariants» envisage la possibilité de plusieurs systèmes de coordonnées, des «cadres» pour différentes Géométries avec des groupes de transformations propres à chacune. Par conséquent, il n'y a pas qu'une seule Géométrie, mais plusieurs, comme il est possible d'instaurer plusieurs «cadres» conventionnels pour visualiser l'espace de notre perception.

Le rapport de «l'espace représentatif» à «l'espace géométrique» selon Poincaré sera conditionné par le choix d'une des Géométries, parce que «l'espace représentationnel» en tant que tel n'existe pas : il se dissout dans la pluralité des espaces sensibles avec des qualités différentes. «*Nos représentations ne sont que la reproduction de nos sensations; elles ne peuvent donc se ranger que dans le même cadre que ces dernières, c'est-à-dire dans l'espace représentatif.*» [90] La représentation des objets de nos sensations est donc l'effet des conventions présupposées. «L'espace représentatif» est, en ce sens, une des formes possibles de «l'espace géométrique», conclut Poincaré, et «*nous ne nous <u>représentons</u> donc pas les corps extérieurs dans l'espace géométrique; mais nous <u>raisonnons</u> sur ces corps comme s'ils étaient situés dans l'espace géométrique.*»[91] Par conséquent, nous pouvons conclure que la représentation de l'espace sans cadre conceptuel n'est pas possible. Poincaré suppose que ce cadre conceptuel dépend de nos habitudes, lesquelles peuvent peut-être se modifier.

La transition de «l'espace perceptif» à l'«espace représentatif» se conforme, selon Poincaré au choix de «l'espace géométrique», lequel n'est pas un seul, mais plusieurs. Pourtant, la surface artistique constitue-t-elle une sorte d'espace géométrique ? Poincaré se demande si l'on peut parler d'une «*localisation*» des objets soumis à la perception. Le «raisonnement» sur ces objets sera analogue à une transformation de ces objets suivant les lois d'une des perspectives possibles. Que cette perspective soit en accord avec une des Géométries, cela convient à une théorie de relativité géométrique de Klein. L'espace représentatif se présente comme artefact mais conforme aux lois géométriques.

D'ailleurs, l'espace artistique est artefact, mais Cassirer y voit un des «*modes concrets de la spatialité*», par opposition au «*schème abstrait*» de la projection géométrique [92] .

---

[89] Ibid.
[90] Poincaré H. *L'espace et la géométrie*, (635).
[91] Ibid.
[92] Cassirer E. *Espace mythique, espace esthétique et espace théorique / Ecrits sur l'art*, p. 112: «*A la «particularité» et à cette origine de la forme artistique correspond la particularité de l'espace esthétique. On*

«L'espace artistique» a une pluralité de «spatialités» possibles, dont la formation met en correspondance toutes les propriétés culturelles de son créateur.

Ce «*mode concret de spatialité*» évoqué par Léonard propose la construction d'un espace rationnel bien différent des conventions psychophysiologiques de la vision : cet espace est infini, continu et homogène, en quoi il est un espace mathématique. La conception d'*infini* s'inscrit ici dans la construction d'une perspective linéaire. Le point de fuite est le point de direction vers /à l'infini et le degré zéro de la construction spatiale. Si l'on se souvient de la définition du groupe de transformation, on voit que ce point est le point du commencement et du retour de toutes les transformations de groupe sur la grille de la perspective.

Léonard applique ce point zéro à la figure de Christ, mais de façon assez significative, au lieu du croisement de la tête de Christ et de l'infini du ciel. Comme le remarque Cassirer, le passage de la vision cosmologique du Moyen Age qui place la Terre au Centre du monde limité par la sphère des cieux à la vision du monde infini s'effectue avec Nicolas de Cusa[93]. Pourtant, pour lui le monde n'est pas encore infini, mais non-limité (indefinitus), et son centre sera Dieu, ce qui correspond à la composition de la «Cène» de Léonard[94].

La perspective constitue «l'espace systématique» selon l'expression de Panofsky. La grille de coordonnées forme une structure rationnelle et idéale du point de vue de ses interrelations avec le modèle. En même temps, cette idéalité sert à maîtriser une harmonisation, la disposition des figures (du point de vue de la technique artistique), et à indiquer la raison supérieure qui gouverne le monde, dont la profondeur infinie est un des signes, ainsi que la stabilité de cet ordre réglé par la perspective.

---

peut comparer ce dernier à l'espace mythique en ce que les deux, par opposition au schéma abstrait projeté par la géométrie, sont des modes parfaitement concrets de la spatialité.»

[93] A peu près en même temps que la fresque de Léonard, ses années de vie sont 1401-1464.

[94] Panofsky *La perspective comme forme symbolique*, p. 156 : «*La Renaissance avait ainsi réussi à pleinement rationaliser, sur le plan mathématique aussi, l'image de l'espace qui, sur le plan esthétique, avait déjà été unifiée auparavant; elle avait dû pour cela (…) faire totale abstraction de la structure psychophysiologique de cet espace et renier l'autorité des Anciens, se donnant pourtant ainsi la possibilité de construire un complexe spatial univoque et cohérent d'extension infinie (dans le cadre de la «direction du regard») à l'intérieur duquel le corps et les intervalles d'espace libre (…) constituent un corpus generaliter sumptum.*»

3.3. Symbole et pluralité des «mondes »
Programme d'Erlangen et symbolisation

La symbolisation dans l'art permet de capter en même temps le «contenu» formel et le contenu «narratif». Autrement dit, la symbolisation n'oppose pas les deux pôles: de *ce qui est dit* à *comment cela est dit*. L'un et l'autre se déploient selon un fonctionnement commun de l'appropriation du *cadre* constitutif. La théorie de Goodman de «*Langages de l'art*» définit l'art comme symbole: le sens de la «phrase» plastique (visuelle, sonore, architecturale) est impliqué dans sa manière de «*faire des mondes*». Il n'y a pas une seule manière, mais plusieurs. On ne cherche pas à construire *un* monde, mais *des* mondes.

Le pluralisme de Goodman s'avère de même tonalité que celui de Cassirer: les différentes activités humaines «forment» des «mondes» différents à partir de la maîtrise de formes symboliques spécifiques, et différentes manières de constituer des systèmes symboliques contribuent à une pluralité des «mondes» descriptifs.

En ce sens, Goodman se révèle héritier d'un aspect des *Lumières* par son attachement aux idées civilisatrices dans le domaine de l'art: la notion de *understanding* (compréhension) sert à souligner l'importance de l'activité dans l'appropriation de l'art par opposition à l'érudition tout court. Le processus de symbolisation est compris alors dans le sens pédagogique: un processus de compréhension au cours de la maîtrise des systèmes symboliques des œuvres d'art. L'art n'est pas marqué par une acquisition intuitive et (ou) subjective, mais par l' acquisition d'une connaissance due au travail accompli par rapport aux contraintes de symbolisation. Par conséquent, la fonction de l'art est de produire un nouveau degré de connaissance. Le statut des musées et l'importance des projets éducatifs sont éclaircis dans les textes de Goodman [95]. Lui-même a fondé le programme éducatif multidisciplinaire «*Projet Zéro*» à Harvard University en 1967.

Concevoir l'art comme symbole s'exprime dans une activité incluse dans le projet d'un approfondissement de connaissance: «*Quand les œuvres sont conçues comme des symboles dans des systèmes structurés syntaxiquement et sémantiquement, les perspectives d'efficacité éducative s'améliorent. On peut, au minimum, enseigner ce qui est fondamental. Un étudiant peut apprendre la «grammaire» d'un système et développer une aptitude à la*

[95] Goodman N. *Of Mind and Other Matters*, 1984, chapitre V "*Art in Action*" pp. 146-188 : le thème de ce chapitre est "l'art en action", la pratique de maitrise des systèmes symboliques comme pratique pédagogique ; ce sont donc les questions de l'éducation dans l'art et le rôle des musées qui sont discutées. (Traduction française de ce chapitre : N.Goodman, *L'art en théorie et en action*, coll. «tiré à part», éd. de l'Eclat, 1996, tr. J.-P.Cometti, R.Pouivet, pp. 60-116).

manipulation de ces symboles(…) On peut alors étudier scientifiquement l'apprentissage des capacités artistiques et d'étude des arts. Nous pouvons explorer les bases physiologiques et psychologiques de la symbolisation et enquêter sur l'efficacité des diverses méthodes d'enseignement.»[96] L'accent mis sur la possibilité de l'apprentissage de l'art montre le caractère objectif des opérations d'accroissement de la connaissance et le caractère systématique de la symbolisation. Cette fonction permet une appropriation de l'art dans le parcours éducatif.

La théorie des «formes symboliques» de Cassirer surgit au sein des réflexions sur l'importance du travail de la pensée rationnelle afin de développer les capacités critiques de l'homme: l'idée de progrès dans le sens humaniste du terme est ainsi développée. «*L'objectivité du point de vue d'une analyse philosophique n'est pas le terminus a quo, mais le terminus ad quem; ce n'est pas le point de départ, mais le point d'arrivée de la connaissance humaine.*»[97] La symbolisation dans le contexte des œuvres philosophiques de Cassirer aura une valeur éducative: par conséquent, les fonctions symboliques des théories de Cassirer et de Goodman ont le caractère commun d'une recherche de structure de la connaissance. «*Dans le monde de ses symboles – dans le langage, l'art, la science – l'homme ouvre une nouvelle voie théorique et réflexive et qui graduellement et continuellement le conduit à une nouvelle conception du monde objectif.*»[98] Le monde «objectif» sera donc l'objet de la symbolisation ; l'art, parmi d'autres symboles, accède à l'objectivité.

Par rapport à l'expérience esthétique se produit «le changement» de l'horizon individuel de pensée,[99] l'appropriation individuelle tend ainsi à se modifier selon la transformation symbolique du réel, elle accéde au «monde objectif» selon ses capacités de maîtrise du cadre formatif : de la perspective, par exemple. La perspective linéaire se conforme alors au mode rationnel de réflexion. Ce mode rationnel s'affirme avec Descartes et trouve son incarnation au temps des Lumières. Le retour à la méthode rationnelle et aux conceptions «du monde objectif» correspond à l'époque de la destruction des conceptions du «monde» au profit de la pluralité de ses formes.

---

[96] Elgin C.*Pour changer de sujet / Esthétique et connaissance*, coll. «tiré à part», éd. de l'Eclat, 1990, tr. R.Pouivet, p. 87.
[97] Cassirer E. *Langage et art – II / Ecrits sur l'art*, p. 147.
[98] Ibid., p.152.
[99] Op.cit., *La valeur éducative de l'art.*

A l'époque du travail sur «*La Philosophie des formes symboliques*», Cassirer est influencé par la théorie de la relativité[100]de Einstein. La théorie de la relativité d'Einstein fut le dernier «coup de canon» et le plus fort, cela réclame la possibilité de plusieurs conceptions de monde, avérées possibles selon plusieurs «systèmes de coordonnées», plusieurs cadres descriptifs, plusieurs conventions alternatives ; d'où le problème du choix d'une alternative parmi les autres.

La théorie de la relativité d'Einstein n'était pas la première, comme l'on vient de remarquer, mais la plus forte, la plus argumentée. On a déjà mentionné la théorie de «relativité géométrique» de F.Klein, la réflexion de Poincaré sur la «quatrième dimension» dans « *La science et l'hypothèse* » (livre X, chapitre III «*L'espace et la géométrie*»). Ces théories de la «multiplicité» des «mondes» éclatent juste au moment des grands changements au point de vue social, de l'intérêt pour le phénomène de la langue, du rejet des normes académiques et, par conséquent, des modèles standards dans l'art.

Dans leur «manifeste» cubiste «*Du cubisme*» de 1912, les artistes Gleizes et Metzinger ont exploré l'idée d'une géométrie non-euclidienne pour proclamer le caractère «objectif» des déformations picturales et l'affirmation d'un *cadre rationnel* pour une «manière de faire des mondes» (si l'on emploie l'expression goodmanienne). Gleizes et Metzinger appellent les artistes à étudier les nouvelles géométries. Dans le texte de Gleizes et Metzinger, on peut voir aussi l'influence des idées théosophiques d'où provient un certain mélange des idées de Poincaré[101] et du livre très à la mode à cette époque, « *Tertium Organum* » de Ouspensky[102].

Un des thèmes qui relie le symbole chez Cassirer et la théorie de la relativité – la pluralité des mondes – concerne la théorie des groupes et son rôle dans la théorisation des phénomènes d'invariance dans les sciences de la nature et de l'homme.[103] L'enjeu humaniste des analyses de Cassirer consiste à sauver l'ordre rationnel de la structure en vue de la reconnaissance de la pluralité des «formes symboliques», des façons de modeler l'image du

---

[100] Un travail de Cassirer lui est consacré. Ce travail paraît en même temps que la «*Philosophie des formes symboliques*» : Cassirer Ernst 1923 (1953), *Substance and Function & Einstein's Relativity Theory,* Open Court Publishing Company, Chicago; de nouveau édité par Dover, New York, 1953.

[101] En Russie Poincaré est reconnu, il a reçu le prix de l'Université de Kazan, ses textes deviennent l'objet de discussions dans les cercles de l'«intelligentsia» russe. Après la première Guerre mondiale, la stabilité a été détruite dans toutes les sphères de la vie : la pluralité des «dimensions» du monde est possible au même titre que la pluralité des «manières de faire des mondes» artistiques et la pluralité des conceptions du monde.

[102] Ouspensky P., a écrit « *La Quatrième dimension* » en 1909 et « *Tertium Organum* » en 1912.

[103] Voir: Wolfgang Wildgen, *La philosophie des formes symboliques de Cassirer, jugée sous l'aspect de l'évolution (et de la critique) du structuralisme au XX siècle* ; contribution au séminaire : *Formes Symboliques,* organisé par Jean Lassègue & Yves-Marie Visetti, Ecole Normale Supérieure, 25 mars 2005.

monde. La symbolisation doit lier en ce cas les sciences de la nature et les sciences de l'homme.

La forme symbolique est surtout le résultat d'un processus culturel, tandis que la forme perceptive est surtout le résultat d'un processus individuel, ; mais par l'intermédiaire des habitudes et de l'apprentissage cette forme a aussi une composante culturelle.[104] Cassirer crée un intermédiaire qui doit lier les formes perceptives et le processus de symbolisation : *la prégnance symbolique*. La prégnance symbolique, définie par Cassirer, est «*cette relativité du phénomène singulier de la perception, donné ici et maintenant, à une totalité de sens caractéristique*»[105], ce qui signifie que rien n'est isolé dans l'expérience perceptive.

Deux conclusions s'ensuivent: premièrement, la fonction symbolique ne se réduit pas au matériau. Mais les processus de formation sont comparables dans les deux domaines à une précondition symbolique et à sa structure. Secondement, les mathématiques proposent des descriptions valables dont le programme d'Erlangen donne une vision pluraliste.

La conception symbolique de Goodman ne fonde pas la symbolisation sur la notion de forme et ne se soumet pas à l'analyse des aspects psychologiques et individuels de l'activité culturelle humaine. Le symbole chez Goodman est connecté à la notion de structure, de système et a des caractéristiques neutres; par conséquent, la question d'une précondition symbolique ne se pose pas. Toute formation de système symbolique sera ainsi une formation discrète par rapport à une autre, mais le fonctionnement de cette formation est réglé par une méthodologie commune.

Chez Cassirer, l'universalisme de l'ordre rationnel et humaniste est sauvé pour la symbolisation, mais plusieurs formations symboliques sont possibles. Les théories de relativité donnent accès à une pluralité de visions, une pluralité de «mondes».

---

[104] Wigden W., op.cit., 4.
[105] Cassirer E., *Philosophie des formes symboliques,* t.3.

4. CADRES SYNTAXIQUES

4.1. Le problème de l'abstraction et la « syntaxe » picturale

Cette question est envisagée dans le cadre de la problématique de l'abstraction et de la concrétisation. En ce cas, la méthodologie dépend de la formulation des relations entre les qualités et les choses concrètes (ce vert et cette chose verte). Le problème de l'abstraction a pour objectif de se débarrasser des entités abstraites. Selon la méthode de l'abstraction, les qualités sont définies à partir d'entités concrètes élémentaires. Selon la méthodologie de la concrétisation, les entités sont définies à partir des «atomes élémentaires» des qualités.

L'analyse philosophique du problème de l'abstraction s'attache à donner un sens concret aux entités langagières. A l'inverse, l'analyse des possibilités expressives de l'art au début du XXème siècle conduit à développer des formes «abstraites». La signification des termes «abstrait» et «concret» varie selon le contexte.

L'artiste vise «l'abstrait» comme une forme séparée de son contexte figuré. Alors que chez Matisse le rouge apparaît dans des poissons ou dans des danseurs, chez Mark Rothko il se sépare de toute figuration. Selon l'approche de Goodman, l'objet est concrétisé dans son occurrence contextuelle: ce poisson sur cette table est rouge à la lumière du jour à midi. Le choix des éléments primitifs des phénomènes définit au premier plan ce poisson rouge, sa position sur la table, ses dimensions, etc. L'abstrait est compris comme «cette couleur rouge» sans préciser son appartenance.

En art plastique, la transformation du terme «abstrait» ne donne jamais la couleur rouge sans contexte : «rouge» s'applique à une toile concrète, à une installation, à une sculpture. La couleur est attribuée à une forme, qui peut rester ambiguë, mal définie, mais de toute façon la couleur est inséparable de la toile, de l'installation, du support. En ce sens, les modes d'expression plastiques illustrent une construction concrète.

Pourquoi les arts plastiques illustrent-ils une construction concrète ? La réponse à cette question pourrait lier la problématique des « *Langages de l'art* » et celle de « *La structure de l'apparence* » selon le contexte de la transition des constructions qualitatives aux constructions d'expression artistiques, en particulier, celles d'expression plastique. Goodman commence les « *Langages de l'art* » par l'analyse des modes d'expression plastiques[106]. Il

[106] Goodman commence le premier chapitre des *Langages de l'art* par le questionnement sur les modes d'expression propres aux images artistiques, plus précisément, aux arts plastiques : des rapports des images

recourt aux exemples des arts plastiques pour caractériser le concept de métaphore (*La sonorité des images*[107]), pour caractériser la variation des constructions descriptives (*Variations sur la variation ou de Picasso à Bach*[108]). Premièrement, l'art plastique (la peinture, la sculpture, l'art graphique, l'art graphique du livre) a un support dans ses formes plus traditionnelles. La toile, le papier, l'argile ou le marbre constituent des supports où l'artiste introduit la couleur, le trait, le volume, la profondeur, etc. Secondement, tous les modes d'expression plastiques sont localisés dans l'espace. (La présentation d'un film dans un espace ou un autre ne change pas les caractéristiques principales du film : sa mise en scène, par exemple. Des œuvres vidéo constituent parfois des installations et sont localisées dans un espace particulier. Les deux modes d'expression peuvent changer de support pour la projection.)

La présence d'une œuvre sur une page du livre, sur une photo, dans une salle d'exposition, etc., permet de donner une définition par monstration à des qualités supposées abstraites telle que la « blancheur » (« ce blanc » et « cette salle blanche », « ce papier blanc »). C'est avec l'art abstrait que l'on arrive à un dilemme. Quand Malévitch expose son « *Carré noir* » en 1915, il montre une constitution picturale à la base de la couleur noire (*Illustration 5*)[109]. La constitution s'achève dans un carré noir (« *Carré noir* ») sur fond blanc. Paradoxalement, une forme concrète (un carré) est caractérisée par sa couleur noire. D'une part, une couleur noire est localisée sous la forme du carré sur cette toile concrète et, par conséquent, la qualité est liée à une forme concrète. La toile se dessine selon la concrétisation d'une forme noire, d'un « atome élémentaire » de noir. D'autre part, cet atome qualitatif qui ne correspond qu'à une propriété du carré, est l'élément minimal d'une qualité, « ce noir ». Il est possible d'accomplir des constructions sur les toiles à partir d' éléments minimaux, ce qu'il fait dans sa série des travaux suprématistes.

L'œuvre picturale de divisionnistes illustre, peut-être, de la meilleure façon une constitution concrète de mode d'expression picturale : les tableaux (Seurat, Signac) se composent d'éléments minimaux de couleurs (*Illustration 6*)[110]. A une certaine distance, ces éléments se rassemblent dans un paysage, où tous ses détails sont des assemblages d'éléments de couleur.

---

artistiques au réel, des conventions de la production des images en deux dimensions en art plastique (la perspective).

[107] « *La sonorité des images* », chapitre II, *Langages de l'Art*.

[108] *Reconceptions en philosophie*, chapitre IV. Il illustre ses réflexions par les variations de Picasso sur *Les Ménines* de Vélasquez.

[109] Malévitch Kazimir « *Carré noir* », 1915, H/t, 79,5x79,5, Moscou, Galerie Nationale Trétiakov.

[110] Signac Paul « *Antibes. Un nuage rose* », 1916, H/t, 73x92, collection particulière.

Le refus de la figuration au début du XXème siècle est lié à l'apparition de l'art abstrait. L'art abstrait apparaît surtout dans le contexte des arts plastiques : la transition de la figuration à la forme géométrique est un événement qui caractérise l'art du siècle passé. Le problème de l'abstraction se pose ainsi, entre autre, avec la mise à nu des éléments d'expression propres à l'art plastique. Nous pouvons parler en ce sens d'une clarification du « langage » pictural. La transition de la figuration à une présentation des formes et des couleurs qui ne figurent qu'elles-mêmes caractérise les expériences des avant-gardes en peinture et en sculpture. L'art abstrait a eu une longue histoire. La musique et la littérature peuvent montrer des exemples d'œuvres plus ou moins « abstraites », mais manifestement l'art plastique montre mieux cette transition vers le refus de toute figuration.

Des arts plastiques tels que la peinture, l'installation, la sculpture, le dessin se constituent sur la base d'un support et toute qualité dite « abstraite » est donc attachée à une toile, un matériau, un support concret. Le groupe des années 1970 *Support / Surface* a envisagé de libérer le langage plastique de toutes ses connotations métaphysiques. Par conséquent, il fallait trouver une manière de concrétiser au maximum leur mode d'expression. Les artistes de *Support / Surface* présentent les différents supports de l'art plastique (les « *surfaces* » sont aussi des *supports* : par exemple, dans les toiles de Louis Cane, mais sans « *support* » traditionnel, le chassis). (*Illustration 69*)

Le problème de l'abstraction qui se pose en philosophie avec la définition des entités abstraites ou « platoniques » est lié à la clarification du langage : il vaut mieux parler d'une chose blanche que de ce blanc, parce que « ce blanc » peut inclure un nombre infini de choses, en même temps, « ce blanc » correspond à une entité complémentaire à toute chose blanche.

La « syntaxe » picturale (la couleur, le trait, l'élément du relief etc.) est mise à nu avec l'apparition de l'art abstrait. A l'inverse de la problématique de l'abstraction en philosophie, la question de l'abstraction en art plastique est liée à l'affirmation des catégories abstraites. La question de l'abstraction en art et le problème de l'abstraction chez Goodman sont observés selon l'analyse syntaxique.

4.2. La syntaxe et le «fait »

Le choix phénoménaliste des *grounds elements* suppose une distinction entre les propriétés et les atomes du système : les *qualia.* Dans le système de Goodman l'ordre de la construction est inverse par rapport au système de Carnap : chez Carnap les *absraits* (les

qualités, les universaux) sont construits à partir de particuliers *concrets*, chez Goodman les entités *concrètes* (des individus) se constituent à partir d'éléments *abstraits*. Goodman poursuit deux objectifs : argumenter la description de notions telles que le temps, l'ordre, la dimension, la couleur, etc., à l'aide d'éléments primitifs phénoménaux de base comme les *qualia*, reformuler la théorie des systèmes à partir de ces éléments.

Pour créer des entités concrètes à partir d'éléments de qualité, Goodman propose la version nominaliste de ce système. L'entité concrète phénoménale *concretum* est alors désignée dans les termes de «*l'être-ensemble* » (*togetherness*) de *qualia*. Le calcul des individus permet à Goodman d'opérer à l'aide de termes de *togetherness* non seulement dans le cas d'unités de qualité, mais aussi dans le cas des sommes de ces atomes.

La version de Goodman correspond à l'enjeu réaliste phénoménaliste, parce qu'il constitue le système de description à patir des éléments de qualité non concrets. Il explore donc les universaux, mais distingue les «atomes» de qualité nommés «*qualia*». A l'aide de la méthode de concrétisation, Goodman construit les entités concrètes à partir d'atomes individuels. Dans ce cas la construction du système réaliste phénoménaliste doit être distinguée du réalisme du système[111]. Quand les éléments de base sont les atomes qualitatifs de la couleur «réelle», on arrive à la construction du système «réaliste» phénoménaliste.

La méthodologie de Goodman fonctionne dans le *cadre syntaxique*. La structure syntaxique permet d'articuler certaines descriptions comme *concreta* sans mentionner «l'infini». La syntaxe sert à constituer des éléments de qualité neutres par rapport aux propriétés. Les propriétés affirment des attributs de choses : on dit qu'une tasse est verte. Mais dans le cas de l'expression « cette tasse *paraît* verte », la qualité est déterminée selon sa présentation au moment donné[112]. Un prédicat stable de la chose décrit un complexe de ses *apparences*, propose un certain standard descriptif.

La structure syntaxique permet de localiser les présentations des *sense data* selon la composition de la *carte* des éléments réduits. Le statut de l'ordre est important dans ce contexte. Pour fournir cette *carte* afin d'y marquer les positions de *concreta*, il faut comparer les positions, suivre les interrelations entre les composants de concreta, par l'analyse des relations d'identité, d'intersection, de négation, etc. C'est ainsi que la notion de fait intervient dans la philosophie de Goodman. Le «*fait*» correspond à un apport pour notre connaissance

---

[111] Selon Goodman, *le réalisme* du système s'ensuit de la construction, où les éléments de base sont des éléments de la conscience contrairement aux éléments de l'expérience. Ce système est «idéaliste » ou « platoniste » « *A Study of Qualities* », p. 28.

[112] Goodman N. *The Structure of Appearance*, IV, 2, p. 130.

dans le sens de la compréhension (*understanding*) des interrelations de ces composants syntaxiques.

Dans la théorie des langages de l'art, le «fait» est une étape de la «pénétration» dans le «monde» d'un Matisse ou d'un Malévitch. Le bleu sur les paysages marocains de Matisse couvre la couche rouge, la masse de ce bleu entre en concordance avec les reflets rouges de la sous-couche picturale, les silhouettes cachées par les tissus colorés sont enveloppées dans le coloris de l'ombre bleu. Selon Goodman, la «compréhension» du «monde» de Matisse ne vient pas d'intuitions initiales, mais augmente au fur et à mesure de la reconstitution des relations des couleurs, de leurs formes, masses et graphèmes de traits, dont le contenu pictural représente la relation de l'artiste à la nature du paysage marocain.

Inversement, l'artiste accomplit le «fait» de la constitution du «monde» de sa peinture dans la pratique des opérations avec le matériau, dans la recherche des proportions, des essais de précision des formes et des couleurs ou bien dans la recherche d'une adéquation des objets exposés à leur vue d'ensemble.

« *Faire*» un «*monde*», cela veut dire maîtriser un système: «*Nous pouvons en effet apprendre à voir et à dessiner selon de nouvelles catégories représentationnelles, tout comme nous pouvons apprendre à comprendre et à décrire selon de nouveaux prédicats. Quand le système est maîtrisé, les difficultés d'interprétation diminuent.*»[113] La catégorisation dans le cadre du système construit est ainsi comprise comme une activité. Cette activité est une des multiples façons de «*faire*», de constituer le système des interrelations descriptives.

Dans « *La Structure de l'apparence* », Goodman explore la syntaxe ; à partir des « *Langages de l'art* », il élargit l'introduction de la dimension sémantique par les possibilités de construction, les façons de «faire». Tandis que dans son premier livre Goodman formule un chemin constructif, il passe ensuite à des voies de construction alternatives.

La structure syntaxique permet à Goodman de «neutraliser» les constituants phénoménaux par la dissection des propriétés dans les «dérivants» formalisés.

[113] Goodman N. *Reconceptions en philosophie,* p. 19.

4.3. Qualia

Selon Goodman, l'expérience des phénomènes est réduite au schème constructif par l'intersection de ses composants. Cette intersection s'opère à l'aide des *qualia*, l'expérience est observée ainsi en fonction de l'ordre de ses structures[114].

Les catégories du temps et de l'espace sont définies à la base des *qualia*. N. Goodman considère que dans l'analyse de la paire perceptive espace – temps, il vaut mieux selon la «prescription» éviter les notions d'infini, et admettre l'existence du nombre fini des «atomes» qui servent à des descriptions pareilles. Les problèmes de description du temps et de l'espace viennent du fait que le temps et l'espace sont compris sans limites.

On peut, en revanche, rechercher les «atomes» de qualités en localisant le moment du temps et la position de l'espace visuel. La question du temps est spécifique, parce que l'atome du temps (*time qualia*) apparaît dans tous les «royaumes» des objets phénoménaux: celui du son, de la couleur, de la perception tactile, de l'odeur, etc.[115] La position (la place) d'un élément d'espace, compris dans le sens d'une place dans le champ visuel, est attribuée seulement au domaine (royaume) du champ visuel. Bien qu'il soit possible de présenter quelques aspects spatiaux dans des autres domaines, ils diffèrent de la localisation dans le champ visuel[116]. Au contraire, un atome de temps est toujours présent dans tous les royaumes et n'y est pas différent.

Il est évident que ces atomes (*qualia*) résultent d'une certaine analyse visant à constituer une description systématique de l'expérience de nos sens et ne sont pas en quelque sorte «détachables» de celle-ci. Ces atomes sont les *constructs* du système de Goodman. Le choix d'un atome de temps par position dans une série temporelle et d'un atome de lieu (position) dans le champ visuel révèle la stratégie de Goodman qui vise à opérer avec des individus discrets.

Carnap construit le système de descriptions des qualités à partir de leur relation de «ressemblance». Cette relation est irrecevable pour Goodman et forme l'objet de sa critique. La relation de construction des *qualia* est la relation de symétrie de «*l'être-ensemble*» (*togetherness*) : chaque *quale* est discret l'un par rapport à l'autre, mais la description d'une

---

[114] Goodman N. *The Structure of Appearance*, p. 263 *« Quelle que soit l'expérience, qualia reste un élément de dissection du contenu de cette expérience dans le sens de l'accord à un schème structural que l'on pourrait appliquer pour la future expérience*. »

[115] Op. cit., p. 197 «*Un quale du temps apparait dans toute la variabilité de royaumes des sens, tandis que des positions du champ visuel apparaissent seulement sur le champ visuel*. »

[116] Le son d'une cloche est présent dans une place du champ visuel, mais pas nécessairement dans une autre.

vue est ainsi «*l'être-ensemble*» d'une couleur, d'un temps et d'un lieu. Cette relation implique que les deux positions (places) d'une même couleur ne soient pas ensemble. Il en va de même pour des *qualia* d'une couleur et d'un son qui s'appliquent au même moment du temps, mais ne sont pas ensemble.

La relation *d'être-ensemble* permet de différencier les chemins de construction des *concreta* : quelles classes de *qualia* peuvent constituer des *concreta* et quelles sont celles qui ne les forment pas[117]. Les *concreta* sont construits à partir de la relation *d'être-ensemble* de deux paires atomiques de *qualia*. Par exemple, un *concretum* visuel est un complexe de «*color-spot-moment*», donc ce complexe est un individu dont deux parties sont contiguës par leur position (localisation du lieu) : «tache» pour un *quale* de couleur et «place» pour un *quale* de temps. La taille et la forme sont comprises selon l'analyse des places (positions) d'un *quale* de lieu et selon l'observation de l'ordre de ces positions. Le problème est de constituer la carte (*map*) afin d'assigner à chaque *quale* dans sa catégorie une position unique pour comparer des *qualia* selon leurs coordonnées de position.

Dans la construction des qualités à partir des *qualia*, l'idée de Goodman est de mettre en jeu le principe nominaliste afin de constituer un système de description structuré par les relations «observables» entre les éléments du langage qui formalisent et localisent «l'apparence» qualitative des choses.

Même si Goodman dans ses travaux postérieurs à « *La Structure de l'Apparence* » ne revient plus à l'analyse des *qualia*, on pourrait voir ses conséquences dans la théorie des «langages de l'art». L'exemplaire d'un tissu, introduit pour affirmer la relation d'«*exemplification*», fait allusion à un complexe visuel, parce que l'individu «moléculaire» de l'«être-ensemble» d'une couleur-tache (lieu) et d'une position de temps (moment) change de place dans les compositions descriptives comme un élément d'analyse des qualités, tandis que l'exemple d'un tissu tend à s'ajouter à une chaîne de renvois référentiels comme un élément d'analyse descriptive d'une peinture, d'un fait observé, d'un fait supposé, etc. La relativité des points de vision admet une pluralité des possibilités d'observation.

Un *quale* est un artefact au sens où l'artiste marque le lieu de son intervention dans le paysage quotidien, dans l'espace publicitaire ou dans la salle d'exposition : les éléments de qualité chez Goodman marquent le lieu de conceptualisation philosophique (le temps et l'espace) par une forme qui lui est assignée au cours de cette formalisation.

---

[117] Op. cit., pp. 201-203.

En quelque sorte, les expériences des constructivistes visaient à révéler d'une façon fonctionnelle les interrelations de la forme et de l'espace.

4.4. Les cadres temporels

La conception du temps chez Goodman est à première vue à l'opposé de la théorie de la relativité. La continuité du temps, qui est sa caractéristique la plus évidente, a son antithèse dans la compréhension du temps comme l'indicateur d'un moment d'une manifestation des *qualia*.

Le temps dont parle Goodman est le temps phénoménal[118]. Mais l'expérience phénoménale du temps est limitée, nous ne sommes pas capables d'observer des durées de temps trop longues, comme celle de la contemplation de l'époque des dinosaures ; ni de capter des moments trop courts du temps, par exemple, l'intervalle entre deux brefs éclairs de la lumière.

« *La relation entre deux périodes de temps occupées par une chose durant toute son existence et le reste du temps est compris comme la relation entre le lieu recouvert par cette chose durant son existence et le lieu qui reste. Et encore on peut noter la différence suivante : deux choses peuvent s'approcher et après s'éloigner l'une de l'autre dans l'espace, peuvent devenir plus ressemblantes par la couleur ou la forme, etc. ; mais deux choses ne deviennent jamais plus proches et après plus lointaines par leur rapport au temps. La position, la couleur ou la forme peuvent être changées, mais non pas le temps.* »[119] La proposition qui décrit le fait (le phénomène) ne peut se rapporter en même temps aux deux (ou à quelques) moments de temps, le temps n'a pas de continuité.

Des atomes de couleur constituent des taches de couleur (*pattern*) en ordre numérique. Chaque moment du temps peut être appliqué à un «*être-ensemble*» avec la même tache de couleur, mais chaque fois un cadre nouveau de la construction se résout en *concreta* nouveau.[120] Après avoir vécu un moment du temps, l'individu qualitatif garde ses qualités dont aucune ne contient du temps. En ce sens il est «éternel». Par conséquent, un *quale* qui apparaît un instant, qui persiste, est discret par rapport au temps ; il est «éternel». Autrement dit, il n'est pas un processus, il est a-temporel. La réduction des éléments du temps d'un

---

[118] Goodman N. *A Study of Qualities*, Garland Publishing, New York&London, 1990 (1940), p. 35: « *tous les éléments de base (du système) nominaliste sont des entités spatio-temporelles, non dans le sens où ils sont des unités d'espace-temps, mais dans le sens où ils sont des unités d'expérience à leurs limites spatiales et temporelles spécifiques* ».
[119] Goodman N. *The Structure of Appearance*, p. 374.
[120] Goodman N. *The Structure of Appearance*, pp. 357-358.

individu déjà construit arrive à constituer une «résistance» au cours du temps, un individu « éternel ».

La transformation des individus qualitatifs au cours du temps s'accomplit en un autre individu, discret par rapport au précédent[121]. La théorie de groupes donne l'exemple de la structure qui résulte d'une telle application des *qualia* de temps. L'individu se mue en un autre, mais il garde sa structure interne.

Dans la conception de Goodman, le temps est linéaire, un moment du temps est localisé par rapport à l'espace. Qu'importe si l'expérience phénoménale ne nous procure jamais une telle localisation ! Nous ne pouvons pas distinguer nettement un fait phénoménal des autres, il est toujours inclus dans une continuité. Et inversement, si l'ensemble de ces épisodes constitue un moment de temps, alors l'effet correspondant se conforme bien à la conception de Goodman.

L'instauration du *cadre temporel* permet de construire des définitions descriptives dans une succession des *cadres* discrets et de ne pas transgresser la stabilité du système. Cette particularité de la conception goodmanienne du temps correspond au nominalisme radical de son auteur et est liée à une réduction des énonciations à des «*inscriptions*» singulières.

Goodman conçoit le temps comme un des emplacements dans une série, non pas comme le passage d'un moment à un autre. Les termes tels que «le passé», «le présent», «le futur» fonctionnent souvent selon le prototype du «maintenant» ; ils jouent le rôle de l'indicatif temporel. La phrase déterminant un moment de temps se réduit à la phrase décrivant les relations de succession dans la série temporelle. Cet énoncé est attribué au moment de temps *t* après le moment précédent et avant le moment suivant. Dans le cadre de cette analyse, le temps est plus statique que l'espace : la position d'une chose peut être changée, mais non sa dimension temporelle, c'est-à-dire le complexe des moments temporels qu'elle occupe.

La question du cas général et du cas singulier de l'utilisation des indicateurs temporels se présente, selon Goodman, comme la question de la précision du fait dans le contexte concret. Goodman emploie le terme «événements» (*events*) qui s'applique comme prédicat déterminant le contexte d'une énonciation. Des mots différents assimilés au terme «événement» : « nom-événement», «ici-événement», «Paris-événement», etc.[122], ne nous

[121] Op. cit., pp. 365 – 368 (cet exemple montre alors que le passage du temps s'inscrit dans une des relations du calcul d'individu entre de tels individus s'apparentant chacun à l'un des moments concrets).
[122] *The Structure of Appearance*, p.361.

informent pas sur les événements à Paris, mais ce sont des indicateurs qui distinguent ce cas singulier parmi les autres unités descriptives.

La question de la distinction d'énonciations qui sont «ressemblantes», s'apparente donc au problème de savoir coment se débarrasser de la notion de «classe» dans le langage nominaliste. Chez C.S. Peirce le cas général de l'utilisation du signe dans le langage – *type* – qui rappelle cette notion de classe, est un terme «platonique» d'après Goodman. Chez Peirce, la caractérisation des cas généraux et concrets se présente dans l'opposition *type –token*. C'est précisément la distinction entre «*légisign*» et «*sinsign*»: les deux ont la fonction de signe, mais le *légisign* est le *type* du signe, le *légisign* devient le signe – *sinsign* – dans le cas particulier[123]. Le dernier est la «*réplique*» du premier.

La fonction de «*réplique*» chez Goodman est attribuée à des inscriptions dont aucune n'est un cas particulier d'un cas général, mais celles-ci sont des répliques l'une de l'autre, et se distinguent par rapport au contexte. Les termes «indicateurs» comme indicateurs de temps, par exemple, restituent des significations concrètes d'énonciations qui sont des répliques l'une de l'autre. «*Le mot est l'indicateur si ce mot nomme quelque chose qui n'est pas nommée par l'une des répliques du mot*.»[124] Par conséquent, chaque nom peut être un indicateur et peut être une réplique d'un autre nom.

Quand Goodman marque la différence entre les inscriptions, il souligne l'importance du contexte et développe une théorie où chaque contexte est doté de son propre *cadre*, d'où la possibilité d'observer plusieurs contextes et plusieurs structures, qui ne se contredisent pas, mais sont alternatifs. Il passe à un autre niveau, le niveau sémantique.

Dans des systèmes sémantiques, (*Langages de l'Art, Manières de faire des mondes*) le temps est déterminé de la même façon, selon l'ordre des indicateurs qui façonnent des relations à l'intérieur du chaque cadre descriptif. «*L'ordre raconté*» correspond alors aux relations de termes qui définissent cette «version» du récit ou du cadre descriptif. «*En établissant une distinction entre l'ordre de la narration et l'ordre dans lequel les événements ont lieu, je ne fais pas de ce dernier un ordre absolu d'événements indépendants de toute version ; je trace plutôt une distinction entre l'ordre du récit et celui de ce qui est raconté (told).*»[125] Le temps s'inscrit dans l'ordre du récit et est l'effet d'une construction langagière. D'ailleurs, dans « *La Structure de l'Apparence* » le temps est en quelque façon aussi un «artefact» du système. Il est donc construit.

---

[123] *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol.IV, ed.Hartshorne&P.Weiss, Cambridge, Mass.Harvard U.P., 1933, p. 423.
[124] Goodman N. *The Structure of Appearance*, p. 362.
[125] N.Goodman, *Of Mind and Other Matters*, p. 122; tr.fr. « *L'art en théorie et en action* », p.26.

Le temps est «relatif» au sens où le moment temporel correspond à une position dans l'espace et à une couleur, par exemple. Les deux peuvent correspondre selon une autre convention à un autre moment temporel.

Le caractère «éternel» et en même temps relatif du temps dans la construction de l'apparence chez Goodman nous rappelle les artefacts de certains artistes contemporains[126] qui veulent «saisir» l'éternité du temps phénoménal et le présenter selon sa localisation.

4.4.a. Christian Boltanski : la reconstitution du temps

D'une certaine façon, Christian Boltanski montre des qualités «éternelles», des «*individus*» qui ont vécu leur temps. Ses collections – *Réserves* ou *Inventaires* - contiennent des objets qui sont des *constructs* ou des éléments de base à partir desquels l'artiste crée différentes compositions. Pour Boltanski, comme pour Goodman, la création du monde (la création d'une des descriptions de « l'apparence ») est toujours sa ré-création. Les «mondes» (les installations artistiques) se forment à la base des autres «mondes». Mais contrairement à Goodman, qui parle de la construction de mondes tout à fait différents à partir d'un «vieux» monde, Boltanski construit toujours le même «monde». Ce «monde» est celui de la mémoire.

Bien que Boltanski lui-même considère qu'il travaille avec l'espace, il procède à des constructions à l'aide de différents modes d'exploration de l'espace (la mesure du temps). L'artiste planifie l'espace de ses installations de façon à ce que le spectateur qui en fait le tour soit engouffré par l'exposition, pour que les «moments» du temps le touchent de telle manière que l'effet soit évident en l'absence du « narratif » et des procédés artistiques spécifiques.

Chaque objet exposé[127] (la photo d'un enfant qui avait travaillé dans les mines de Dijon, les choses jetées sur le sol par des gens qui avaient disparu dans les chambres à gaz, les lits sans corps, les chaises et les tables appartenant à des gens tout à fait ordinaires) porte en soi l'empreinte du temps (*Illustrations 7,8,9*)[128]. Les choses deviennent «sensibles» au cours de la relation spécifique entretenue avec le sujet, de l'«appropriation» du temps. D'une part, c'est la froideur effrayante, car effectivement, comme l'écrit Goodman, aucun *quale* ne contient le temps : celui-ci est discret, il s'echappe. D'autre part, tout dans ce labyrinthe

---

[126] Dans ce paragraphe nous parlons brièvement de la question du temps dans l'oeuvre de Christian Boltanski. Nous considérons que toute œuvre de Boltanski s'accroche à cette question. Pourtant, nous pouvons mentionner Andy Goldsworthy qui s'intéresse à la question du temps pour saisir chaque jour de sa vie dans le cadre de son travail avec le matériau de la nature. Nous pouvons mentionner encore beaucoup d'artistes contemporains qui essaient de présenter des « empreintes » du temps. Parmi eux : les installations de Kabakov, de Sophie Calle, de Braco Dimitrijevic.

[127] Exposition « *Dernières années* », Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 15 mai – 4 octobre 1998.

[128] Installations « *Les Lits* » (1998, installation *Nightfall*, Anthony d'Offay Gallery, Londres) ; « *Menschlich* » (1994, installation Galerie Jules Kewening Frechen-Bachem, 1996) ; « *La Reserve du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris* » (1989, Collection Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

d'installations de Boltanski se compose de sensations de mémoire, inscrites dans les choses. Par exemple, des paletots constituant une apparence de corps humains gardent en soi leurs empreintes. Des lits gardent les traces des malades. La localisation de la mémoire s'actualise dans des objets concrets. Les sentiments se concrétisent au maximum et se remplissent du contenu de «La petite mémoire», de la mémoire du vécu de chacun. L'art de Boltanski est «résistance» au cours du temps, à notre existence «non-éternelle»,; car tout dans le monde est digne du monument.

Les objets exposés dans les installations de Boltanski contiennent des moments de temps fixés : ils *exemplifient* ce temps selon la théorie des langages de l'art de Goodman. Dans cette statique, on pourrait parler de la transposition du moment de mémoire, caractérisé par l'un ou l'autre objet, et aussi par tous les composants de la «collection» de l'artiste.

4.5. La syntaxe des symboles

Dans sa théorie des «langages de l'art», Goodman construit sa théorie sur deux niveaux d'analyse. Il passe du niveau syntaxique au niveau sémantique. La structure syntaxique des systèmes symboliques permet de comprendre comment on peut identifier des symboles du système, tandis que la structure sémantique permet de comprendre comment on peut identifier les référents des systèmes[129].

L'aspect syntaxique des systèmes symboliques est déterminé dans la *théorie de la notation*[130]. La «notation» est une définition conventionnelle du système. Dans cette analyse Goodman refuse le paradigme linguistique, il se fixe pour objectif la définition complète des caractéristiques du système qui permettent d'identifier des objets comme des reproductions par rapport aux éléments du système. Les partitions (et le texte verbal) définissent une œuvre par la distinction des reproductions qui correspondent aux symboles du système de celles qui ne correspondent pas[131]. Les partitions musicales et les textes sont des systèmes caractérisés par l'application de schèmes notationnels. Ils ont donc des formes d'expression différenciées.

Les schèmes notationnels appartiennent à l'ensemble des schèmes symboliques qui se constituent sur des extensions de significations alternatives possibles. Ces significations

---

[129] Elgin C. *With reference to reference*, p. 97.
[130] Op. cit., pp. 127-176.
[131] Il y a une différence entre le texte et la partition: une oeuvre musicale, bien qu'elle soit interprétée selon la même partition et sera donc identifiée comme telle selon chacune de ses interprétations, sera conforme à la manière personnelle de son interprétateur. Chacun des exemplaires nouveaux du texte imprimé sera seulement sa reproduction. Mais Goodman voit l'importance dans une analyse de la base syntaxique (la structure syntaxique de la notation), laquelle n'est pas changée dans les cas différents de sa reproduction (interprétation).

définissent des objets dans ses domaines (*domain*). «*Si bémol» appartient ainsi à un schème qui ordonne le domaine des tons musicaux et «éléphant» à un schème qui ordonne le domaine des animaux. Un système est un schème appliqué à un domaine.*»[132] Le *règne* (*realm*) dépend du schème dans lequel fonctionne une étiquette. Si le domaine des tons musicaux est ordonné par le schème qui contient « si bémol », le règne en question peut alors contenir non seulement des tons musicaux, mais les tons des bruits de tubes métalliques, les tons du vent, les tons de la mer. Le règne « *se compose des objets que le schème explore, à savoir des objets dénotés par l'une au moins des étiquettes alternatives.*»[133].

Le schème notationnel doit correspondre à deux conventions: la disjonction syntaxique et la différenciation finie. La disjonction (*disjointess*) des éléments du schème symbolique est liée au fait qu'il existe un caractère, un tracé, que l'on peut interpréter d'une seule façon à partir des paramètres du système. De tels caractères peuvent se combiner, se joindre les uns les autres et composer des unités. Tout schème symbolique peut être décrit selon la composition de tel tracés, mais seul le schème notationnel est composé des caractères disjoints[134].

Comment peut-on différencier des tracés entre eux? Une lettre ou un tracé ne correspond pas exactement au terme du «*character*» chez Goodman[135]. Des inscriptions se rapportent alors aux *caractères* comme à une collection d'énonciations (ou une classe), où les *tracés* («*marks*», les marques) appartenant à une collection (une classe) correspondent à l'un des caractères. Des inscriptions différentes (« *Paris*» par exemple) seront classées par une composition de caractères et seront des répliques l'une de l'autre[136].

La première convention est liée à la notion de «*character–indifference*» (*l'indifférence-de-caractère*, selon la traduction de J. Morizot[137]). L'indifférence-de-caractère peut être attribuée à chacun des caractères du schème notationnel. Autrement dit, les différents tracés du même symbole dans le schème notationnel ne se rapportent à aucun autre symbole de ce schème[138].

---

[132] Goodman N. / Elgin C. *Reconceptions en philosophie*, p. 7.
[133] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 103.
[134] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 170 : « *Que les caractères doivent donc être disjoints peut ne pas sembler très important ou frappant; mais c'est un trit absolument essentiel et, je pense, assez remarquable, des notations*».
[135] Ibid.: «*Les caractères sont certaines classes d'émissions ou d'inscriptions ou de marques.*»
[136] Voir le chapitre précédant.
[137] *Langages de l'art*, p.169, J. Morizot propose le terme pour le langage formaliste : "C-indiférence".
[138] Par exemple, les marques **a**, **a**, a, a, a, *a* correspondent à la première lettre de l'alphabet latin. La disjonction signifie qu'il est théoriquement possible de définir que toutes ces marques et aussi celles qui peuvent continuer la liste se rapportent à ce caractère et non à cet autre. Selon ce schème l'identification du symbole est

«*Un caractère dans une notation est une classe qui comprend au plus des inscriptions indifférentes-de-caractère; c'est-à-dire une classe de marques qui sont telles que tout couple de marques soit indifférent-de-caractère et telles qu'aucune marque à l'extérieur de la classe ne soit indifférente-de-caractère avec tout membre de celle-ci… Il en résulte qu'aucune marque ne peut appartenir à plus d'un caractère.*»[139]

La relation d'équivalence entre des répliques s'opère selon le principe de la structure. La relation d'équivalence suppose la réflexivité, la transitivité et la symétrie[140]. La relation d'équivalence permet d'affirmer que n'importe quelle réplique *m* sera la réplique de la réplique … *m*, quel que soit le nombre des répliques intermédiaires. La ressemblance ne sera pas une condition nécessaire et suffisante. Goodman reste fidèle au principe nominaliste et évite les difficultés de la «communauté imparfaite»[141].

Le problème de la constitution de la structure syntaxique concerne la mise en évidence des caractéristiques constitutives et contingentes du schème symbolique. Bien qu'il existe différentes modalités graphiques de lettres, nous sommes capables de trouver la correspondance entre le symbole et ses marques dans le cadre de l'alphabet que nous utilisons.[142] Cette possibilité est due aux caractéristiques constructives du système: comment sa syntaxe est composée et quelle régularité guide l'ensemble de ses symboles dont les relations doivent correspondre à celles du schème notationnel.

La deuxième condition du fonctionnement des schèmes notationnels est le caractère fini de la différenciation[143]. Une marque se différencie d'une autre par son appartenance à une collection d'inscriptions du symbole concret, et non pas à une autre collection d'un autre symbole. Ces symboles seront ainsi *articulés*. Il s'ensuit que le schème notationnel est *articulé*.

---

liée à la définition de la relation «être la copie fidèle de l'inscription *x*» de telle façon que toutes les «copies fidèles» d'une seule inscription soient des répliques équivalentes l'une de l'autre et peuvent correspondre à un seul caractère. (Ibid., pp. 131-135)

[139] Op. cit., p.170.

[140] Selon la condition de réflexivité pour chaque marque *m*, chaque réplique (*m*) correspond au même symbole *m* ; selon la condition de symétrie : si *m* se rapporte au même symbole que *m'*, alors *m'* se rapporte au même symbole que *m* ; selon la transitivité de la relation. Si *m* se rapporte au même symbole que *m'* et *m'* se rapporte au même symbole que *m''*, alors *m* se rapporte au même symbole que *m''*.

[141] Des inscriptions peuvent présenter des répliques l'une de l'autre sans recours à la notion de ressemblance: «bob» pourra être une réplique de «BOB», ainsi que de «**bob**». Un tel principe d'identification des symboles est caractéristique d'une écriture standard des partitions et d'un principe alphabétique de l'écriture, d'une transcription arabe des nombres.

[142] La même question est liée à la notation musicale standard.

[143] Ibid., p.173: Cela signifie que les marques du schème symbolique figurent dans une succession selon cette règle: «*Pour tout couple de caractères K et K' et pour toute marque m qui n'appartient pas effectivement aux deux, il est théoriquement possible de déterminer soit que m n'appartient pas à K soit que m n'appartient pas à K'*.»

Cette deuxième condition, ou deuxième «réquisit», sera essentiel pour la distinction des schèmes articulés et non-articulés, parce qu'il est impossible de présenter une classification pour un système, dont on sous-entend le but de sa reproduction, si l'on n'est pas capable de déterminer le nombre fini des variants. L'ensemble des symboles sans détermination nette de ses limites ne permet pas de mettre en évidence l'attribution des marques.

La distinction entre le schème articulé et celui qui ne l'est pas permet d'élaborer des caractéristiques du système symbolique de l'art. Dans les *Langages de l'art* Goodman propose une analyse des niveaux syntaxique et sémantique du symbole. L'une des caractéristiques du fonctionnement esthétique du symbole est sa *densité syntaxique*.

Si le schème n'est pas articulé, on parle du schème syntaxiquement *dense*. La *densité* (ou la compacité) du schème symbolique est liée aux caractéristiques des structure mathématiques. La «*densité*» du schème syntaxique est caractérisée par la structure compacte des symboles. Les caractéristiques de la disjonction et de la différenciation finie sont reliées seulement dans le cas du schème notationnel, mais d'autres exemples de schèmes symboliques donnent d'autres combinaisons de caractéristiques.

Par exemple, il se trouve des marques à double attribution: D . Dans une des combinaisons, elle peut se lire comme «d», dans une autre comme «o» : D E S M D T S. Chaque combinaison s'accorde à un contexte: dans l'un des cas, certains éléments sont compris selon un mode constitutif et dans l'autre cas, le mode constitutif sera compris selon un autre mode d'utilisation des éléments constitutifs. Par conséquent, nous pouvons dire que le schème est différencié, mais non pas disjoint. Une marque se rapporte ainsi à quelque chose de plus qu'un symbole[144].

La signification de la différenciation finie sera mise en évidence selon la comparaison d'une phrase et d'une image (par exemple, artistique). Selon la variable linguistique tous les symboles sont déterminés par les marques correspondantes. Nous pourrions choisir une image plus compliquée, plus «dense», telle que «*L'Arbre*» de Rembrandt, avec des variations de lignes et de tons; ou plus réduite en caractéristiques picturales, plus proche d'une simple

[144] On peut trouver des exemples du schème disjoint, mais non différencié ou dense : par exemple, un ensemble de «tirés» de différentes longueurs, dont le nombre n'est pas limité. Dans ce cas, le schème ne sera pas articulé parce que cette succession n'a pas de limites. Il faut remarquer que la relation de disjonction appliquée à ce schème est aussi relative: les tirés peuvent se différencier de manière mesurable (1cm) ou de manière non-mesurable par rapport aux nombres irrationnels. En ce dernier cas, la différence de mesure ne sera pas observable, et l'on se rapportera au schème dense. La disjonction du schème sera comprise seulement théoriquement.

forme géométrique telle que le «*Carré noir*» de Malévitch. Dans les deux cas nous ne pourrons pas attribuer l'unité d'expression artistique à un seul symbole.

Le problème ne survient pas avec la mise en évidence des caractéristiques mathématiques d'un élément du «langage» de l'art (il est possible de définir cet élément selon la longueur d'un graphème, du trait sur la gravure de Rembrandt ou du centimètre carré de la surface noire sur la peinture de Malévitch) ; mais s'il est possible de déterminer précisément certains paramètres de l'élément en question, nous ne pourrons pas construire le système de correspondances entre des marques et des symboles, nous ne pourrons pas constituer le schème articulé.

Les notions de la constitutivité et de la contingence dans la formation des symboles dans les systèmes denses et non différenciés ne diffèrent pas d'une façon radicale. C. Elgin analyse l'exemple suivant, mentionné à plusieurs reprises par Goodman: la comparaison d'un graphique du cardiogramme et du dessin de Hokusaï [145]. Cet exemple est purement hypothétique[146].

Supposons que les lignes d'un graphique correspondent complètement aux lignes du dessin, autrement dit, ces lignes devront coïncider au cours d'une application : les composantes constitutives de l'un ne correspondent pas aux composantes constitutives de l'autre. Les composantes constitutives du dessin de Hokusaï seront la blancheur et l'épaisseur du papier, la netteté ou l'ambiguïté du trait. Le graphique du cardiogramme contient les mêmes éléments, mais ses capacités symbolisantes sont en revanche limitées par la relation de correspondance entre certains fragments de ligne de ce cardiogramme et les axes des coordonnées. Le dessin est dense, le diagramme ne l'est pas[147].

Par conséquent, le schème syntaxique, selon la théorie des symboles de Goodman, peut se constituer selon des structures différentes. La structure du schème notationnel est réglée selon la théorie du groupe et sert à construire des «individus» linguistiques. Le schème articulé et différencié est le schème notationnel et le schème «dense» se rapporte au schème symbolique des arts visuels.

---

[145] Elgin C. *With reference to reference*, p. 101.

[146] Genette G. (*L'oeuvre de l'art*, 1994, Seuil, t.1, pp.41-42) formule deux objections concernant cet exemple, qui sont liées avec sa théorie de distinction des œuvres d'art d'après leur «immanence» et «transcendance»; dans ce cas, il parle d'objets d'art «matériels» ou «objets d'immanence». Aux objections de Genette on pourrait ajouter que non seulement le dessin est difficile à comprendre comme identique à une reproduction du graphique du cardiogramme, mais aussi le cardiogramme sera difficilement réductible au dessin de Hokusaï – sauf si l'on extrait un fragment. L'exemple est vraiment hypothétique, car chaque philosophe en juge d'après ses objectifs méthodologiques.

[147] La notion de la densité sémantique sera analysée dans des chapitres suivants.

Les artistes développent des recherches pour trouver une cohérence au caractère «notationnel» dans la peinture et le dessin. Le tournant linguistique du commencement du XX siècle fut l'une des causes de ces tentatives.

4.6. Recherches syntaxiques dans l'art des avant-gardes russes et la théorie de Poincaré de la «Quatrième dimension»

La question de la recherche d'une correspondance entre marques picturales (ou graphiques) et symboles devient symptomatique dans l'art russe au commencement du XX siècle et correspond à une époque du «tournant linguistique».

En Russie des recherches sur la formation des signes s'effectuaient en linguistique, en art plastique et en poésie. Le fameux linguiste R.Jakobson collaborait ainsi avec le poète Khlebnikov et Kazimir Malévitch. La tentative de constituer un «alphabet» pictural a abouti à la création de Piotr Mitouritch dans son «*Alphabet spatial* » (*Illustration 10*)[148].

Mitouritch crée une série de cubes, de compositions en volume, que l'on nommera plus tard des «installations». Ce sont des cartons, des feuilles, des cubes unis par une tentative de montrer des tracés picturaux réduits en coloris. Ces tracés dépassent le support plan de la surface picturale et forment des volumes. Les cubes peuvent être présentés comme des «atomes» du système: la forme rectangulaire propose des possibilités de recours à une surface plane. On ne voit pas qu'une seule surface ; le cube isolé donne à observer ses trois plans en un même instant. Chaque cube est une variation spatiale d'un graphème ou d'un «motif» graphique. Certains cubes présentent des signes proprement géométriques, résultats d'une vision simultanée des trois côtés d'un cube. D'autres cubes sont formés par une répétition de lignes régulières, selon les plans d'un échiquier. Parfois on peut distinguer un nombre ou un visage stylisé sur les côtés d'un cube : dans chacun des cas ce n'est pas une surface plane qui forme l'image, mais le jeu du volume cubique. Les assemblages de cubes et de papiers, d'autres objets, forment des structures dont le «contenu» graphique et pictural se compose de marques différenciées.

Dans les expériences de Mitouritch on pourrait trouver des prototypes de l'Art Minimal, bien que plus mobiles et sujets à des transformations créatives.

---

[148] Mitourich P. *Alphabet spatial*, 1921, coll.part., Moscou.

Les recherches «alphabétiques» de Mitouritch correspondent à une époque de vif intérêt pour la constitution du langage «universel», pour les expériences constitutives du langage «alogique» (zaoum), soit une version poétique du cubisme, pour un travail sur la mise à nu des éléments d'expression, et en particulier un travail de mise en correspondance des éléments minimaux du langage verbal et des marques graphiques et picturales (expérimentations typographiques dans le livre futuriste, les travaux de El Lyssitski, les collages de Rozanova, Elena Guro, etc.).

Un cube substitué à la surface signifie la volonté de rompre avec la peinture de chevalet, la volonté déjà annoncée vers cette époque par Malévitch et Rodtchenko de rompre avec tout ce qui est «traditionnel» et dans ce sens «logique», pour arriver à un ordre nouveau «alogique» pour lequel la théorie de la «quatrième dimension» proposait de nouvelles perspectives plastiques.

Cette théorie parue dans *La science et l'hypothèse* de Poincaré en 1902 était lue en Russie. Le manifeste cubiste de Gleizes et Metzinger de 1913 (*Du cubisme*), où ils préconisent d'étudier les nouvelles géométries, a influencé les constructivistes russes: «*Le Manifeste Réaliste*» de Pevsner et Gabo de 1920 a été rempli de citations concernant le problème du temps. Naoum Gabo en 1922, à l'exposition de l'art russe à Berlin, a montré une sculpture nommée «*Le temps comme nouvel élément de l'art plastique*».

Les théoriciens et artistes ont lu Poincaré, mais beaucoup d'entre eux s'intéressaient aux théories théosophiques, d'où le mélange des approches scientifique et mystique qui nous donne une image confuse des rapports entre la théorie savante et la pratique artistique. Le peintre Mikhaïl Matiouchine écrit en 1911 un article sur «*Le sens de la quatrième dimension*» et publie en 1913 une traduction en russe «*Du cubisme*», dont la comparaison met en relief ce mélange d'ésotérisme et d'échos du travail de Poincaré.

Pourquoi cette problématique de la «quatrième dimension» est-elle liée à une analyse de la structure syntaxique ? Premièrement, la quatrième dimension apparaît dans « *La science et l'hypothèse* » comme une des variations de «l'espace géométrique». L'objectif de Poincaré est de montrer que l'espace que nous pouvons nommer «l'espace représentatif» (Poincaré parle ainsi dans le langage ordinaire : le prédicat «représentatif» se rapporte à notre appareil perceptif et à nos capacités de «capturer» des objets de notre perception dans leur entourage) est en fait « conventionnel ». Nous le mettons en évidence grâce à une projection, ou une «localisation» au sens technique, de ses éléments sur une surface plane, laquelle sera toujours une condition de la formalisation des «données» représentatives. Par conséquent, «l'espace

représentatif» se conforme à «l'espace géométrique», dont les lois peuvent se différencier selon l'un des cadres de coordonnées postulés pour chacun des cas.

«*Si* l'espace *géométrique était un cadre imposé à* <u>*chacune*</u> *de nos représentations, considérée individuellement, il serait impossible de se représenter une image dépouillée de ce cadre, et nous ne pourrions rien changer à notre géométrie.*

Mais il n'en *est pas ainsi, la géométrie n'est que le résumé des lois suivant lesquelles* <u>*se succèdent*</u> *ces images. Rien n'empêche alors d'imaginer une série de représentations, de tout point semblables à nos représentations ordinaires, mais se succédant d'après des lois différentes de celles auxquelles nous sommes accoutumés.*»[149]

La représentation sur une surface plane est toujours une convention et doit donc se rapporter à un cadre de coordonnées, cadre du système géométrique. Deux conclusions très importantes pour la théorie de Goodman s'ensuivent : 1. une image artistique est une convention, parce qu'elle se rapporte traditionnellement à un «espace représentatif» constitué selon la surface plane ; 2. il est possible d'imaginer plusieurs espaces géométriques selon plusieurs cadres de coordonnées.

La théorie de la pluralité des «mondes», des systèmes symboliques –dont les systèmes symboliques esthétiques font partie–, est valable selon ces conclusions. Une image n'en est pas la copie, parce que toute image est une convention via sa transformation dans le matériau.

Etant donné qu'il y a aujourd'hui beaucoup de formes visualisant des images (vidéos, sculptures et installations), où le volume des objets exposés s'ajoute à des projections sur ces formes et simultanément à des projections dans l'espace expositionnel, comme le fait Tony Oursler, «l'espace représentatif» a changé de forme, mais cet espace est aussi conventionnel.

Poincaré montre que «l'espace représentationnel» est l'effet de l'espace visuel, de l'espace tactile, des mouvements musculaires: tous ces effets proviennent de nos habitudes, mais nous pouvons théoriquement en changer. Nos habitudes se réalisent selon ces conventions.

La question du temps apparaît comme une des possibilités de changer des conventions représentatives. Le concept de groupe sera ainsi le principe régulateur de la structure. Si l'espace est conforme à la géométrie, on peut en revanche supposer plusieurs géométries possibles. Nous pouvons nous rappeler dans ce cas le programme d'Erlangen. Chaque géométrie s'accorde avec son groupe de transformations. En supposant des géométries non-euclidiennes, il est possible de représenter, selon Poincaré, un monde à quatre dimensions. «*De même qu'on peut faire sur un plan la perspective d'une figure à trois dimensions, on*

---

[149] *L'espace et la géométrie / La science et l'hypothèse*, (641) (Le monde non-euclidien), *(Revue de la métaphysique et de morale*, 3, 1895.

peut faire celle d'une figure à quatre dimensions sur un tableau à trois (ou à deux) dimensions. Ce n'est qu'un jeu pour le géomètre.»[150] La question du temps n'est pas posée par Poincaré : il veut répondre à une question sur les lois des perspectives possibles, des «cadres» conceptuels des différentes visions. Le temps entre ainsi comme composante du cadre conventionnel : le temps de passage d'une perspective à l'autre. «*Rien n'empêche alors d'imaginer que ces opérations se combinent suivant n'importe quelle loi que nous voudrons, par exemple de façon à former un groupe qui ait la même structure que celui des mouvements d'un solide invariable à quatre dimensions.*»[151] La science de la topologie géométrique s'inscrit dans ces réflexions de Poincaré. Désormais, il est possible d'imaginer l'espace déformé par des perspectives : l'espace du plan rectangulaire, l'espace du plan en courbe, l'espace du plan sphérique, etc.

Nous voulons souligner ici l'intérêt des artistes pour la théorie de Poincaré. Ce premier enjeu est lié à un travail concentré sur la syntaxe plastique. L'autre enjeu des avant-gardes se réalise dans leur intérêt pour l'art populaire, l'art de l'icône et l'art «exotique» (oriental et africain). Le premier s'accorde avec le refus de l'art académique, le travail sur la nature, les recherches des impressionnistes sur la couleur et les travaux optiques des divisionnistes. Le second est marqué au départ par le même rejet de l'académisme, par le refus de la «culture» au sens du refus des limites empêchant de développer la créativité. Les artistes veulent détruire le *cadre* de la perspective linéaire.

La théorie de Poincaré répond à cette volonté de rechercher la structure des éléments picturaux, au refus de la perspective linéaire et à la volonté de mettre à nu les éléments plastiques. En même temps, les expérimentations des *divisonnistes*, de Cézanne ou de Matisse, peuvent être associées à des travaux de laboratoires scientifiques : tout se concentre sur le problème du travail sur la surface picturale. On peut ainsi montrer les éléments constructifs, la structure syntaxique de la peinture.

Evidemment, quand nous parlons de la structure syntaxique de la peinture, nous ne mentionnons pas de «marques» différenciées, mais il est possible d'introduire cette approche du matériau pictural. Des éléments du tableau autrefois « non-visibles » (des taches picturales, des traces des brosses, des couteaux, des croisements des couches des couleurs) sont devenus visibles et réduits à des fragments, à des formes constituant l'espace picturale. Dans les tableaux de Kandinsky, Malévitch et Mondrian ils sont réduits à des éléments minimaux (la tendance continue avec les noms d'artistes très différents, Vazerely et Buren, par exemple). En URSS dans les années soixante pendant la période du «*Dégel*», Youri Zlotnikov crée une

[150] Op.cit., (644).
[151] Op.cit., (645).

série de «*Signaux*», une sorte d'alphabet, de points rouge et bleu sur une toile sans couleur (blanche), des rythmes de points qui rappellent le morse (*Illustration 11*).

La volonté de créer une structure différenciée d'expression picturale et (ou) graphique croise les tentatives de rupture de la perspective linéaire. Différentes transformations cubistes en témoignent. Des expérimentations sur l'espace ont conduit P.Mitouritch à construire son «Alphabet». La géométrie a été un guide pour les recherches des artistes du XX siècle : un guide dans leur recherche de structure.

5. CADRE – STRUCTURE

Dans la philosophie de Goodman, dès son premier livre, *La Structure de l'Apparence,* la notion de cadre est liée à une compréhension de la structure. L'«idée-mère» de la notion de structure est la théorie du groupe. Celle-ci guide l'organisation du cadre constructif dans la constitution de «l'apparence».

La structure du cadre constructif est liée à une forme d'expression : «*Quoi qu'on ait à décrire, on est limité par les manières de décrire*.»[152] Le langage sert à une formation du *cadre descriptif*. Le langage n'est pas un mais un langage parmi d'autres: le pluralisme de Goodman s'accorde avec la conception pluraliste des «formes symboliques» de Cassirer et affirme le principe universel du fonctionnement des symboles au profit des avantages de la créativité humaine, donc «*il faut rechercher l'unité, non dans quelque chose d'ambivalent ou neutre gisant au-dessus des différentes versions, mais dans une organisation générale qui les embrasse*.» Cassirer conduit sa recherche au croisement de différentes cultures. Goodman s'interroge sur les types et fonctions des symboles et systèmes symboliques: «*En aucun cas, il ne faut s'attendre à un résultat unique; les univers de mondes aussi bien que les mondes eux-mêmes peuvent être construits de bien des manières.*»[153]

Les manières de décrire sont des cadres descriptifs qui ne seront jamais remplis, parce que le processus de connaissance n'a pas de limites: l'humanisme de Goodman fonde ainsi son enjeu pédagogique. Il affirme que l'art et la perception du réél sont des activités d'«*understanding*» fondées sur une analyse des «*coordonnées*» du système et des relations significatives dans le contexte du système.

La notion de «*cadre*» permet de localiser des étapes de l'analyse afin de parvenir à une construction descriptive non-contradictoire. Le choix des éléments de base de construction s'accorde chez Goodman avec le principe de simplicité et l'exigence par rapport aux formulations. Le choix phénoménaliste de *La Structure de l'Apparence* permet de proposer le *cadre constructif* de l'apparence dont des éléments constitutifs – les *qualia* – sont différentes présentations perceptives. Dans les postulats de localisation des «*être-ensemble*» des *qualia* de lieu, de couleur et de temps, il est possible de voir des germes de la philosophie pluraliste de Goodman (*Langages de l'Art, Manières de faire des mondes*). Ces constructions s'apparentent aux différentes manières de voir et de «faire» ainsi des «mondes».

---

[152] Goodman N. *Manières de faire des mondes,* p. 11.
[153] Ibid., p.14.

Le temps est l'indicateur de ces manières de voir (ou de «faire») et contribue à constituer un axe de coordonnées du cadre constructif des individus qualitatifs. «L'éternité» du temps dans la conception goodmanienne est liée au fait d'une construction discrète de l'individu qualitatif : le temps est «éternel» ou il n'existe pas (le construct a-temporel). Les *qualia* de lieu, de couleur, de son, etc., «exemplifient» d'une certaine façon des moments temporels, si l'on passe au vocabulaire des *Langages de l'Art*.

L'affinité entre la méthodologie constructiviste de Goodman et certaines manières artistiques réside, d'une part, dans la conception du *cadre* formatif du langage formel – en particulier des «langages» de l'art–, et d'autre part dans des recherches de structure artistique qui étaient formulées premièrement dans le refus de la perspective linéaire – et par compensation dans une recherche sur la «géométrie» de l'œuvre (d'art) visuelle– et deuxièmement dans un changement de la position spatiale et le recours au volume dans les produits artistiques dès le commencement du XX siècle.

Les recherches sur «l'espace» plastique des artistes correspondent aux enjeux de nouvelles géométries non-euclidiennes et sont inspirées par le thème-clé de l'époque, les théories de la relativité ; la théorie de Poincaré ayant reçu le plus de résonance dans les sphères artistiques. L'analyse de H.Poincaré de «l'espace représentatif» et de «l'espace géométrique» est l'appui pour des artistes qui cherchent de nouvelles façons d'organiser la surface picturale et des productions hors des limites d'une surface plane (tels les reliefs de Picasso, les contre-reliefs de Tatline).

La théorie des groupes permet à Poincaré de formuler la possibilité de plusieurs déformations de «l'espace représentatif» selon les lois des groupes de transformation. «La quatrième dimension» sera le paradigme d'une valorisation des transformations de la perspective dans l'art des avant-gardes.

Les recherches sur la «quatrième dimension» dans l'art des avant-gardes et en particulier dans l'avant-garde russe sont liées à l'exploration de la «syntaxe» picturale.

Chez Goodman, la structure syntaxique est un objet d'étude au niveau de l'identification des symboles, et la structure sémantique est un objet d'étude au niveau de l'identification des objets de signification. Le principe structural de la syntaxe symbolique garde certaines caractéristiques méthodologiques de la construction d'une structure de «l'apparence»: le nominalisme et l'extensionnalisme isomorphique du système, les opérations constructives basées sur la relation d'équivalence.

Le *cadre constructif* suppose des axes de coordonnées du système, qui sont postulés et qui se rapportent aux plans de construction des éléments.

La syntaxe picturale est mise à nu dans les expérimentations des artistes du commencement du XXème siècle. Le *cadre constructif* de la composition artistique devient ainsi plus évident.

L'analyse de la signification de la notion de «*cadre*» montre que cette notion philosophique chez Goodman est ancrée dans une étude de la structure, dont le fondement sera postulé par des lois formelles et une supposition des coordonnées constructives.

Le «*cadre*» de la production artistique (d'une œuvre d'art visuelle, par exemple) n'est pas une limite «extérieure» mais une organisation qui la structure.

CHAPITRE 2

CADRE – MODIFICATION

CADRE POUR COMMENCER

Dessine-moi un mouton
J'ai sauté sur mes pieds comme si j'avais été frappé par la foudre.
J'ai bien frotté les yeux. J'ai bien regardé.
Et j'ai vu un petit bonhomme tout à fait extraordinaire qui me considérait gravement

Comme je n'avais jamais dessiné un mouton je refis, pour lui,
l'un des deux seuls dessins dont j'étais capable. Celui du boa fermé. Et je fus stupéfait d'entendre le petit bonhomme me répondre :
– Non ! Non ! Je ne veux pas d'un éléphant dans un boa. Un boa c'est très dangereux, et un éléphant c'est très encombrant. Chez moi, c'est tout petit. J'ai besoin d'un mouton.
– Dessine-moi un mouton.
Alors, faute de la patience, comme j'avais hâte de commencer
le démontage de mon moteur, je griffonnai ce dessin-ci (…)
Et je lançai :
– Ça, c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans.
Mais je fus bien surpris de voir s'illuminer le visage de mon jeune juge :
C'est tout à fait comme ça que je voulais ! (…) Il pencha la tête vers ce dessin :
Tiens, il s'est endormi.

Antoine de Saint-Exupéry « *Le Petit Prince* »

Tout le monde se souvient peut-être de ce jeu enfantin, quand on fait quelques lignes sur le papier et qu'on rêve de découvrir sous cet « emballage » de traits un monde exotique, un nouveau personnage, une suite du jeux… La porte magique dans le conte « Pinocchio », cachée derrière la cheminée dessinée sur la toile, garde des secrets. Une vie heureuse, un monde tout à fait autre s'abrite sous le rectangle de la porte fermée. Les nouveaux personnages et les perspectives s'ouvrant sur des nouveaux «mondes» apparaissent selon la volonté de l'auteur. C'est une chose que l'on devine dans les traits du dessin, derrière une porte qui s'apparente à un rectangle dessiné. On découvre le « monde » produit par la volonté de dépasser les frontières visibles de l'entourage. Ce « monde » est décrit par notre imagination, il se définit selon la focalisation de notre attention sur le dessin.

Ce qui se cache dans la caisse, ce qui se trouve derrière la porte, on ne le voit pas, mais on suppose son existence, posée à chaque fois dans la perspective d'un *cadre*. Ce *cadre* permet de voir, discerner quelque chose. Ce *cadre* (caisse), il n'est pas nécessaire de le voir, comme sur le dessin de Saint-Exupéry. Dans l'histoire de Pinocchio la porte est cachée. La condition de cette métamorphose est la convention entre Le Petit Prince et son auteur. Si ce qu'on conçoit comme tel dans la caisse ou derrière la porte est une description dans le sens le plus large, comme tout ce qui est exprimé par les phrases, alors, ce qui cache la chose désirée est plutôt transparent que visuel.

Ce « *cadre* » est plutôt ce qui nous donne à lire, ce qui nous donne à voir, qu'une phrase concrète ou une image. Même si la caisse est présente sur le dessin de Saint-Exupéry, sa forme et la manière dont elle est reproduite sur un papier importent peu. Les lignes croisées de cette façon indiquent l'endroit, le lieu d'habitation d'un mouton ou d'un serpent, d'une planète, ou de toute autre chose selon le contexte du jeu. Il faudrait seulement suivre des règles : dès qu'on a convenu de considérer la caisse comme la maison du mouton, la conversation entre l'auteur et le Petit Prince a trouvé son terrain d'entente.

Il y a eu une supposition du contexte : au lieu de dessiner un mouton, l'auteur du « Petit Prince » a dessiné la caisse sur le papier.

« *Ça, c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans.* »

La caisse apparaît pour servir d'abri à un mouton. Le cadre du jeu : inventer un personnage (un mouton) et une histoire (le « monde » où ce mouton habite). Le *cadre* du jeu (la caisse) suppose une condition visuelle et (ou) descriptive pour commencer le récit.

La question qui se pose à toute personne ayant une expérience de la création artistique est celle-ci : comment puis-je commencer ? La feuille blanche du papier repousse le regard. Les enfants dessinent sans ce recul, mais dans la plupart des cas les adultes ne gardent pas ces capacités de la création immédiate. Le moment arrive, surtout à l'âge de l'adolescence, où l'on ressent une hésitation devant le champ des explorations possibles, peut-être, par rapport à ses propres exigences ? Le papier blanc devient un dessin à condition de la mise en évidence du cadre (caisse, boîte, *frame*). Les esquisses des artistes professionnels au début de leur travail se présentent souvent comme une multiplicité des *cadres* dressés sur le papier avec des lignes, des tâches ou des gribouillis inclus dans ces cadres.

A quoi servent ces croquis parfois tellement ambigus, imprécis et faibles du point de vue esthétique ? A préciser le contexte. Le contexte ne se réduit pas aux nuances descriptives. Le contexte doit correspondre à l'ordre conceptuel de l'œuvre en cours. Dans ce cas, pourquoi

peut-on parler d'un ordre conceptuel pour les premiers croquis de l'auteur du « Petit Prince » quand il essayait de reproduire un mouton convenable ? Les prétextes selon lesquelles le Petit Prince a refusé ces propositions concernent moins les causes énumérées que le choix du contexte. Dès que la caisse est griffonnée, le Petit Prince commence son récit.

« *C'est tout à fait comme ça que je le voulais ! Crois-tu qu'il faille beaucoup d'herbe à ce mouton ?* »

La caisse « *encadre* » le mouton en question. La suite de cette conversation suppose qu'on s'accorde à « voir » ce qui n'est pas visible. On voit selon ce qu'on affirme. Le mouton visiblement apparent sur d'autres dessins de l'auteur ne convient pas aux conditions de cette « visibilité » : soit il est malade, soit il est vieux ou il ne ressemble pas à un vrai mouton, soit parce qu'il a des cornes. La correspondance de l'objet nommé (mouton) à l'image (caisse) va dans le même sens que la correspondance du boa qui a avalé un éléphant au dessin d'enfance de l'auteur. Le moment du décodage de ce dessin par le Petit Prince est déjà le moment de l'apprivoisement des règles du jeu. Ces règles sont des outils pour l'instauration du *cadre conceptuel* : la caisse ne représente pas la caisse, mais un mouton, le « chapeau » ne représente pas un chapeau, mais un boa qui a avalé un éléphant, tous ces personnages « se cachent » sous la couverture de leur *cadre* (caisse, « chapeau »).

Le *cadre* est dessiné et le *cadre* est posé par le geste du dessinateur et l'accord du Petit Prince. Le dessin est ainsi l'empreinte des règles proposées dans le texte.

Dans les jeux, les règles signifient des accords qui prescrivent et limitent les actions des joueurs. Le jeu ne peut se réaliser qu'à condition de respecter ces accords. Les règles sont différentes, mais selon ces règles on peut décrire des jeux différents. Evidemment, le jeu d'échecs et le jeu à cache-cache se distinguent par rapport à une quantité de pas réglementés. Le jeu d'échecs exige une connaissance des règles beaucoup plus compliquées que les règles du jeu à cache-cache.

Dans les deux cas, il faut que les joueurs agissent selon les règles du jeu, qu'ils ne dépassent pas les limites posées. Le jeu commence au moment de la reconnaissance de ses règles par tous les joueurs. Qu'est-ce qui se passe au commencement de la rencontre des deux héros du « *Petit Prince* » ? Ils reconnaissent les mêmes conventions dans leur entretien. Ces conventions de correspondance entre le dessin-chapeau et les objets (boa et éléphant) se confirment à travers une correspondance entre le dessin-caisse et l'objet-mouton.

Le commencement du récit du Petit Prince est un prélude à la découverte de son monde : sa planète, sa fleur, ses couchers de soleil. C'est un monde inventé, mais bien cohérent et convaincant par sa description. C'est aussi un monde où une invention se

transforme (ou se modifie) en une autre : la caisse cache un mouton et garde en soi les multiples cadres qu'il est possible d'expérimenter.

1.CADRE DE RÉFÉRENCE : SYSTÈME DE COORDONNÉES POUR DES INVENTIONS

1.1. Invention et convention

Le thème de l'invention dans la théorie des langages de l'art de Goodman est lié à sa problématique du *cadre de référence*. Le cadre de référence (*frame of reference*) joue le rôle d'un système de coordonnées.

La référence dans la théorie de Goodman est la relation très générale qui recouvre toutes sortes de « tenir lieu de » (*standing for*) pour un symbole.[154] Cette relation n'est opérante que selon le choix du contexte, selon Goodman, dans le *cadre de référence*. Ce choix dépend de l'objectif du « créateur », mais ce choix-ci détermine les relations à l'intérieur du cadre de référence. Comme nous l'avons montré plus haut[155], la ligne peut être déterminée de différentes façons – selon Euclide ou Lobatchevski, par exemple. Dans les deux cas, on élabore deux systèmes différents. L'élaboration se fonde sur le choix du vocabulaire, du système de coordonnées, du cadre de référence.

Le système d'Euclide et le système de Lobatchevski sont alternatifs, la théorie de Goodman ne les met pas en concurrence, mais les observe isolément. « *Cependant, les cadres de référence semblent appartenir moins à ce qui est décrit qu'aux systèmes de description : chacun des deux énoncés renvoie ce qu'il décrit à un tel système.* »[156] Dans ce sens la description des points suppose dès le commencement cette relation de renvoi.

En effet, le *cadre de référence* propose un commencement pour toute activité descriptive (verbale, picturale, sonore, à l'aide des symboles mathématiques, etc). L'invention n'est pas libérée d'une structuration. Mais de quelle structuration s'agit-il, et dans quel sens peut-on parler de structure en lisant « Le Petit Prince ? »

La notion de structure surgit quand l'auteur, au lieu d'essayer encore une fois de reproduire l'image du mouton, dessine une caisse. La structure de double correspondance entre l'objet et son image donne des « coordonnées » à l'invention qui s'ensuit. Bien que ces suppositions de correspondance n'exigent pas la rigueur du jeu d'échecs, bien que l'histoire racontée soit un jeu de fantaisie qui paraît tout à fait libre de conventions, nous devons

---

[154] Goodman N. *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, 1984, p. 55: « *La « référence » comme moi, je l'utilise, est le terme très général et primitif qui recouvre toutes formes de la symbolisation, tous les cas de tenir lieu de.* » (ma traduction)
[155] « *Plans de constructions* », chapitre « *Cadre – structure* ».
[156] Goodman N. *Manières de faire des mondes,* pp. 10-11.

confirmer que cette histoire a « sa » logique et que les faits racontés et la manière de les raconter s'accordent les uns avec l'autre.

L'outil conceptuel qui sert à l'accomplissement de l'acte d'expression dans ses formes multiples – sonore, picturale, verbale etc. – est le *cadre de référence*. Des lors, la convention apparaît avant toute invention. Avant d'inventer l'histoire du Petit Prince il fallait inventer les conventions de cette histoire. A ce moment on comprend alors que proposer une convention est aussi une invention.

Comment peut-on parler du système de coordonnées de l'œuvre d'art visuelle ?

1.1.a. Invention des « fields » : le système de coordonnées de Michal Rovner

Le catalogue de l'artiste contemporaine israélienne Michal Rovner[157] s'ouvre par une ligne rugueuse (*Illustration 12*). A première vue, c'est une ligne droite faite à la main et agrandie, c'est pourquoi elle est rugueuse. En se familiarisant avec l'image, on découvre que la ligne se compose de gribouillis assez réguliers dont les contours rappellent des ovales. (*Illustration 13*) Mais ces ovales, à leur tour, ont des points à leurs extrémités qui forment parfois aussi de très petits ovales. Sur la page en face de celle avec la ligne des gribouillis, on voit quatre lignes disposées de telle façon que les deux lignes extrêmes sont plus éloignées des deux lignes centrales et en même temps que les distances entre les deux lignes d'en bas et les deux lignes d'en haut sont égales visuellement. Maintenant il est évident que le contenu de ce catalogue, qui d'ailleurs présente une œuvre en soi, sans nécessité de recourir à l'observation de l'exposition sujette au catalogue, est formé d'après une convention (ou des conventions). Cette convention détermine le champ (*fields*) des inventions de l'artiste par rapport à ces lignes.

Les lignes constituent des pages de livres, des inscriptions sur les tombes, des marques parallèles mouvantes sur les murs ; les lignes s'enroulent dans des tourbillons noirs, colorés, dans des tourbillons qui forment des structures de bactéries, des structures qui font allusion à l'origine de la vie…

Pendant la « lecture » (ce mot est entre guillemets parce que le regard s'approprie des symboles visuels sans correspondance alphabétique) on découvre que les ovales ou les gribouillis – les composantes de la ligne initiale – présentent des silhouettes de personnages humains. Les lignes composées par des figures humaines se présentent dans différents champs de vie comme des empreintes de la manifestation de cette vie, sur les murs, sur les pages des livres, dans les boites de Pétri, etc. (*Illustrations 14, 15).*

---

[157] « Michal Rovner *Fields* », Jeu de Paume, Tel Aviv Museum of Art, 2005.

La convention pour l'invention de Michal Rovner est la ligne composée de silhouettes humaines. La décomposition de cette ligne se conforme de nouveau au mode conventionnel déclaré dès le commencement.

Une double-page du catalogue présente une photo, (qui aurait pu servir de base pour l'élaboration du cadre de référence choisi) : un groupe de gens se rassemble sur un fond blanc, peut-être de la neige (*Illustration 16*). L'image suivante n'est pas nette, on voit surtout des silhouettes un peu vagues. Les gens forment une ligne en marchant l'un après l'autre et en mettant la main sur l'épaule de celui qui marche devant. Les silhouettes ne se distinguent pas bien sur le fond blanc : elles se lient dans des tâches où l'on peut deviner les contours des têtes et des pieds. Ce rang se transforme soit en diminuant de taille, soit encore en formant des lignes plus ou moins régulières, soit en dissociant les silhouettes l'une de l'autre, soit en les liant dans des taches.

Le « contenu » ne se dessine qu'à condition d'inventer la convention (la ligne composée de silhouettes). Ce qui est présenté comme le sens de l'image correspond à la façon dont cette image est faite. Michal Rovner veut montrer par ses travaux les tracés du temps passé qui subsistent, les tracés du temps qui survit pour les gens qui ne se démarquent pas d'une façon individuelle. Les silhouettes deviennent des textes, des processions, des partitions. Les êtres humains présentent en soi des messages communs aux époques passées..

L'ensemble des installations de Rovner produit un effet particulier. Quand sur la pierre tombale les caractères en hébreu apparaissent comme des figures humaines qui bougent par des mouvements d'abord inaperçus – tant ces figures ressemblent aux signes verbaux – on ressent que ces mouvements ne sont pas simplement ceux des figures humaines, mais qu'elles sont porteuses de la mémoire du passé. On « lit » le contenu au fur et à mesure du déploiement des graphèmes avec les silhouettes. Le cadre de référence se construit dans les axes de coordonnées conditionnés par les rapports d'un élément minimal (une silhouette) à l'ensemble de ces éléments (une ligne, un livre, une inscription sur la pierre tombale).

Michal Rovner invente son cadre de référence en choisissant son élément minimal, en réduisant les mouvements humains à des graphèmes. Les mouvements et les déplacements des gens enregistrés sur les vidéos ont permis les « ranger » (ou les « classer ») de telle façon que Rovner « fabrique » son monde, ses faits.

Comment est-il possible de fabriquer le contenu des faits réels ? Pour répondre à cette question, il faudrait voir dans quelle mesure le contenu est facultatif.

« *Les philosophes se sont d'abord intéressés à la convention*[158]*, en tant que forme fabriquée, imposée à un contenu non interprété. Ils voudraient parfois dissiper l'artifice, dans le but de découvrir le fait pur, et parfois simplement distinguer la part respective de la convention et du contenu.* »[159]

Le problème de Goodman concerne la dissolution du factuel au profit du conventionnel, ce qui veut dire que le contenu est *affaire de convention* et qu'il est impossible de traiter des *faits* (de la réalité dans le sens commun) sans observer la relativité de ces faits.

1.2. Invention des faits

Le mouvement est à l'origine de plusieurs exemples sur la relativité des points de vue. Si je suis dans un train qui bouge en même temps et avec la même vitesse que le véhicule sur l'autoroute parallèle, alors je ne bouge pas par rapport aux gens qui sont dans ce véhicule. Au contraire, je bouge par rapport aux arbres qui fuient dans les fenêtres de mon wagon. Le contenu de l'énonciation qui se porte sur ma position stable ou sur mon mouvement, dépend du choix de la convention – lequel de ces deux rapports concernant ma position est choisi. Le rapport entre mon corps et le véhicule sur la chaussée constitue un système isolé d'un autre système (mon corps et l'arbre au bord du chemin de fer). Le fait du mouvement et le fait de la stabilité de mon corps apparaissent en même temps, mais selon différentes conventions, on constate alors soit l'un soit l'autre.

On pourrait se poser la question de la légitimité de la distinction entre convention et fait. La réponse de Goodman s'appuie sur ses positions concernant l'isomorphisme extensionnel : « *la distinction est elle-même conventionnelle* ». [160] La correspondance biunivoque du *definiens* et du *definiendum* régit les interrelations dans le cadre du système. Le fait devient l'artifice des conventions discursives.[161]

Durant tout son parcours philosophique, Goodman critique ce dogme de l'empirisme où «*la sensation est donnée primitivement* ».[162] Il suggère que tout ce que nous percevons dépend d'une structuration préalable même si nous ne nous en rendons pas compte. La reconnaissance d'une couleur comme telle, par exemple, une couleur rouge sur la toile de

---

[158] Dans ce même chapitre Goodman démontre l'ambiguïté des termes « convention » et « conventionnel » : le conventionnel est traditionnel et ordinaire et en même temps c'est l'opposition au naturel.
[159] Goodman N./ Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 97.
[160] Ibid., p.100.
[161] Op. cit., p. 100 : « *Lorsque le soleil est représenté comme un point, la terre doit être représentée comme une courbe fermée qui l'entoure ; lorsque le soleil est représentée comme une courbe fermée, la terre doit être représentée comme un point qui en est entouré.* »
[162] Op. cit., p. 5.

Matisse « *L'intérieur en rouge* »[163], ou d'un son comme un son d'un violon, ou d'un son comme un si bémol, exige une connaissance des sons et des couleurs. Le son peut être reconnu comme un « simple » bruit. En tous cas ce son est toujours situé dans un contexte. Même un silence profond dans la nuit sans aucune lumière de lune ne permet pas d'apprivoiser un son isolément. Un son parmi d'autres dans le bruit de la rue pendant une journée de travail requiert aussi un travail de reconstitution d'une image de l'ensemble urbain. Une étude des sons dans un laboratoire présente un aspect physiquo-acoustique, et donc une précision du contexte et une structuration préalable : « *reconnaître quelque chose comme un son requiert qu'on sache comment différencier des sons d'autres sources de stimulation sensorielle et comment séparer le segment auditif reçu en événements discrets.* » [164] Différencier et séparer des éléments sensoriels est possible dans le cas d'une précision contextuelle, selon Goodman. C'est pourquoi le fait en tant que tel n'a pas de valeur significative propre.

On n'affirme pas des faits sans comprendre de quelles *espèces* (*kinds*) on parle. Dans ce sens, les faits sont des inventions, parce qu'ils sont les sujets d'une organisation et d'une répartition des segments de la connaissance. C'est pourquoi à la question de savoir s'il existe un fait indépendamment de la manière de sa description, Goodman objecte que « *l'obligatoire* » [165] est toujours conventionnel dans le sens où toutes les observations deviennent observables avec leurs descriptions, et ces descriptions s'accordent avec la façon d'observer : « *Les deux observations sur la lune sont alternatives en cela qu'ils décrivent quelque chose en commun : ils portent sur les mêmes objets ; ils s'accordent avec certaines observations, certaines mesures et certains principes ; et d'une certaine façon ils décrivent les mêmes faits. Et pourtant ces objets, ces observations, ces principes sont eux-mêmes conventionnels ; ces faits sont des créations de leurs descriptions.* »[166] Non seulement le fait de voir un intérieur tout rouge du sol au plafond sera une invention (ici de Matisse), mais le fait de voir une étoile sera aussi une invention. Pour aller plus loin, on peut dire qu'une étoile dans le ciel observée par les astronomes est aussi une invention au même titre que la planète du Petit Prince. Chez Goodman les faits dépendent de la construction tou comme l'image qu'ils donnent à élaborer.

Le fait est vu selon Goodman comme une des versions du fait, comme une des versions de sa description. Dans son article «*On Starmaking*» [167], Goodman analyse le

---

[163] Musée National d'Art Moderne, Paris.
[164] Ibid., p.5.
[165] Ibid., p.99.
[166] Ibid.
[167] *On Starmaking / Of Mind and Other Matters*, pp. 39-44.

problème des versions attribuées au moment initial du temps, antérieur à toute version[168]. Goodman applique de nouveau le *cadre temporel* pour rendre les « *structures de l'apparence* » disjointes l'une de l'autre.

Le statut du fait perd alors sa légitimité du point de vue de la théorie de connaissance, l'objection de Quine à ce sujet concerne la légitimité de postulats physiques, ayant « *un critère de vérité, de quelle façon que ce soit qu'on décrive des phénomènes.*»[169] Quine propose la thèse de l'envergure totale (*full coverage*) des faits physiques dans ce contexte. En insistant sur l'«englobement» de la méthode de description, Quine admet une nouvelle répartition des états microphysiques, mais selon Putnam[170] le passage au «*full coverage*» reste irréfléchi. Cette discussion montre que la dissolution du factuel au profit du conventionnel pose le problème des critères selon lesquels s'effectue une étude épistémologique.

Dans la perspective goodmanienne, l'appropriation du *cadre de référence* permet d'accroître la connaissance. L'étude épistémologique doit être conçue alors selon le champ le plus large : l'art est une expérience de connaissance au même titre que l'expérience en physique ou en biologie. Par exemple, l'attribution d'une peinture à l'artiste concret (Rembrandt) dépend des connaissances des experts. Les « données » de cette peinture ne peuvent être vues que sous les conditions des apports concernant l'époque, la technique et les particularités du style du peintre. Le mérite de la théorie de Goodman tient à l'élargissement des frontières de la connaissance.[171] La version se construit non seulement dans des limites posées, mais selon la définition du contexte et grâce au recours au nouveau matériau; c'est le processus créatif.

La description du monde sera la *version*, laquelle ne devra pas rivaliser avec la «réalité» non-conceptualisée.

Selon Goodman, la réalité n'existe pas sans l'aspect sous lequel on la conçoit. Déterminer comment nous allons décrire une unité élémentaire de cette «réalité» cela veut

---

[168] Cet article a attiré beaucoup d'attention et de discussions: comment peut-on faire des étoiles, même si l'on conçoit que l'on fait des descriptions des étoiles. Goodman nomme la version initiale comme version V, laquelle est la métaversion par rapport à la version W, plus tardive. Et alors, il conclue «*l'étoile, comme tout autre chose, n'est venue à l'existence que via une version… Il n'y a pas de temps absolu. Dans le temps de W, l'étoile est première; dans le temps de V la version est première*.» *Quelques tracas mondains (On some wordly worries)/Lire Goodman*, tr.R.Pouivet, p.18.

[169] *New York Rewiew of Books*, 25 january, 17 may 1979.

[170] H.Putnam défend sa stratégie philosophique et met en question la possibilité de «*l'envergure totale*» des explications des faits de physique: ainsi de ce point de vue la théorie de physique pourrait prédire tous les mouvements du corps d'un individu nommé John, mais la situation «*John est faché*» n'entre pas dans cette envergure de description.

[171] Putnam H. *Reflections on Goodman's Ways of Worldmaking*, p. 614.

dire choisir le point de repère. La possibilité des versions multiples s'en déduit, on analyse si elles sont correctes ou non dans le cadre des coordonnées propre à chacune d'elles.

1.3. Inventions des conventions et conventions des inventions. Cartes.

Avec Saint-Exupéry nous pourrions dessiner la carte de l'univers du Petit Prince : les astéroïdes et leurs habitants, le Soleil, le trajet des voyages célestes du Petit Prince (…) La carte du système solaire, bien qu'elle se base sur des proportions de distances entre les planètes et l'échelle établie, sera aussi une invention. Car elle se constitue d'après la convention qu'il est possible de placer toutes les planètes sur une même surface plane. Avec toutes les vérifications des proportions des planètes et des distances entre elles, cette supposition est un artifice. La carte, comme le diagramme, le modèle et l'image picturale, est une convention pour une invention visuelle. Ce que nous pouvons imaginer d'après une carte dépend de nos capacités de « lecture », de nos connaissances, de notre fantaisie ou des possibilités logiques, mais dans tous ces cas la carte nous procure des repères.

Quel rapport y a-t-il entre la carte du monde fictif du Petit Prince, la carte du système solaire et la carte dans le sens du constructivisme philosophique de Nelson Goodman ? Toutes les *cartes* sont des *conventions* descriptives et toutes les *cartes* sont des *inventions*.

Le problème de la description des « faits » correspond à une conceptualisation des segments de la connaissance. Goodman conçoit cette conceptualisation comme l'analyse des « *recroisements* » (*matching)* des descriptions dans les limites du système des coordonnées choisi ou selon le type de carte que l'on utilise.

Les questions des recherches dans le domaine de la connaissance sont vues ainsi par rapport à une constitution des *cartes* (*mapping*). Dans ce sens, dresser la carte signifie effectuer une opération de bijection, ce qui correspond au principe de l'isomorphisme extensionnel[172] (*The Study of Qualities*, *La Structure de l'Apparence*). Dès lors la carte inclut le complexe des extensions de définition qui caractérisent le complexe des objets dans un segment de la connaissance.

La connaissance est prise dans son sens large et complet : tous les « faits » ne sont que des inventions (artifices), les segments de la connaissance habituellement conçus comme « irrationnels » – arts, littérature, tout ce qui concerne la fiction – deviennent alors des objets

[172] Voir chapitre « *Cadre – structure* ».

de cette bijection. Les « rencontres » (ou les « recroisements », *matching*) des descriptions fonctionnent selon leur mise en contexte.

La constitution du système constructiviste en philosophie pourrait être alors comprise comme la constitution d'une carte (to map) d'un secteur de la connaissance, en poursuivant le but d'une clarification maximale et le développement des rapports de structure entre les éléments de la construction. La problématique de la « cartographie » dans la philosophie est liée au dévoilement du « topos » des termes selon les notions examinées. W. James, dont le nom est souvent invoqué par N. Goodman, introduit le terme de carte comme système topographique quand il veut démontrer comment le langage des « percepts » se traduit dans le langage des « concepts ».

« *Le système de pensée est toujours le système topographique – le système de classement des choses. Ce système nous indique à quoi ça correspond et où (ça va).*»[173]

La « carte » se présente donc comme l'espace transitif entre les objets donnés par la sensation et leurs effets dus à la conceptualisation. W. James, comme Goodman, parle de la façon de présenter les choses selon un système formel. Dans le cadre goodmanien ce système est vu comme un langage artificiel, un langage fabriqué.

Le but de Goodman est la constitution de la carte « *non-contradictoire et complète* »[174]. La carte est le medium entre les choses et leur interprétation (dans le langage). Dès *La Structure de l'Apparence* Goodman conçoit la carte comme la condition nécessaire de la conceptualisation. Il faudrait faire abstraction de certains facteurs comme l'odeur, la couleur, le goût, la « vie » du territoire. Tout est marqué sur la carte de telle façon que nous n'entrons pas dans les détails accidentels et que nous obtenons l'image du territoire.

« *La carte est schématique, conventionnelle, sélective, compacte et uniforme… La carte non seulement généralise, clarifie et systématise, grâce à celle-ci on découvre les faits qu'on n'aurait pu découvrir selon les recherches elles-mêmes* »[175].

La carte *définit des rapports entre les éléments du discours, elle constitue ou elle* «construit» *le discours dans le cadre du système philosophique. On pourrait situer la position de Goodman (*constructivisme philosophique*) dans le cadre encore plus large du* constructivisme *dans le domaine de la culture : de l'art, de l'architecture et de la musique. Ce* constructivisme *est né dans les années 20 du XX siècle. Les tendances dites*

---

[173] James W. *Some Problems of Philosophy: A Beginning of an Introduction to Philosophy.*
[174] Goodman N. *The Revision of Philosophy* / « *Prospects and Projects"*.
[175] Ibid.

« constructivistes » dans l'art et l'architecture découvrent d'une manière évidente les composantes que l'on pouvait voir auparavant sur les croquis «préparatoires» des œuvres, par exemple, des œuvres picturales.

Le constructivisme artistique veut éliminer tout ce qui est « décoratif » et faire valoir tout dessin, toute œuvre architecturale ou picturale comme « construction » selon une allusion à la construction de l'édifice. Le Cercle de Vienne et le *Bauhaus* datent de la même époque, de la fin des années 20, au moment même où le fameux *Vkhoutemas* fonctionne en Russie[176]. Même le nom d'une des tendances russes de l'avant-garde peut nous assurer du caractère de réflexion de l'art de cette époque, art dit «*analytique*»[177].

L'idée d'une clarification du discours philosophique fait écho à l'idée d'une clarification de l'expression artistique. Le mode préféré de cette expression est architectural. L'édifice se constitue d'après un plan, où tous les éléments composants s'accordent selon des lois constructives.

On se pose la question: «comment la connaissance s'opère-t-elle ?». Cette question philosophique se transforme dans le cas de l'art en une interrogation sur les rapports qui s'établissent entre les éléments de base de l'image constituée. Dans la pratique philosophique comme dans la pratique artistique l'accent est déplacé de la question « quoi » vers la question «comment». Par conséquent, le constructivisme doit être compris dans un sens plus large, comme une tendance culturelle.

---

[176] *Bauhaus* a été transformé de l'Ecole des Arts appliqués en une Ecole orientée sur la « construction » en 1919 en Allemagne. L'Ecole a été reformée en 1924-1925 et a continué ses activités jusqu'à 1933 quand les fashistes ont pris le pouvoir. Les grands maîtres des avant-gardes ont enseigné et ont travaillé dans des ateliers de Bauhaus : V. Kandinski, P. Klee, L. Moholy-Nagy, W. Groppius, J. Itten, J. Albers, etc. L'idée principale était que l'art devait être fonctionnel, que l'art pouvait améliorer le monde social en lui imposant les formes plastiques « universelles » (les recherches d'invariance). L'architecture a été proclamée comme activité principale.
Vkhoutemas (Vyschiye khoudojestvienno-tekhnitcheskiyé masterskiyé=Ateliers supérieurs d'art et de technique) Cette Ecole est organisée presque en même temps que le *Bauhays*, en 1920, après la fusion des Premiers et Seconds Ateliers nationaux d'art libres. La méthode d'enseignement est aussi basée sur l'analyse des formes plastiques. L'originalité de Vkoutemas est dans ses cours propédeutiques dont l'un a été « *L'Espace* ». La majorité des artistes de l'avant-garde russe a enseigné à *Vkhoutemas* : Rodtchenko, Tatline, V. Stépanova, L. Popova, N. Oudaltsova, etc.

[177] *Maîtres de l'art analytique (MAI=Mastera analiticheskovo iskousstva)* : Groupe des élèves de Filonov P. qui se forme en 1925 à Léningrad. La méthode « analytique » a été exposée par Filonov et résumée dans son traité « *Idéologie de l'art académique et principes de la finition* » (1923). Le travail du peintre sur la toile est tout un processus de dévoilement, dans les détails les plus infimes, de toutes les manifestations du monde, à la fois dans leur état actuel, dans leur genèse, leur entremêlement. Dans le groupe de Filonov sont T. Glébova, A. Porèt, Kondratiev. (Marcadé J.-C. *L'avant-garde russe*, Flammarion, 1995, p.448)

Chaque carte est une supposition de conventions régulant les relations entre les termes de la carte et les objets signifiés. «*Dans le système constructiviste la plupart des définitions est introduite dans la forme des suppositions explicatives*».[178]

Des suppositions peuvent être arbitraires selon le sens qu'on choisit entre des définitions alternatives.[179] Le problème du *mapping* consiste à constituer la corrélation précise (*accuracy*) des éléments déterminés selon le complexe commun des significations, c'est-à-dire le type de carte prévu. Mais la question ne concerne pas la formation de rapports d'adéquation totale entre les termes et les éléments déterminables, car en ce cas on ne pourrait pas déduire la valeur de vérité des éléments isolés de la formule commune. Le point sur un plan se pose soit comme un point de croisement des droites, soit comme un nœud de départ des lignes, soit comme une projection des lignes qui ne se croisent pas dans l'espace, soit comme un point où les lignes s'interrompent, etc.[180] «*Dans la mesure où les définitions ou dérivations réussissent, elles organisent en système les points et les droites, ou les quatre éléments*».[181]

Des suppositions pour les *cartes* peuvent être comprises comme les coordonnées des systèmes. L'analyse des *cadres de référence* des œuvres d'art se présente donc comme une étude cartographique.

Le problème de la construction dans la conception de Goodman consiste en la correction permanente des catégories composant un vocabulaire de base. Autrement dit, c'est la systématisation des descriptions en conformité à leur emploi à l'intérieur du système, ayant pour but d'atteindre la plus grande clarté. De cette façon la «simplicité» et la «clarté» du vocabulaire de base doivent se joindre à la systématisation.

---

[178] *A Study of Qualities*, p.47.
[179] *A Study of Qualities*, p.47: «*Chaque choix inclue un definiens (le complexe des termes interprétés) et un definiendum (le terme polysémantique apparenté). Le choix est déterminé par les rapports entre le definiens et le definiendum. Les rapports alternatifs entre des termes servent de base à la construction du système.*»
[180] L'exemple avec des points est l'exemple préféré par N.Goodman: *The Structure of Appearance*, I,3; *Problems and Projects*, 35-36; *Ways of Worldmaking*, 131; *Of Mind and Other Matters*, 45.
[181] *Manières de faire des mondes*, p.131.

2. CADRES ARTISTIQUES ET CADRES DE VISION : INVENTION ET CONVENTION

2.1. Contraintes des inventions

La carte peut devenir un objet de description à l'aide des implications : si les hauteurs des montagnes sont des variations du brun, alors la moindre hauteur sera la plus claire nuance du brun. Les implications doivent se coordonner entre elles, car une implication qui concerne la couleur des hauteurs ne dit rien quand on a un problème de définition de frontières des pays. Dans ce sens, les implications se portent sur les différentes espèces (*kinds*) de catégories. Les espèces de la hauteur / de la profondeur caractérisent le relief physique du territoire, tandis que les espèces de la configuration des pays caractérisent des conventions géopolitiques. Les premières servent à décrire des faits dits « naturels » – on mesure la hauteur des montagnes qui existent, paraît-il, indépendamment de l'intention humaine – ; les autres servent à fixer des conventions réglées par les normes du droit international, donc selon une certaine intention humaine, mais déjà affirmée par l'utilisation de cette intention comme si c'était « naturel ». Ces espèces de deuxième type apparaissent alors comme « naturelles » selon une pratique usuelle.

Qu'est-ce qui se passe au cours de l'élaboration de cartes telles que celle de « l'Ile au trésor » (l'illustration possible du roman de R.L.Stevenson), une carte de la planète du Petit Prince ou une carte de la « Forêt Merveilleuse» de Winnie l'Ourson et de ses amis ? Ou de quelles espèces parle-t-on dans le cas des œuvres d'art picturales (un des tableaux « sans titre » deMark Rothko), dans le cas des œuvres d'art visuelles tout court (le projet « *Gotham Handbook* » de Sophie Calle en collaboration avec Paul Auster[182] ?

2.1.a. Capacités du regard : peinture de Mark Rothko

Des tableaux « Sans titre » de Mark Rothko présentent différentes combinaisons de couleurs superposées de telle façon qu'elles font surtout des horizontales de largeur variée sur le fond aussi coloré. Ces superpositions de couleurs forment des taches de forme un peu ambiguë. Bien que beaucoup de formes ambiguës fournissent un matériel pour le travail de la fantaisie (des formes de nuages s'apparentent souvent à des images d'un vaste répertoire : visages humains, animaux, montagnes, etc.), les taches picturales sur les tableaux de Rothko

[182] « Sophie Calle *M'as-tu vue?* », catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 19 novembre – 15 mars 2004, éd. Xavier Barral, 2003.

sont plutôt proches de formes rectangulaires mais avec des angles et des contours dissous. L'observation de la peinture de Rothko paraît loin de la constitution d'un système de coordonnées. (*Illustration 17)*[183]

Mais en fait l'appropriation d'un tableau sans aucune référence d'ordre sémantique (« Sans titre »[184]) de Rothko requiert une habitude du regard, habitude qui consiste en une projection (ici dans le sens commun du mot « projection ») de l'expérience visuelle antérieure dans la situation présente. La contemplation du tableau constitué seulement à partir de taches picturales s'effectue sous la supposition de la formation d'une telle habitude du regard. Le regard « s'instruit » avec sa pratique de contemplation de la peinture, de paysages (de mer, de montagnes, etc.) Les capacités du regard du spectateur dépendent de son expérience vis-à-vis de tableaux où l'artiste s'interroge sur la couleur (par exemple, les travaux de Matisse). Le regard est ainsi pourvu d'outils opérationnels : des possibilités de différencier et d'assimiler des nuances du coloris, d'une capacité à discerner les particularités du style propre à Rothko et les particularités propres à cette période de son œuvre, etc.

Selon Goodman, ces outils sont d'ordre conceptuel, parce qu'ils fondent un système de relations entre les différences et les nuances du coloris, entre les particularités du style de Rothko, entre l'ensemble de l'œuvre de Rothko et le tableau observé, entre ce tableau-ci et des évocations de la mémoire, etc. Ce système de relations contribue à l'élaboration du cadre de référence, où toutes les caractéristiques picturales de Rothko trouveront leur position l'une par rapport à l'autre.

2.1.b. Sophie Calle : invention de carte communicationnelle

Le projet « *Gotham Handbook* » de Sophie Calle est inspiré par « *Léviathan* » de Paul Auster, où la réalité est mêlée à la fiction. Paul Auster, dans « *Léviathan* », ayant pris comme sujet l'artiste, l'artiste a eu l'intention d'inverser les rôles en le prenant comme auteur de ses actes. Ensuite, Paul Auster lui a envoyé des « *Instructions personnelles afin d'améliorer la vie à New York* » avec une liste de directives que l'artiste a essayé de respecter. Voici cette liste : sourire, parler à des inconnus, distribuer de la nourriture et des cigarettes aux sans-abri, adopter un lieu public.

---

[183] Rothko Mark *Untitled (Red, Black, Yellow on Yellow)*, 1953, h/t, 238,4x121,6cm, Walker Art Center, Minneapolis, don de la Fondation Mark Rothko.

[184] Les tableaux « sans titre » de Rothko sont parfois intitulés d'après la liste des couleurs : celui dont on parle contient le rouge, le noir, le jaune sur le jaune.

Sophie Calle choisit une cabine téléphonique double au carrefour des rues Greenwich et Harrison à New York, elle occupe le côté droit : elle peint le sol en vert, introduit le cadre en vert pré, une écriture « Enjoy », des fleurs et un magazine à l'intérieur, un cendrier, des blocs-notes, des crayons, un miroir ; elle invente donc un lieu de communication. La cabine téléphonique en est déjà un, comme une instance de l'infrastructure urbaine. Mais Sophie Calle l'apprivoise, et une cabine téléphonique se transforme en une cabine unique (*Illustration 18*).

Ce lieu de communication se transforme en un lieu de communication autorisé par l'artiste, qui constitue un dossier documentaire à partir de photos prises sur cette place, de ses rencontres avec des passants, de notes laissées par des gens sur les feuillets « *de commentaires à la disposition des usagers de la cabine téléphonique* ». Elle accomplit le « *bilan global de l'opération* » tiré de sa communication personnelle avec des passants : « *125 sourires donnés pour 72 sourires reçus, 22 sandwiches acceptés pour 10 refus, 8 paquets de cigarettes acceptés, pour 0 refus, 154 minutes de conversation.* » Le résultat est le livre où sont rassemblés tous ces documents.[185]

Cette action de l'artiste, indépendamment du registre artistique auquel on l'assimile, est basée sur des faits de communication et sur des objets dont se sert habituellement la communication contemporaine : la cabine téléphonique, des blocs-notes. Mais l'artiste y ajoute des traits attractifs : des fleurs, la peinture verte au sol, etc. D'une certaine façon, Sophie Calle remplit la caisse que le Petit Prince aurait réservée à son mouton. A la différence significative pour toute l'activité artistique de Sophie Calle, que cette boîte dès le commencement fonctionne en tant que cabine téléphonique, et que l'artiste ne change pas cette convention, mais en rajoute d'autres.

Pour les cartes que l'on pourrait constituer pour l'étude d'un tableau de Mark Rothko ou d'une action artistique de Sophie Calle, les implications ne peuvent pas se déduire des formules : 1. si la couleur (rouge) correspond à … un voisinage d'une autre couleur (rouge-marron), à une intensité du trouble émotionnel ou à une position *a* sur l'échelle des couleurs, alors toutes les nuances de cette couleur (rouge) correspondent à des degrés du … voisinage du coloris, de l'intensité du trouble émotionnel, à une position ($a + n$) sur l'échelle des couleurs ; 2. si la rencontre de Sophie Calle avec un passant correspond à (…) une situation d'échange de sourires, à une photo du passant devant la cabine téléphonique ou à un don de cigarettes au sans-abri, alors la prochaine rencontre de Sophie Calle avec un autre (d'autres)

[185] Calle Sophie, Auster Paul *Gotham Handbook* (livre VII), dans « *Double-Jeux* » (coffret de sept livres), Arles, Actes Sud, 1998.

passant(s) correspond à (…) un échange complémentaire de sourires, à une photo complémentaire du passant, à un don complémentaire de cigarettes au sans-abri.

On voit qu'aucune des deux formulations n'est ni complète, ni équivalente au niveau de la définition des espèces (*kinds*) de catégories. Les formulations ne sont pas complètes parce que les indications correspondantes : couleur rouge (voisinage du rouge-marron ou intensité du trouble émotionnel), rencontre avec un passant (échange de sourires ou une photo), sont conditionnées d'une façon aléatoire, dans le premier cas par le caractère accidentel du voisinage ou du renvoi au trouble émotionnel, et dans le deuxième cas par le caractère accidentel des rencontres de Sophie Calle avec les passants. Si le caractère accidentel est bien présent dans une étude comme dans l'autre, alors le caractère des changements des espèces de catégories paraît différent. Les degrés de couleur (rouge) peuvent être présents sur un même tableau de Rothko et en même temps ; tandis que les rencontres de Sophie Calle avec les passants qui renouvellent son dossier documentaire sont liées au temps. Une remarque assez importante concerne le fait que les catégories de l'action de Sophie Calle ne sont pas sujettes à des changements qualitatifs, mais surtout quantitatifs : chaque nouvelle rencontre apporte un complément au dossier.

On peut donc constater que le choix des correspondances pour l'organisation de l'étude d'un tableau pictural abstrait ou d'une action artistique contemporaine, se base sur les capacités de mise en contexte de l'œuvre picturale ou de l'action. Les espèces de catégories ne présentent pas une seule correspondance par symbole, mais tout un réseau.

Question encore plus difficile : comment se produisent ces précisions de catégories ? On voit bien que chaque changement de degré de couleur accentue le changement dans la totalité de l'apprivoisement de Rothko. Surtout lorsqu'on ne fait aucun accord entre une qualité de couleur et un fait observé, comme on pourrait le faire d'après un paysage ou une nature morte d'un Corot ou d'un Chardin.

Les faits des rencontres réelles de Sophie Calle contribuent à constituer une sorte de réseau de correspondances artificielles : des sourires, des conversations avec des passants, des photos, des commentaires laissés dans la cabine téléphonique. Bien que tous les faits énumérés soient des exemples que l'on pourrait situer sur une carte selon une fixation documentaire, leur organisation dépend de l'enjeu artistique des inventeurs de cette situation, de Sophie Calle et Paul Auster.

Tout « langage », selon Goodman, est construit selon une carte. « *Cependant, dire que les systèmes symboliques sont des inventions, ce n'est pas dire que tout ce que nous considérons être un système en est effectivement un, ni que nous puissions le rendre tel par*

une simple stipulation. »[186] Il faut voir si les critères de construction contribuent à élaborer « *les systèmes véritables* ». Aucun des faits, ou d'espèces de catégories ne trouve sa caractéristique sur la *carte* sans se coordonner au *cadre de référence*.

Cependant il faut observer quelles catégories présentent des appuis *consistants* pour la construction : on doit régler la correspondance entre les termes (par exemple, *rencontre* et *sourire*). Selon le scénario de Paul Auster pour l'action de Sophie Calle, le sourire témoigne de la communication avec des inconnus et sert au dossier de l'artiste, ce critère contribue donc à la constitution d'une vision d'ensemble de l'action de Sophie Calle ; il est consistant.

Mais si on s'interroge sur le sens émotionnel des échanges de sourires entre le passant et Sophie Calle ou si on veut interpréter des phrases laissées dans des blocs-notes pour les commentaires, on doit *ajuster* la correspondance de ces termes au cadre de référence de l'action artistique.

En effet, la possibilité de l'analyse systématique des actions et des œuvres d'art dans la théorie de Goodman s'affirme avec la correction des catégories. « *Dans le cas d'un système catégoriel, il faut montrer, non pas qu'il est vrai, mais ce qu'il peut faire.* »[187] L'invention est alors affaire d'ajustement permanent des catégories au cadre de construction, au cadre de référence.

2.2. Image et convention

«*Toutes les images sont basées sur les conventions (…) Toutes les images sont signes*»[188]. Les images sont conformes aux modes de leur observation, les images n'existent pas indépendamment du spectateur potentiel. E. Gombrich (*Art and Illusion*) objecte à l'opinion de «*commonsense*» que ce que produisaient les artistes au cours des siècles à titre d'«images» aurait été à un moment de son histoire «adéquat» au réel. L'adéquation en question se rapporte à l'ancien terme grec «*mimesis*». Au premier regard, c'est le problème de la ressemblance, mais Gombrich traite ce problème en opposant l'image «fausse» à son prototype.

---

[186] Goodman N.– Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophi*, p. 11.
[187] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 164.
[188] Gombrich E.H. *Art and Illusion (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*, Princeton University Press, 2000, Preface to the 2000 Edition.

Cette opposition le conduit à opposer à la «fausseté» des images non pas la «vérité», mais, en fait, une autre «fausseté» : «*toutes les images sont basées sur les conventions*», il n'y a pas d'image «vraie», et en ce sens elles sont toutes «fausses», parce que le prototype d'image convenable, la *protoforme* d'image n'existe pas.

Première conclusion : il n'y a pas d'équivalence entre l'image et le réel. Cette question ancienne se trouve dans beaucoup de textes connus, en particulier, dans la *République* de Platon.

L'image se présente comme une surface, où celui qui dessine, projette d'une façon ou d'une autre le réel. Selon une opinion assez répandue, il se trouve quelque chose de caché sous la surface créée par l'artiste. D'où toutes les théories de la connaissance sacrée, révélée par l'image artistique. L'interdiction de l'image est liée en ce sens au pouvoir mystique de cette révélation. Si le «réel» cache quelque chose, alors l'image le fait aussi. Mais s'il n'y a rien de caché, l'image ne peut pas copier l'identique du «réel».

D'une part, l'image n'est qu'une partie «tirée» du réel. D'autre part, la forme du «réel» sur la surface picturale présente une image à deux dimensions, tandis que nous voyons les objets en trois dimensions. Et même l'image en trois dimensions, comme la sculpture, dépend du matériau : les couleurs sont autres que les couleurs naturelles du ciel et des cheveux, la forme du corps sculpté en marbre n'est pas celle du corps en chair et en os, la ligne graphique des contours n'existe pas par elle-même. La ligne est un artifice complet ; les contours des corps humains résultent de la projection de la forme en volume sur une surface plate.

Les contraintes de la relation d'équivalence entre l'image et le réel sont esquissées ici très brièvement pour montrer que l'image se diffère toujours de son prototype.

Deuxième conclusion: l'image artistique n'a pas de forme stable. La «réalité» dépend de celui qui l'observe. Les habitudes d'observation ont des bases différentes selon l'époque, la situation culturelle, le pays, etc. Goodman reprend ce thème dans les *Langages de l'art* : « *Pour un Egyptien de la V-ième dynastie, la manière qui va de soi pour représenter quelque chose n'est pas la même que pour un Japonais du XVIII-ième siècle ; et aucune des deux n'est la même que pour un Anglais du début du XX siècle. Chacun aurait dans une certaine mesure à apprendre comment lire une image dans l'un des deux autres styles.* »[189] Le contexte culturel propose un cadre pour la « lecture » des images. L'apprentissage de l'observation des

[189] Goodman N.*Les Langages de l'art*, éd.fr. p.62.

images comprend une étude des conventions liées à la production des images selon l'époque et (ou) le style. Le cadre de référence forme une possibilité d'accès à la compréhension des images d'époques qui ne sont pas la notre. C'est pourquoi souvent une image paraît plus « réaliste » qu'une autre, parce que nous avons tendance « *à omettre de préciser le cadre de référence lorsqu'il s'agit du nôtre.* »[190]

Troisième conclusion : toutes les images sont des signes. Cela peut sembler très radical de réduire les images aux signes ! Mais de quoi s'agit-il lorsque Gombrich parle de signe ? Il renvoie à C.S.Peirce, à sa notion du «*signe iconique*».

Le signe pour Peirce recouvre toute sorte de fonction représentative d'un objet, c'est un substitut qui forme une relation triadique. La relation triadique se compose de la représentation produite par l'objet dans le processus de captation de cet objet ; cette forme représentative est conditionnée par l'objet de façon à ce qu'elle révèle la base de cet objet, ou ce qu'on peut déterminer comme «sens»[191]. Selon Peirce la relation triadique ne se réduira jamais à une composante dyadique, parce que les trois fonctions du signe sont toutes conditionnées l'une par rapport aux deux autres. Ainsi la première fonction, la substitution de l'objet, sera la qualité représentative (*Representamen*). Donc, le *Representamen* n'est pas nécessairement la forme de l'objet posé sous les yeux, mais ce signe concerne la relation qui permet de distinguer les caractéristiques nécessaires de corrélation d'un objet possible ou déjà existant. L'objet en question correspondant au *Representamen* est surtout la relation, la prise de connaissance de quelque chose: si on montre le soleil dans la conversation concernant le soleil, le soleil est le *Representamen*. L'interprétation résulte de la distinction des qualités nécessaires de l'objet en fonction de son *Representamen*.

Le signe iconique est un type de *Representamen*. Le signe iconique se rapporte à l'image, mais la remarque de Peirce n'est pas tout à fait adaptée à la phrase de Gombrich: le signe iconique se rapporte à l'objet représenté dans le contexte de sa ressemblance à cet objet. Gombrich ne nie pas la ressemblance, mais celle-ci ne constitue pas le signe, par opposition à l'image. A quoi et de quelle façon le signe iconique doit-il ressembler ?

La question s'éclaire avec l'exemple de Gombrich concernant l'œuvre de Magritte. Sur la toile de Magritte sont représentées, à leur tour, deux toiles: l'une avec le mot «ciel» et

---

[190] Goodman, N.ibid.

[191] *"Un Signe, ou Representamen, est un Premier, qui entretient avec un Second, appelé son Objet, une telle véritable relation triadique qu'il est capable de déterminer un Troisième, appelé son Interprétant, pour que celui-ci assume la même relation triadique à l'égard du dit Objet que celle entre le Signe et l'Objet.* », C.S.Peirce *Ecrits sur le signe*, Paris, 1978

l'autre avec une surface bleue. La surface bleue est ainsi «*dénotée*» comme l'écrit Gombrich. La notion de signe se rapporte donc à la capacité «dénotative» de l'image.

Mais la thèse de Gombrich affirme que *toutes* les images sont des signes. Deux conclusions au moins s'ensuivent. Premièrement, l'étude des signes est une activité cognitive, en substituant le signe à l'image Gombrich sous-entend que l'image exige une étude. Les images artistiques rentrent ainsi dans le champ de la connaissance. Si Peirce englobe toute étude dans le domaine de la sémiotique (la science des signes), le fameux critique d'art veut attribuer à l'étude des images artistiques un caractère cognitif et systématique.

Deuxièmement, les signes sont relatifs aux conventions du point de vue, à ce qu'on cherche de l'objet dans ce signe, à ce qu'on est capable de discerner comme sens…

Pour affirmer les mêmes postulats à propos de l'image, Gombrich veut remplacer le terme d'image par celui de signe : il montre le caractère cognitif et conventionnel de l'image.

J. Morizot précise le principe fondamental du « pragmatisme » peircien, que « *la pensée est strictement de même niveau que le signe, qu'elle est de part en part signe*. »[192] Ce principe est repris par N.Goodman, mais le niveau de sa réflexion sur la signification est celui du symbole, où le symbole non-verbal (en particulier, l'image) fonctionne sur le plan épistémique au même degré que le symbole verbal.

L'image chez Goodman donne à voir des choses, des couleurs, des traits, des empreintes des objets, des portraits, etc. selon les conventions du système symbolique dont elle fait partie. Elle ne se trouve pas dans une position isolée en rapport aux autres catégories du système. Les significations de l'image se découvrent dans le contexte plus large que celui du signe iconique chez Peirce : « *aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence*. »[193]

Toutes les images sont conventionnelles, au moins parce qu'elles sont faites dans leur médium spécifique, mais la question des rapports des images au réel est encore plus complexe que celle de la ressemblance et de l'adéquation au réel. Le problème de la vision pose aussi la question de l'adéquation, mais de l'adéquation de quoi par rapport à quoi ? L'instrument au moyen duquel nous mesurons cette dimension de la vision est de nouveau l'image, et en même temps l'image est toujours liée aux conventions : qu'est ce qui nous assure que la vision n'est pas elle aussi une invention ?

---

[192] Morizot J. *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p. 22.
[193] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 35.

2.3. Vision et invention

La première conclusion qu'en tire Gombrich, c'est de refuser l'équivalence de l'image et du réel. Cette question se décompose à son tour en deux questions. La première concerne le caractère du réel. L'autre concerne le caractère des conventions de notre perception : doit-il l'influencer ou le réel se présente-t-il à nous d'une seule façon? Effectivement, la réponse n'est pas simple ; bien que tout le monde soit d'accord pour dire que nous percevons les choses qui nous entourent selon des différentes conventions – psychologiques, culturelles, selon des conditions de lumière, du temps, du froid, de la chaleur, etc. – nous pouvons communiquer avec d'autres gens sur des thèmes concernant cet entourage.

La question de la traduction des termes d'une langue dans les termes d'une autre langue se heurte à des difficultés (par exemple, « bleu » a deux traductions de couleurs en russe), mais nous pouvons décrire un paysage avec nos mots. Les manières descriptives même à la base d'une langue naturelle unique peuvent se distinguer radicalement : un artiste le fait en accentuant les nuances des couleurs et le jeu des plans en perspective tandis qu'un géographe s'intéresse plutôt à la disposition des hauteurs et des villages que l'on voit.

Comment l'image peut-elle nous procurer une copie « adéquate » ? Nous avons mentionné plus haut la ressemblance et la critique de cette notion par Goodman[194]. L'adéquation de quelque chose à autre chose peut avoir un modèle idéal – un miroir, par exemple. En termes de « copie », c'est un modèle fidèle. La difficulté et la fausseté de ces suppositions sont liées au fait que la montagne ou la rivière qui constituent le paysage sous nos yeux ne sont pas dupliquées ni dans le miroir (même si nous supposons un miroir gigantesque), ni par leurs copies. Nous sommes incapables de le faire non seulement parce que ces objets surpassent les choses commensurables à la technique de construction, mais parce qu'ils ont été faits d'une matière que nous ne pouvons pas imiter, parce que le miroir ne nous procure pas un double, mais un reflet. Tout le modèle sera soumis à des conventions.

Comment exprimer alors notre perception du réel ? Toutes les données sont des artefacts dans le sens de Goodman, car aucun fait ne peut se décrire sans supposer un cadre de référence pour ce fait. Een quels termes dès lors supposer le cadre de référence dans le cas de notre perception du réel ? En opposition à Gombrich qui traite de l'image en relation avec le réel en termes du « miroir »[195], J. Snyder montre que l'idée de vision du réel est dans la

---

[194] Voir chapitre I , *La critique de la notion de ressemblance dans la structure sémantique.*

[195] Gombrich E.A. *The Story of Art*, London, 1950, p.3 40; tr.fr. J. Combe et Cl. Lauriol, Paris, Flammarion, p.338: « *En intitulant ce chapitre "Le miroir de la nature", je ne voulais pas seulement dire que l'art hollandais a su reproduire la nature avec la fidélité d'un miroir…La nature, reflétée par l'art, reflète toujours, avant tout, l'esprit de l'artiste, ses préférences, ses joies, en un mot, sa personnalité* ». J. Snyder remarque à ce sujet, que

plupart des cas conçue selon le modèle pictural.[196] Par conséquent, le sujet d'adéquation s'échappe : nous ne pouvons pas dire que les montagnes, les rivières et les maisons, les gens qui y habitent, se dissolvent. Au contraire considérer que toutes les choses énumérées constituent la réalité dont nous pouvons faire une image – adéquate ou non – suppose d'abord de définir la réalité comme quelque chose à quoi nous pourrons rapporter cette image potentielle. Le miroir ne convient pas, parce qu'il reflète, mais il ne reproduit pas ce que nous voyons.[197]

La question devient plus compliquée : nous ne voyons pas d'une façon « naturelle », l'œil n'est pas innocent dès le premier instant d'une analyse de la perception, à tout instant de l'analyse épistémologique. Pour comprendre ce qui se produit quand nous voyons un objet, il faut déjà poser des conventions. Et ces conventions, on les pose le plus souvent en termes d'image.

C'est cette réflexion qui est au centre de la théorie de l'art de Goodman. Mais dans le contexte de sa théorie de la symbolisation, le modèle est le système symbolique. J. Snyder voit le prototype de cette approche de l'image dans la recherche d'Alberti sur la perspective.

Le regard sur le réel et le regard sur le tableau ne forment pas une succession simple: ni l'un ni l'autre ne fonctionnent d'après le modèle « naturel », mais chaque fois ils trouvent leurs repères et constituent des connexions entre les choses visibles, se concentrent sur certains détails, s'arrêtent sur ce qui surprend…

« *Peut-être pouvons-nous maintenant comprendre pourquoi certains auteurs s'imaginent que nous regardons un tableau comme si nous regardions le monde, un œil clos et la tête immobile. Goodman pense justement que cette manière de regarder n'a rien de naturel et est complètement différente de la façon dont nous regardons généralement le monde.* » Mais on est habitué souvent à contempler des tableaux comme si l'on était devant la nature. « *La réponse, me semble-t-il, vient du voile d'Alberti. L'idée consiste à construire des conditions de la vision nous permettant de comprendre ce que nous sommes en train de voir en termes picturaux, et de regarder les peintures comme si nous étions en train de regarder*

Gombrich donne cette comparaison de la fidélité à la nature au miroir comme exemple minimal. Il faudrait observer encore tout ce qui caractérise la personnalité d'artiste, mais la supposition est faite de cette façon.

[196] Snyder Joel *Fenêtres, miroirs et transparence picturale* / *Cahiers du MNAM*, № 41, automne 1992, pp. 123-134 ; « *Ce que fait Alberti, c'est repenser la théorie de la vision en termes picturaux* », p.129 ; « *S'il y a un paradigme inhérent à l'invention de la perspective linéaire, comme Panofsky nous incite à le croire, il s'agit bien alors du modèle de la vision comme peinture* », p. 134.

[197] Ibid., p. 124 : « *Je peux regarder les objets situés à différentes distances de moi dans un miroir et accommoder ou non sur eux, mais je ne le peux avec une peinture, quel que soit son degré de réalisme* »; p. 125 : « *Lorsqu'on regarde directement dans un miroir, voit-on un reflet ou une reproduction de soi ? Les miroirs, naturellement, ne reproduisent rien* ».

un monde non pictural. »[198] C'est parce que nous n'avons pas de moyens de contrôler l'adéquation de ce que nous voyons que l'image nous paraît fournir des moyens. Depuis Alberti il y a eu de différentes sortes d'études où on essaye de rapprocher cette énigme de perception à l'aide de la psychologie, de la physique, biochimie et biophysique… De toute façon, on s'appuie sur le modèle, sur l'image. Elle peut se dessiner sur l'écran de l'ordinateur, sur le graphique, sur le modèle des connexions physiques, etc. Mais l'on ne peut pas sortir de ce cercle à l'aide de sons ou de mots. Ils peuvent aider à constituer une image d'ensemble, mais sans l'image à proprement parler cela n'a pas le sens d'une adéquation.

On revient à la thèse de Gombrich pour conclure avec lui que « *toute image est une convention* ». Toute image se dessine selon des rapports conventionnels : nous pouvons tracer le contour d'une montagne et nous pouvons le rendre en volume (en relief de pierre, par exemple). Nous pouvons trouver des couleurs très proches au coloris de cette montagne, mais la tache picturale se pose sur la surface plane. Les technologies de la vidéo et de la photo peuvent fournir d'autres types d'images. En tout cas, l'image n'est pas transparente pour reconnaître à travers un type ou un autre ce que nous voyons.

Nous ne pouvons pas voir dans nous-mêmes. Goodman critique la notion des images mentales à cause de cette impossibilité de les réduire à quelque mode d'expression : « *en quoi consistent ces images dans l'esprit ? Il s'agit d'images, mais elles ne sont pas peintes, dessinées, gravées, photographiées, dans aucun médium matériel que ce soit…*»[199] Le « médium matériel » est la première convention de l'image. Quand nous avons des images virtuelles nous avons de nouveau un rapport à un médium (l'écran de l'ordinateur, par exemple).

Dans « *Art and Illusion* » Gombrich remarque que la première fonction de l'art était communicationnelle (si nous ne parlons pas de pratiques rituelles et sacrées). Dans l'histoire de la civilisation les signes et les images ont un passé commun.[200] Les premières images étaient des codes particuliers proposés à une lecture. Nous avons conservé cette tradition : les signes routiers, les signes en aéroport, etc. Des images peuvent fonctionner comme codes (*as signs*) si on les reconnaît comme tels[201].

Dans la pratique rituelle l'image est aussi un code. L'exemple des fresques égyptiennes Gombrich démontre que ces images avaient la fonction de définir des étapes et

---

[198] Ibid., p.133.
[199] Goodman N. –Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 86.
[200] Gombrich E. *Art and Illusion*, preface, xxxi.
[201] Ibid., « *Les images fonctionnent comme signes en fonction de leur reconnaissance en tant que signes » (ma traduction*)

des conditions pour la vie d'outre-tombe. Les portraits de Fayoum qui nous attirent maintenant par leur façon de traiter le visage humain n'étaient pas destinés à l'œil des vivants. Ils étaient faits selon des rites funéraires et remplaçaient des momies.

L'image est convention selon le code, selon la technique employée, selon un type particulier de vision liée à l'époque et au style, selon la façon personnelle de l'artiste de capter ce qui est vu et de choisir ce qui est important (nous avons observé deux artistes marqués par une époque impressionniste, Cézanne et Pissarro ; sur le même motif en plein air l'un voit des gens sur la route et l'autre ne voit personne). La liste des conventions pourrait se prolonger, mais il est clair qu'entre l'image et celui qui la conçoit s'établit une relation. L'image n'est jamais une donnée pure.

La formation d'un artiste comprend toujours une formation de la vision. On apprend à voir, comme on apprend à lire. Des études sur le motif en plein air donnent un des exemples de cet apprentissage. Là où un passant voit un tas d'arbres et une femme près de la maison, l'artiste peut discerner le toit rouge dans le feuillage des arbres, une forme ronde de ce feuillage, le reflet du soleil sur le toit…

La question de la formation du regard est ainsi liée au fait que l'image est conventionnelle. « *L'apprentissage pictural implique l'acquisition d'un vaste ensemble de capacités perceptuelles et conceptuelles, ainsi que le développement d'une sensibilité relative à leur exercice* »[202]. Autrement dit, l'apprentissage pictural permet d'accéder à une diversité de *cadres de référence* en peinture.

La vision est une pratique de la connaissance humaine et est soumise à un apprentissage comme toute autre pratique de connaissance. L'image et la vision supposent des *cadres de référence* afin de constituer des choses en tant que telles et non pas d'autres, afin de discerner les caractéristiques nécessaires des choses et afin de transmettre l'information requise à d'autres personnes. La vision est alors conventionnelle et son fonctionnement symbolique la rend apte à des inventions : voir, peindre, écrire sont différentes pratiques de la fabrication des mondes de vision, de peinture, de littérature, des sciences…

[202] Ibid., p. 123.

3. CADRES CLASSIFICATOIRES

3.1. Etiquettes et invention

Goodman substitue au concept de représentation celui d'une fonction plus générale de symbolisation. « *Le fait est qu'une image, pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence*.»[203] Tous les modes significatifs sont compris sous le terme de symbolisation : sonore, visuel, gestuel, verbal, mimique. La signification verbale n'a pas de préférence dans l'analyse et n'est pas le modèle pour les autres formes.[204]

La théorie de la référence dans le cadre de la philosophie de Goodman définit «la technologie» de l'étude du langage comme processus d'expression. Le jeu des mots *Routes of reference*[205] par opposition à *The Roots of Reference*[206] met en évidence la fonction des rapports entre le symbole et le symbolisé. Le terme de référence a un caractère général par rapport aux cas particuliers, y compris celui de la *dénotation*.

La problématique philosophique de la théorie de la référence s'interroge sur nos possibilités de compréhension de ce que nos énonciations disent de la réalité ou encore, sur le secteur de la réalité dont il s'agit. B. Russell analyse les rapports entre la langue et la réalité selon le prisme de la vieille problématique de la «nomination», déjà traitée dans la philosophie grecque, développée dans la philosophie médiévale scolastique et réactualisée par le *Linguistic Turn.*

La connaissance par accointance et la connaissance par description se forment selon les règles de la référence dans les limites des rapports de précision de descriptions définies. La référence aide à formuler la connaissance par description, laquelle dépasse les limites de l'expérience individuelle. Ainsi on doit définir les rapports entre ce dont on parle et la manière de le dire.

Lles signes qu'on emploie pour décrire la réalité sont-ils les aspects mêmes de cette réalité ? «Le cheval», «rouge», etc., peuvent-ils correspondre à une image certaine de la

---

[203] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 35.
[204] Cette caractéristique de l'apport goodmanien est mentionnée beaucoup de fois, en particulier par J.-P. Cometti *Pour l'exemple : Remarques sur la théorie goodmanienne des symboles* / *Philosophia Scientaie*, p. 39: « (…*) l'intention de Goodman n'a jamais été de faire du langage ou de l'étude du langage la pierre de touche des phénomènes que nous avons coutume d'englober sous le terme d'esthétique.*»
[205] Goodman N. *Of Mind and Other Matters*, III, 1.
[206] Quine W.V. *The Roots of Reference*, Open Court, 1974.

réalité ou sont-ils des signes conventionnels dont il faudrait connaître les règles de convention? Ce qui revient à s'interroger sur la valeur référentielle du signe.

Le déplacement de l'accent vers le contexte est introduit par B. Russell dans son article *On denoting*[207]. B. Russell refuse de concevoir la dénotation comme relation fondamentale constituant la proposition. Le terme de «description définie» règle les descriptions selon le contexte. La description définie, par exemple, «l'auteur de «Guerre et Paix», doit être distinguée du nom «Léon Tolstoï». Le nom, par opposition à la description définie, a une signification sans contexte. La description définie peut être non-dénotationelle[208]. Les descriptions définies sont des symboles non-complexes et on ne leur trouve pas de correspondance dans ce qui est décrit d'une façon autonome. Ces symboles eux-mêmes ne constituent pas des propositions.

Dans la théorie de Goodman les descriptions sont définies dans le *cadre de référence*, l'accent se déplace alors sur le contexte de l'énonciation. Le contexte est précisé de différentes façons (sonores, visuelles, etc.)

La dénotation se rapporte aux cas de la nomination, prédication, description et sert à une description d'objet selon sa position. Car le monde réel dans la conception de Goodman cède la place à sa « version », dès lors toutes les questions de correspondance de la réalité langagière à ce dont on parle exigent leur résolution dans les *cadres* de ces versions.

La référence dans le cas de la dénotation va de *l'étiquette* à l'objet dénoté. Des étiquettes de différentes sortes peuvent nous fournir du matériel classificatoire. Chez Goodman l'outil conceptuel de l'isomorphisme extensionnel donne une base pour l'application des étiquettes[209]. L'étiquette n'est pas réservée seulement aux formes verbales de définition, elle peut correspondre à un graphique, à un diagramme, à un dessin et à une forme picturale.

Des fictions – des comptes de fées, des récits, des tableaux de peintres, des danses, des pièces de musique et de théâtre, etc. – tout comme des expériences scientifiques sont des objets de connaissance soumis à la classification à l'aide d'étiquettes.

L'étiquette peut signifier de différentes façons : les symboles non-verbaux dénotent leurs objets. «*Bien sûr, si par «image» nous entendons «représentation», alors nous renonçons à traiter une grande partie de la question: à savoir, ce qui constitue une représentation… Un tableau du château de Malborough par Constable ressemble plus à*

---

[207] Russell B. *On denoting* (« *Mind* », 1905) / *Logic and Knowledge*, éd. R. Marsh, 1956 (1995).

[208] La règle d'identité qui permet de dire que "Lev Tolstoï» = «Lev Tolstoï » ne permet pas d'approuver que «l'auteur de «Guerre et Paix» = «l'auteur de «Guerre et Paix». Seulement dans le cas si on ajoute encore que «l'auteur de «Guerre et Paix » existe». Par cette raison on ne peut pas échanger un nom à un description définie selon n'importe quel contexte.

[209] Voir chapitre I, "Etiquettes et définitions".

n'importe quelle autre image qu'au château, et cependant il représente le château et pas une autre image, pas même la copie la plus fidèle.»[210] L'image du château de Malborough correspond à un certain château dans le *règne* des châteaux. Autrement dit, cette image nomme l'objet à l'aide de *l'étiquette*.

Pour Goodman, l'invention du roman et l'appropriation de l'œuvre picturale sont des expériences de structuration d'un des secteurs de connaissance et des expériences de réorganisation des étiquettes afin d'obtenir une nouvelle information. Ces expériences ne sont pas d'ordre arbitraire, la construction se produit selon le *cadre de ré*férence. Nous devons choisir dans un réseau d'étiquettes, parce que l'étiquette n'est pas une, mais toute la collection, tout le faisceau d'étiquettes, et ainsi de suite.

L'ensemble d'étiquettes classe un *domaine*, le *règne* (*realm*) est un agrégat des domaines d'extension des étiquettes alternatives appliquées à un schème. « *On peut nommer règne l'agrégat des domaines d'extension des étiquettes dans un schème. Il se compose des objets que le schème explore, à savoir les objets dénotés par l'une au moins des étiquettes alternatives*. »[211] Le *règne* du rouge est l'ensemble des choses colorées.

Le domaine des sourires est classé selon une famille d'extensions alternatives dont l'une des étiquettes est « *enjoy* ». La cabine téléphonique réaménagée par Sophie Calle contient une étiquette « *enjoy* » : le schème d'application de l'étiquette « *enjoy* » classe le *règne* non seulement des sourires, mais de toutes réactions provoquées par le réaménagement de la cabine téléphonique.

3.1.a. Michal Rovner « Tablets » : le règne des vivants et des morts

L'installation de Michal Rovner « *Tablets* » se compose de pierres tombales avec des épitaphes composées de caractères en hébreu. Les caractères sont constitués de silhouettes humaines et se ressemblent par leurs traits analogues aux lettres de l'alphabet hébreu. Nous avons à notre disposition des réseaux (*network*) d'étiquettes. Notre invention consiste à choisir celles qui nous paraissent les plus convenables pour caractériser ce monde. L'invention est une réorganisation d'un secteur de connaissance, selon Goodman.

L'un des domaines de l'application du schème symbolique de l'installation de Rovner contient, en particulier, les silhouettes humaines. (*Illustration 19*) Le règne des objets classés par des silhouettes humaines sur les pierres tombales recouvre l'ensemble des vivants et des morts : les épitaphes sur les tombes sont destinées à rendre hommage aux morts sous ces

[210] Goodman N. *Languages of Art*, Hackett, 1968, tr.fr. J.Morizot, J.Chambon, 1990, p.34.
[211] Goodman N. *Langages de l'art*, p.103.

pierres, mais leurs silhouettes se dessinent à l'aide des projections de vidéo et bougent en transformant des lettres de l'alphabet hébreu d'un caractère à un autre. Ce mouvement que l'on ne peut pas saisir d'un coup, parce que celui-ci procède par des changements minimaux d'une vue d'ensemble, rappelle la vie : les silhouettes sont des images des vivants. Le schème symbolique chez Rovner s'applique au *règne* des hommes du passé, du présent et du futur. La mise en corrélation du schème symbolique avec son domaine donne à constituer le *système symbolique*.

3.1.b. Etiquettes : manières de classer

La dénotation se transforme en «dépiction» dans le cas des symboles picturaux. Dépiction et dénotation fonctionnent d'une manière analogique: «*Ce sont des manières de classer au moyen d'étiquettes qui ont une référence unique, multiple ou nulle.*» [212] Effectivement, les silhouettes de l'installation de Rowner fonctionnent en tant que dépictions en classant son règne.

La nomination à l'aide de la dénotation ou de la *dépiction* est un cas particulier de la référence. Cela doit être compris comme l'application de l'étiquette à un objet, à un événement ou à un autre symbole. Par exemple, l'image du bâtiment est étiquetée par «le château», «la maison» ou «le château de Chambord», «la maison de Barbe Bleue». D'autres alternatives sont «la maison dans le monde de Picasso», «le château typique du XII siècle en France». Le choix de l'étiquette dépend des conventions du système.

La dénotation a les formes suivantes : *verbale*, *plastique* (dessin, peinture, sculpture, film), *notationnelle* (comme dans le système standard de notation), *de citation* (le symbole dénotant contient ce qui est dénoté). Par rapport à son extension la dénotation est singulière (Pierre le Grand), multiple (le roi), nulle (Barbe Bleue). L'installation de Michal Rovner nous donne l'exemple d'une dénotation multiple (l'homme). La dénotation peut avoir une forme littérale (l'eau de la mer); métaphorique ou figurée (cet homme a un pas marin) ; fictive (le capitaine Némo est marin).

Dans le *cadre de référence* d'un système symbolique nous pouvons explorer les étiquettes de différents schèmes : ce cas caractérise la métaphore. Des applications réelles et métaphoriques d'étiquettes sont en effet de différentes manières de classer des objets de description. Selon le *cadre de référence* on classe l'objet d'une manière ou d'une autre : « *même une étiquette à domaine unique opère rarement sur un règne unique*. »[213]

---

[212] Ibid., p.64.
[213] Goodman N. *Langages de l'art*, p.103.

Nous ne pouvons pas classer l'objet de deux façons différentes si l'étiquette s'applique dans un seul domaine. Par exemple, « *fragile* » est une étiquette qui fonctionne dans les deux domaines – littéralement et métaphoriquement. La fleur du Petit Prince est fragile, parce que le vent peut enlever ses pétales. L'étiquette « *fragile* » s'applique littéralement. D'une façon métaphorique nous disons d'une femme qu'elle est *fragile*, et la fleur qui a des traits féminins est *fragile* dans ce sens. Nous constituons une chaîne de référence moyennant le transfert de schématisation, d'une application littérale de l'étiquette (« fleur ») à son application métaphorique. Il est possible d'appliquer l'étiquette « *fragile* » dans le sens métaphorique et « *non fragile* » dans le sens littéral. L'application de deux étiquettes contradictoires dans le même domaine ne convient pas à une schématisation correcte et ne contribue pas à justifier la classification selon le cadre de référence du système.

« *Parler de contenu non structuré, d'un donné non conceptualisé, d'un substrat sans propriété, échoue de soi ; car le langage impose des structures, conceptualise et assigne des propriétés.* »[214] La notion d'étiquette permet de structurer, de conceptualiser et d'assigner des propriétés pour la description des différents mondes soumis à notre connaissance.

[214] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 14.

3.2. Dépictions en étiquettes

Goodman remplace la fonction de la représentation par celle de la symbolisation. Dans « *Reconceptions en philosophie* » (1988), vingt ans après *Languages of Art*, il entend clarifier son choix philosophique en préférant le terme de « dépiction » à celui de « représentation »[215].

La construction se produit au cours de la répartition des étiquettes d'un ensemble ou de plusieurs ensembles dans d'autres, au cours de la séparation des éléments constitutifs de ces ensembles et de la composition d'ensembles différents. En élaborant une construction nous avons accès ainsi à plusieurs schématisations et à plusieurs *cadres de référence*. L'échange du contexte de l'étiquette s'effectue à partir d'une schématisation déjà présente dans une autre.

Le problème de l'identification des symboles du système est lié aux opérations de la détermination des semblables, de l'inclusion et de l'intersection[216] que l'on doit appliquer aux objets d'après leurs définition. Des images peuvent fonctionner comme étiquettes, définir des espèces et constituer des nouvelles schématisations.

3.2.a. « Tablets » : transfert du schème symbolique

Michal Rovner joue du changement du domaine de l'étiquette, constitue une nouvelle schématisation au croisement de domaines différents. En réduisant au minimum d'autres outils d'expression artistique elle obtient alors un effet impressionnant.

L'artiste utilise le transfert du schème symbolique pour obtenir le maximum d'effet. Les silhouettes qui classent des hommes dans un contexte éternel du flux infini des vies et des morts appartiennent aussi au domaine de l'alphabet et caractérisent une syntaxe hébraïque. « *Une étiquette, qui est l'un des éléments constitutifs d'un schème, se trouve en effet détachée du règne d'origine de ce schème et appliquée à trier et organiser un règne étranger.* »[217] La silhouette humaine s'applique alors comme l'un des caractères dans une inscription sur la pierre tombale. « *C'est en partie en transportant ainsi avec elle une réorientation de tout le réseau des étiquettes qu'une métaphore fournit des indications sur son propre développement et son élaboration.* »[218]

---

[215] Goodman N. *Reconceptions en philosophie*, p. 129 : « *La représentation, au sens de dépiction, est une affaire compliquée… Une fois que nous sommes libérés du dogme selon lequel la dépiction peut être définie comme la référence, au moyen d'un symbole, à une chose à laquelle il ressemble, nous devons affronter la tâche difficile*
[216] Voir chapitre I "*Etiquettes et définitions* ».
[217] Ibid., p.104.
[218] Ibid.

Dans l'installation « *Tablets* », la silhouette humaine a les traits constitutifs d'un caractère de l'alphabet hébreu. La silhouette fonctionne en tant que dépiction et dénotation en même temps. Des caractères qui se répètent sont alors les répliques l'une de l'autre et ne renvoient pas à un terme général. Chaque silhouette doit être comprise selon Goodman comme une inscription[219]. Ce croisement du domaine des espèces du genre humain et des espèces d'écriture est surtout frappant parce que la syntaxe du système symbolique est dotée alors d'une extension sémantique.

La tendance à la sémantisation de la syntaxe plastique caractérise le « langage » des pères de l'avant-garde – celui de Malévitch, Kandinsky, Klee… Mais Rovner radicalise cette tendance : le rapport entre la syntaxe et le niveau sémantique du symbole est mis à nu et n'exige pas de chaînons intermédiaires, ce qui caractérisait les œuvres abstraites.

Les caractères (silhouettes) constituent une schématisation digitale. Cette schématisation des caractères ne change pas, cependant leurs traits constitutifs se changent les uns en fonction des autres : les silhouettes bougent et se transforment. Les silhouettes se plient, grandissent, baissent la tête…

La dépiction de l'homme dénote l'homme et le classe en même temps. La question de savoir comment distinguer une image comme image se pose selon la problématique d'individuation[220]. Pour voir dans une silhouette celle de l'homme, il faut premièrement associer une étiquette correspondante et puis la classer. Pour revenir à l'image dans le miroir, il faut reconnaître le miroir dans le miroir et distinguer l'image de son prototype. Le problème s'exprime alors dans des termes de correction. Nous constituons une métaphore visuelle.

Les étiquettes sont des outils d'organisation des systèmes symboliques et de classification dans le cadre de référence du système. Les œuvres d'art découvrent leurs significations dans des classifications diverses d'étiquettes dont certaines sont sujettes au changement de domaine ou peuvent signifier de deux façons - littérale et métaphorique – simultanément dans les deux domaines.

Le *cadre de référence* définit le choix des étiquettes d'une famille d'alternatives, le transfert métaphorique du schème symbolique et les possibilités de suivre des renvois référentiels. Le *cadre de référence* est une invention : même la description la plus « simple » d'une vue à travers ma fenêtre se constitue d'après une position choisie, la façon de mettre en correspondance les maisons, le chemin, les gens, le ciel, qui sont devant mes yeux. Cette

---

[219] Voir chapitre 1, *« Cadre temporel »*.
[220] Voir chapitre 1.

réception du regard n'est pas passive, parce qu'elle exige une caractérisation d'ensemble. « *L'objet ne pose pas tel un modèle docile, avec des attributs nettement séparés, et bien mis en évidence pour que nous l'admirions et en fixions l'image. Il existe parmi d'innombrables objets et peut faire l'objet d'autant de classements différents qu'on peut y discerner d'attributs.* »[221]

La construction du système symbolique selon le *cadre de référence* doit procéder aux classements et reclassements des catégories, le système doit associer des objets aux étiquettes auxquelles ils s'appliquent, et par suite, trouve des référents associés à certaines de ces étiquettes, organise et réorganise les schématisations. « *Il s'en faut que toutes ces associations aient une force égale ; leur solidité varie avec leur proximité, avec la spécificité des classifications en question et avec la fermeté de prise que ces classifications et étiquetages se sont acquis. Mais, de toutes ces façons, une représentation ou une description, en vertu de la manière dont elle classe et est classée, peut créer ou indiquer des connexions, analyser des objets, bref organiser le monde.* »[222]

Le monde est une organisation et une réorganisation des objets et des connexions : Michal Rovner prend trois éléments très connus – une pierre tombale, un caractère de l'alphabet hébreu et une silhouette humaine – et elle organise et réorganise le nouveau monde de son œuvre. Le monde « tout fait » de la vie quotidienne fournit des objets d'analyse et des étiquetages pour des différentes descriptions et la fabrication des nouveaux mondes.

Le concept de dépiction permet d'intégrer différents types de symboles dans des systèmes symboliques. La différence entre l'image et le mot, la représentation et le dit, se réalise selon des distinctions de schématisations symboliques, selon la structure syntaxique et les transferts métaphoriques. La théorie de Goodman montre que les caractéristiques constructives du système permettent élaborer une distinction plus élaborée dans le fonctionnement des symboles que celle entre le verbal et non-verbal.

---

[221] Goodman N. *Langages de l'art*, tr.fr., p. 56.
[222] Ibid., p.57.

4. MODIFICATION DE L'INERTIE EN INVENTION : CADRES D'INDUCTION

4.1. Inertie et invention

Les conventions des différentes situations de la vie sont vues souvent comme des artifices, comme des fabrications. En même temps nous sommes habitués à considérer certaines choses dans leur contexte familier. Goodman compare ainsi les termes de « convention » et de « conventionnel »[223]. L'art apparaît sous l'auréole d'une invention, d'une fantaisie et nous distinguons d'abord son aspect d'artifice. Cependant la vie quotidienne est marquée par l'appartenance à l'obligatoire, au familier. Mais nous pouvons envisager la situation en art et la situation dans la vie quotidienne dans un contexte de routine et dans un contexte d'exploration. La découverte de la vie sous un nouveau jour dépend de nos anticipations et de nos capacités d'invention. En quoi consistent ces capacités ? L'expérience du monde fonctionne dans le *cadre* de différentes pratiques : de l'activité physique, des arts, des promenades, de lecture, de la contemplation des choses, etc. Ce que nous découvrons dépend des conventions de la conceptualisation et consiste en conventions que nous posons pour une nouvelle classification.

La découverte en art peut être minimale quand une nouvelle expérience ne cherche pas à dépasser l'inertie. Les sciences et les autres arts sont des pratiques où les classifications sont sujettes à des reclassifications et à des modifications. Le concept *d'implantation* chez Goodman caractérise les limites et les conventions de ces expériences en termes d'hypothèses.

La notion *d'implantation* permet de légitimer l'une des deux hypothèses. « *Parmi les hypothèses (soutenues, inviolées et non exhaustivement parcourues), nous dirons que H supplante H' si les deux sont en conflit, si H est la mieux implantée et si elle ne s'oppose pas à une autre hypothèse encore mieux implantée.* »[224] L'implantation est ainsi un moyen de distinction entre l'hypothèse qui fait l'objet d'inductions légitimes de celle qui ne s'y prête pas.

---

[223].Goodman N *Reconceptions en philosophie*, p. 97. « *D'un côté, est conventionnel ce qui est ordinaire, usuel, traditionnel, orthodoxe, par opposition au nouveau, au dérivant, à l'inattendu, à l'hétérodoxe. D'un autre côté, le conventionnel c'est aussi l'artificiel, l'inventé, le facultatif, par opposition au naturel, au fondamental, à l'obligatoire. Nous pouvons ainsi avoir des conventions non-conventionnelles (les artifices insolites) et des non-conventions conventionnelles (les faits familiers).* » N.Goodman *Reconceptions en philosophie*, p. 97.

[224] Goodman N.*Faits, fictions et prédictions*, tr.fr. M.Abran, R.Houde, R.Larose, P.Jacob, Paris, éd. de Minuit, 1984, p.109.

4.1 a. Expérience artistique d'induction : projet de Sophie Calle

L'exemple d'un projet de Sophie Calle nous permet de traiter cette problématique dans le cadre de l'art.

Pour son projet *Gotham Handbook* Sophie Calle invente des situations où les passants dans les rues de New York pourraient interagir selon son scénario. Les conventions sont proposées par les instructions données par Paul Auster. Ces instructions prévoient des réactions à caractéristiques simples et des réactions plus compliquées et incertaines. L'artiste elle-même intervient dans le contexte des situations communicationnelles, elle est soumise à l'expérience de pratique prédictive.

« *La première instruction – SOURIRE – ne devrait pas demander un entraînement intensif. J'ai déjà eu une certaine pratique.* »[225] La pratique du sourire permet à Sophie Calle de prédire la réaction des gens. Elle attire leur attention par une installation dans un lieu public (des fleurs, des blocs-notes, l'encadrement vert, des journaux) et elle sourit. En retour, elle reçoit les sourires des passants.

La deuxième situation est un peu plus difficile à prédire. « *Parler à des inconnus* » est plus compliqué parce que cela suppose déjà quelques formules différentes en échange de compliments. Des étiquettes telles que « *génial* », « *intéressant* », « *charmant* », etc., sont réservées en ce cas. Les sujets de conversation d'ordre météorologiques sont aussi prévus : parler de la brise, de l'air frais, de la chaleur modérée, du temps plaisant, brumeux, du ciel bleu ou orageux exige l'amélioration du vocabulaire.

La troisième situation doit satisfaire à des attentes sociales : « *distribuer de la nourriture et des cigarettes aux sans-abri* ». Des étiquettes « *distribué* » ou « *non-distribué* » ne présentent pas un grand choix.

La dernière convention est en effet la première, parce qu'elle prévoit l'adoption d'un lieu public et c'est en adoptant ce lieu public qu'il est plus facile d'effectuer tout cet ensemble d'échanges communicationnels avec des inconnus.

Toutes les situations prévues par Sophie Calle sont liées au fait assez simple d'une rencontre de passage au milieu d'une grande ville où chacun est pris par le flux urbain. Parmi la multitude de gens et de situations de communication dans les rues (dans les magasins, dans les cinémas, dans les cafés) chacun peut garder son isolement par rapport à ce flux urbain qui le contourne.

---

[225] *Gotham Handbook*, 1994, extraits publiés dans le catalogue du MNAM : Sophie Calle *M'as-tu vu ?*, 2003.

Sophie Calle invente des situations où les gens sont invités à réagir et à fournir un matériau à l'action de l'artiste. Nous pouvons observer cette action en détail à l'aide d'étiquettes. Dès le début nous avions les étiquettes « *sourire* », « *distribuer de la nourriture* », « *parler à des inconnus* ». Nous pouvons imaginer que quelqu'un à qui est réservée l'étiquette « *sourire* » n'est pas souriant à l'instant, mais il pourrait sourire dans quelque temps, par échange de sourires avec Sophie Calle. (*Illustrattion 20*) C'est plus difficile avec les thèmes « météorologiques » : l'artiste aurait pu prévoir la formule « quel beau ciel d'azur », mais le moment venu, elle aurait du la remplacer par une autre. Une complication se rajoute du fait que la personne à qui elle parle tourne la question autrement. Alors la formule météorologique reste sans application.

La conclusion est que cette situation ou ce complexe de situations artificielles n'est pas tout à fait coupé de la distinction entre ce qu'on appelle dans la vie quotidienne « *le fait* » et la convention sous laquelle on le conçoit. On a observé la notion de *fait* chez Goodman, où le factuel se dissout dans le facultatif[226].

En quoi l'expérience de Sophie Calle consiste-t-elle ? Si toute situation se dessine comme convention, en quoi alors la pratique de rencontres avec des gens dans la rue est-elle indispensable ? Quels sont les apports respectifs de la découverte artistique de la découverte scientifique ? Nos découvertes servent à nous fournir de nouvelles informations et à nous pousser à de nouvelles explorations de la Terre, des corps célestes, des profondeurs marines, des bactéries, des visions de couleurs, de formes, etc.

Dans chacun des cas nous avons une organisation descriptive du *fait*, laquelle peut devenir une alternative pour d'autres faits. En effet, la convention de la réponse prévue par Sophie Calle, donc la convention de l'artefact, dépend du fait de communication avec la personne rencontrée, et ce fait présente aussi une convention. Lla distinction entre convention et fait a-t-elle un sens? La réponse de Goodman est que « *la distinction est elle-même conventionnelle* ».[227] Lorsque les conventions du jeu sont acceptées, tout ce qui suit est représenté comme (*plotted as*) le reportage avec des photos et des documents (notes) laissés par les passants (*Illustration 21*).

---

[226] Goodman N.– Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 98. « *La question : « la lune tourne-t-elle ou non ? » a reçu pour réponse : « cela dépend du cadre de référence choisi ». Cela dépend de ce que nous faisons ; nous faisons que la lune tourne ou reste immobile. Le mouvement est facultatif, il est affaire de convention et de fabrication imposées à nos découvertes.* », N.Goodman – C.Z.Elgin *Reconceptions en philosophie*, p.98.

[227] Goodman N.– Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p.100.

4.1 b. Modifications des cadres : induction

Si tout est relationnel, comment passer à la catégorisation ? Goodman reconnaît le caractère transitoire de la distinction entre fait et convention « *que détermine la position adoptée* » à un moment donné. « *Le fait d'adopter une position (…) a pour effet de transformer un terme relationnel en un terme catégorique.* »[228] La peinture des divisionnistes représente tout ce qui nous entoure comme un assemblage de points de couleur. La mer est composée de points de différentes nuances du bleu et du vert, tandis que le soleil est vu comme un cercle constitué de points rouges, jaunes et blancs, par exemple. Le fait de désigner des couleurs comme composées de points colorés permet de rassembler les points de telle façon qu'ils donnent à voir à distance les taches d'un certain coloris pictural, et ce fait permet de composer les plans du paysage comme des assemblages de points de couleur, où leurs voisinages constituent des nuances picturales.

La position adoptée n'est pas d'habitude arbitraire, la plupart de nos positions sont déjà « *inculquée*s *par la pratique*». Les modifications de positions sont incorporées dans notre pratique. Ces modifications restructurent le *cadre de référence*. Quand le temps change, le ciel clair au ciel brumeux Sophie Calle réagit tout de suite et sans s'en rendre compte elle formule correctement sa phrase météorologique adressée à l'interlocuteur passager. Nous pouvons constater le jeu de l'inertie et de l'invention.

Deux possibilités de classer le ciel peuvent être observées selon deux hypothèses concernant la prédication. Comment pouvons-nous prévoir le changement dans la schématisation ? Si la position d'adoption est considérée comme présystématique, alors la systématisation sert à la catégorisation du but particulier et corrige cette catégorisation relativement à ce but[229].

La modification du prédicat qui caractérise le ciel peut être vue comme *l'implantation* (*entrenchment*) de l'une des hypothèses concurrentes. Goodman s'interroge sur la vieille problématique de l'inférence inductive, en quoi il est l'héritier de Hume car il veut tracer des limites pour la méthode d'induction. L'article « *La nouvelle énigme de l'induction* » se trouve dans le recueil « *Fact, Fiction and Forecast* »[230]et a provoqué une discussion.

---

[228] Ibid., p.104.
[229] Ibid., p.12.
[230] Goodman N. *Fact, Fiction and Forecast*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1954; la première version date de 1946: Goodman N.*A Query On Confirmation* / *Journal of Philosophy*, vol.43 (1946), p.383-385; repris dans *Problems and Projects*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1972, pp.363-366.

La question qui intéresse Hume puis Goodman est la suivante: comment l'expérience s'étend-elle aux objets du futur ? Quel est le degré de certitude dans une hypothèse formulée à partir d'un examen de la régularité des faits ?

Notre intérêt est de voir comment on peut supposer un contexte pour la construction symbolique, comment le *cadre de référence* subit la transformation selon des contraintes de catégorisation. Afin de nous interroger sur le *cadre de référence* il nous faut observer ces contraintes de construction.

Le but de l'analyse goodmanienne à la suite de Hume est d'élaborer pour l'induction un « *ajustement mutuel entre définition et usage, par lequel l'usage informe la définition, qui en retour guide l'extension de l'usage.* »[231] Goodman entrevoit le problème en termes d'interpolations (de *projections*) des prédicats à un domaine plus vaste. Si la projection des prédicats se rapportant aux émeraudes observées avant le moment *t* comme *verts* forme l'énonciation «*toutes les émeraudes sont vertes*», alors la projection des prédicats se rapportant aux émeraudes après le moment *t* comme *vleues* forme l'énonciation «*toutes les émeraudes sont vleues*». La version qu'on choisira dans ce cas est évidente. Mais «*la difficulté est de dire ce qui rend la projection de «vert» correcte et incorrecte celle de «vleu»*.[232] Bien plus, le choix des prédicats primitifs de qualité est problématique: on pourrait choisir «*vleu*» et «*blert*» comme primitifs et alors «*vert*» et «*bleu*» seraient des composants possibles. Il s'ensuit que chaque prédicat se révèle comme composant et on ne trouve pas de prédicat «donné». Toutes les données seront conceptualisées.

Le prédicat « vert » est plus implanté, selon Goodman, que le prédicat « vleu ». L'implantation dérive de l'inertie modifiée par l'invention[233]. La régularité de la pratique engendre l'inertie, tandis que *l'implantation* d'une hypothèse, d'un nouveau terme scientifique, d'un nouveau style pictural exige un travail de re-structuration et une nouvelle catégorisation : marque de ce que <u>l'invention transforme de l'inertie</u>.

Goodman conçoit le problème de l'induction en termes de prédicats : la conception nominaliste de l'individuation l'amène à séparer les caractéristiques d'objets des caractéristiques de leurs qualités. L'étiquette « émeraude » fonctionne alors séparément du « vert ». L'hypothèse est mieux *implantée* selon *l'implantation* du prédicat.

Le prédicat ou l'hypothèse sont d'autant plus implantés qu'ils ont fait l'objet d'un plus grand nombre d'inductions. On pourrait supposer que ces hypothèses sont comme celles des énonciations contrefactuelles : à quelles conditions peut-on concevoir que l'eau se transforme

---

[231] Ibid., p.81-82.
[232] Goodman N. / Elgin C.*Reconceptions en philosophie*, I, 4, p. 14.
[233] Goodman N. *Of Mind and Other Matters*, p. 38: "*What make a category right?… its adoption in inductive practice, its entrenchment, resulting from inertia modified by invention*".

en glace : « si l'eau dans ce verre avait été refroidie à 0º, il y aurait de la glace au lieu de l'eau dans ce verre ». L'énonciation contrefactuelle contient dans sa structure l'implication et contredit les faits par sa modalité . Cette proposition est possible seulement si l'eau dans ce verre n'a pas été refroidie à 0º et n'est pas devenue de la glace. Si l'on analyse cette proposition comme authentique et fonctionnelle, alors cette proposition est toujours vraie car son antécédent est faux.[234] Les énoncés contrefactuels se rapportent ainsi à deux hypothèses concurrentes. Ce type d'antécédent faux est exploré plusieurs fois dans l'activité artistique.

Effectivement, nous observons cette situation suivant les caractéristiques de l'invention et de la fantaisie. Le projet de Sophie Calle contient des énoncés *contrefactuels* : si le temps avait été beau, je parlerais du ciel d'azur ; si la possibilité d'écrire dans le feuillet laissé dans la cabine téléphonique avait tenté ce passant dans la rue, j'aurais encore un document de mon action. Le contexte particulier de chaque situation donnait à ajuster des étapes constitutives de l'installation et du futur livre de l'artiste.

« *Le Petit Prince* » comme tous les contes pourrait contenir une énonciation contrefactuelle : « si les arbustes des baobabs n'avaient pas été arrachés par Le Petit Prince, sa planète éclaterait ». Tout ce qui fait l'objet de l'invention de l'auteur pourrait constituer l'antécédent de l'énoncé contrefactuel.

Nous pouvons supposer que le jeu de l'inertie et de l'invention procède à une création.

4.2. Une position pour deux modifications de l'inertie

La création picturale présente l'effet du jeu de l'inertie et de l'invention. Partons d'un point déterminé de l'histoire de la peinture : Pontoise, 1875, rue de l'Hermitage. Ainsi commence la restructuration de la position adoptée par les deux peintres Camille Pissaro et Paul Cézanne.[235] La position de départ est un moment commun à tous les deux : l'étude sur le plein air et l'étude en peinture. Deux artistes peignent le paysage à partir d'un point de vue, mais leurs façons de trouver des rapports constitutifs, bien que se rapprochant l'une de l'autre, donnent à voir deux mondes différents (*Illustrations 22, 23*)[236].

---

[234] Selon le calcul des propositions, l'implication de type "si p > q est vrai, si p est faux. Alors les deux propositions 1) Si l'eau dans ce verre avait été refroidit à 0º, il y aurait de la glace dans ce verre. 2) Si l'eau dans ce verre avait été refroidit à 0º, il n'y aurait pas de glace dans ce verre ; – sont toutes les deux vraies car elles contiennent la prémisse fausse.

[235] L'exposition "*Cézanne et Pissarro 1865-1885*», 28 février – 28 mai 2006, musée d'Orsay, numéro spécial de « Connaissance des arts », pp.32-33.

[236] Illustration 22 : Paul Cézanne « *Le Clos des Mathurins à Pontoise* », 1875, h/t, 58x71cm, Moscou, Musée Pouchkine.

Illustration 23 : Camille Pissarro « *Rue de l'Hermitage. Pontoise* », 1875, h/t, 52,5x81cm, Bâle, Kunstmuseum.

Cézanne, comme Pissarro, se pose devant la rue qui s'en va par une diagonale aplanie de gauche à droite et du bas en haut. Les trois plans du paysage se dessinent nettement. Le premier est constitué d'une petite colline; au fond de ce premier plan se situe une rangée d'arbres, dans laquelle nous distinguons des troncs verticaux qui aspirent au soleil et des arbres plus bas et plus ronds, couverts de feuillage. Le deuxième plan contient la route, un mur le long de la route, quelques maisons au fond; on voit un toit de tuiles et une façade blanche derrière le toit, quelques arbres à gauche du mur. Sur le troisième plan on peut discerner des champs ensemencés et quelques arbres sur la ligne d'horizon. Le ciel est couvert de nuages clairs. On a l'impression que le soleil éclaire la route à travers les nuages.

Cette description de deux toiles démontre que les artistes avaient des conditions (conventions) de travail et des positions devant le paysage très proches l'une de l'autre.

Quel est ici l'enjeu de l'inertie ? Selon cette approche goodmanienne, l'inertie concerne l'appropriation expérimentale des régularités de faits. Mais de quelles régularités de faits en peinture peut-on parler ? Evidemment ce n'est pas le fait de voir les arbres et la colline, mais c'est plutôt le fait de transporter l'impression reçue par le regard sur la toile, le fait d'avoir les outils traditionnels de la peinture à l'huile, le fait de peindre sur le motif en plein air. Les régularités de ces expériences changent lentement, les artistes contemporains qui peignent sur le motif en plein air se retrouvent devant les mêmes problèmes.

En ce qui concerne l'inertie, il fallait situer les repères de ce point de vue par rapport au *cadre du tableau*, il fallait *cadrer* la vue, extraire une partie du paysage. Il fallait situer la ligne d'horizon et mettre en corrélation des parties du ciel et de la terre. Il fallait préciser les dominantes du coloris.

L'inertie du *cadrage* invite chacun des artistes à inclure dans le paysage un assemblage de maisons dont l'une a un toit de tuile, dont la couleur accentue le vert du feuillage. Le chemin et la colline doivent aussi appartenir à la composition parce que cela permet d'effectuer « l'entrée » du tableau, de ne pas tomber d'un coup sur le mur et les arbres. Ce dernier choix correspond alors aux exigences de la perspective.

A partir de là, il faut situer tous ces objets par rapport aux bords du tableau, par rapport au *cadre à proprement parler*. Les compositions du paysage à Pontoise démontrent bien les particularités de la vision, du tempérament artistique, de la pensée (de ce que Goodman considère comme monde) de Cézanne et de Pissarro. Sur la composition de Pissarro le premier plan prend presque la moitié de la toile. De cette façon son monde est en équilibre. D'ailleurs, le traitement des plans de perspective relève de l'habitude. Les trois plans sont bien distingués et facilitent l'observation du tableau, ce qui confirme que cette division facilite aussi la description picturale par Pissarro. Chez Cézanne, l'œil rencontre des obstacles

dans son aspiration à embrasser la vue. Le troisième plan est presque « collé » aux arbres du premier plan et le deuxième plan n'a pas de prolongement linéaire avec le mur près de la route.

En même temps, la composition de Pissarro est plus dynamique, parce que la route est marquée par l'inclinaison du mouvement diagonal. Cézanne met un accent de lumière et de couleur sur la route, mais il aplatit la colline, réduit le premier plan de façon à ce que celui-là par sa masse de vert joue le rôle de contrepoint par rapport aux deux tiers de la toile, dont la frontière est marquée par l'horizontale jaune clair de la route, qui remonte un peu en haut seulement près du bord gauche du tableau.

Le fait de voir sur le tableau de Pissarro des personnages humains sur la route et le cheval avec un chariot témoigne-t-il de l'inertie ou de l'invention ? Le tableau de Cézanne est dépeuplé. Chez Pissarro, l'herbe sur la colline du premier plan joue de couleurs diverses ; différentes vibrations de couleurs sur le toit de tuile, sur les arbres du premier plan, sur les nuages du ciel donnent le sentiment de vibration de l'air. Il semble que toutes ces particularités du traitement pictural du tableau par Pissarro soient dues à une réorganisation de l'inertie : l'artiste ne produit pas de touches mécaniques de couleurs, mais il les fait vibrer en consonance avec des touches désignant le cheval, la vache, les personnages, une petite maison au coin droit du chemin. Cependant il maintient la séparation habituelle entre le ciel et la terre : le ciel est clair, léger et opposé à la gamme du vert chaud et de l'ocre du bas.

Le paysage de Cézanne est figé, statique. Les arbres au bord de la route poussent vers les limites du *cadre pictural* et le vert froid et foncé ne fait sentir aucune vibration. Le ciel est uni avec le plan des maisons et avec le chemin par sa gamme chaude et lumineuse. Le toit de tuile n'est pas accentué par les nuances de rouge, mais entre en concordance avec tout l'ensemble de volumes du deuxième plan. Encore une remarque importante : Cézanne peint beaucoup avec le couteau, tandis que Pissarro préfère la touche du pinceau.

Ces deux tableaux sont deux exemples de *la modification de l'inertie par l'invention* : le traitement des plans, la dynamique du pinceau de Pissarro et la statique compositionnelle de Cézanne, l'élan des troncs vers le haut dans l'œuvre de Cézanne et la dominante rouge du toit en tuiles sur le tableau de Pissarro : tout est significatif d'un travail de réappropriation d'une vue quotidienne et des expériences de peinture en plein air antérieures.

« *Une modification de position opère un reclassement. La révolution copernicienne a constitué une telle modification. Elle n'a pas plus modifié la cosmologie pour répondre aux faits qu'elle n'a transformé les faits en modifiant la position de la terre par rapport au soleil.* »[237] *L'implantation* des catégories reclassées par Copernic a été une invention du

[237] Goodman N.– Elgin C.Z.*Reconceptions en philosophie,* p.104.

monde où la Terre se met en mouvement : néanmoins c'était une invention sous contrainte, les observations et les calculs ont du le prouver. Mais il a fallu du temps pour convaincre les scientifiques et implanter l'hypothèse.

Les tableaux de Pissarro et de Cézanne sont appréciés maintenant par une multitude de connaisseurs et d'amateurs d'art. Au temps des paysages à Pontoise ces tableaux n'étaient convaincants que pour le cercle étroit des artistes et des connaisseurs, nous savons que cette situation s'est beaucoup améliorée. Selon Goodman, l'art est aussi l'objet *d'implantation* : c'est l'invention sous contrainte.

4.3. Composition sous contrainte

Le choix du prédicat « vert » par rapport au prédicat « vleu » est un choix sous contrainte : la sélection s'affirme avec la systématisation. « *La difficulté est de dire ce qui rend la projection de « vert » correcte et incorrecte celle de « vleu* ».[238] Les deux hypothèses procèdent d'une généralisation. Nous sommes amenés à choisir laquelle est la plus implantée.

La justification de l'induction ne se présente pas en termes de « vrai » et de « faux », mais en termes de correction. « *Les catégories que nous employons doivent aussi servir les intérêts en jeu. Des systèmes différents servent des intérêts différents.* »[239] Par exemple, les couleurs à l'huile sont classées d'habitude selon la gamme des pigments : les bleus (ultramarine, bleu d'Azur, bleu Prusse) ; les terres (ocre claire, Sienne, ocre dorée, ocre rouge)… Mais en raison de technique à l'huile nous pouvons classer les couleurs selon leur transparence – non-transparence. Les étapes de la peinture à l'huile se distinguent traditionnellement par l'utilisation des couleurs : premièrement il faut appliquer des couleurs couvrantes et à la fin appliquer des couleurs transparentes. Par conséquent, certaines terres seront classées avec certains rouges ou verts et certains bleus avec certains verts ou rouges.

La classification recouvre tout l'ensemble de la connaissance. La réorganisation métaphorique est aussi d'ordre épistémologique, parce que le résultat « *est habituellement une nouvelle organisation du domaine, car le schème métaphorique classe ensemble dans le domaine des objets qui ne sont classés ensemble par aucun schème littéral… l'usage métaphorique d'un terme opère un rapprochement des objets appartenant à ses extensions littérale et métaphorique, nous permettant ainsi de reconnaître des affinités entre des*

[238] Ibid., p.14.
[239] Ibid., p.16.

domaines. »[240] Dans l'ouverture entre les mondes rivaux, Goodman donne de nouvelles possibilités à l'art. Les énoncés contrefactuels constituent des conditionnels irréels qui fonctionnent entre l'art et la science.

La question *de l'implantation* en peinture pose le problème des normes dans l'art. Est-ce que nous pouvons parler d'un partage de la vision ? Nous devons transformer la question de norme en question d'acquisition de certaines *implantations* en art par le milieu des connaisseurs. Dire que ces *implantations* sont accessibles pour tout le monde est un non-sens. Nous avons vu que deux grands artistes qui étaient cependant très proches pendant une certaine période de temps, ont « *affronté la nouveauté* », d'après l'expression goodmanienne, de deux façons différentes.

Que dire d'artistes qui explorent des cabines téléphoniques comme Sophie Calle ou leur corps comme Gina Pane, des aplats de couleur sans référence sémantique comme Rothko, des projections vidéo sur des formes en volume comme Tony Oursler ? Chaque artiste veut effectuer une implantation. Mais le fonctionnement des systèmes symboliques et le fonctionnement social de l'art connaissent des divergences. La reconnaissance du fait *implanté* dépend entre autres de conditions sociales : publicité, critique, galeries, musées, entourage artistique, tendances et mouvements artistiques et culturels. L'appropriation de l'art prend du temps et s'élargit selon les milieux culturels et les niveaux de communication. Le terme de norme a les caractéristiques du standard, tandis que l'art aspire à affronter la nouveauté. Ce n'est pas la norme mais un nouvel acquis du système symbolique qui est en jeu et qui nous propose d'élargir nos compétences de compréhension, de participer à une nouvelle expérience du partage de la vision. Ce partage a des caractéristiques denses de schématisation symbolique et il est difficile de généraliser, mais nous pouvons parler de ce partage en termes du rapprochement de la vision.

Quand une nouvelle organisation met en lumière de nouveaux traits, on élabore de nouvelles catégories : de nouvelles *espèces* (*kinds*). L'invention de nouvelles espèces s'apparente à une création. J.Hacking situe les sources de la problématique de Goodman dans la philosophie de J.Locke[241]. «L'énigme» de l'induction révèle ainsi les termes de la classification. Ce sont les prototypes des multiples mondes-fictions dans « *Manières de faire des mondes* ». Nous pouvons supposer ces mondes-artefacts comme des espèces artificielles (par opposition aux espèces naturelles). La transition de l'observation des espèces naturelles à

---

[240] Goodman N.– Elgin C.Z.*Reconceptions en philosophie*, p.17.
[241] Hacking I. *Le plus pur nominalisme*, tr. R.Pouivet, Combas, éd. de l'Eclat, 1993 ; le premier article à ce sujet est *Logic of Statistical Inference*, Cambridge University Pres, 1965.

l'observation des espèces relevantes « *témoigne du désaccord de Goodman avec la philosophie analytique.* »[242]

La justification du nom de l'espèce exige une généralisation nécessaire et la création de l'idée d'une prédiction des individus de cette sorte. «*Généraliser*» signifie dans ce cas augmenter «*la sélection évolutive*». «*Les espèces artificielles*» de Goodman se répandent plus largement que les choses artificielles. Parmi «*les espèces artificielles*» on trouve des œuvres musicales, des expériences psychologiques, des types de machines : tout ce qui manifeste les capacités humaines de connaissance et de réflexion. Selon J. Hacking, Goodman réduit ainsi la logique à ses sources, à la base de la classification.

Hacking présente la problématique de Goodman comme pré-humienne. Dans son «*Essai sur l'entendement humain*», Locke analyse les relations de ressemblance entre les choses pour déterminer leur variété (*species*) et leurs significations. Selon Locke les «idées complexes» contiennent en même temps des qualités premières et des qualités secondes.

Parmi les qualités secondes on distingue celles que l'on désigne maintenant comme «*dispositionnelles*». Pour Locke il s'agissait de «possibilités». Par exemple «*la possibilité d'être fondu sans disparaître dans le feu*»[243]. Ces qualités secondes ou dispositionnelles ont le statut du pivot dans la construction du système de connaissance chez Goodman. Dans la conception de Goodman l'idées d'aspect est dûe à cette notion de qualités secondes de Locke[244].

L'aspect se rapproche ainsi de la «vision d'aspect» chez Wittgenshtein, de son «voir comme». L'aspect est «*l'une des manières d'être ou d'apparaître de l'objet*».[245] «*Montrer*» l'objet est équivalent à «*recréer*» : la recréation ne se réduit pas à «*la manière dont l'objet apparaît à l'œil normal, à distance appropriée, sous un angle favorable… libre des préjugés qui naissent des affections…*»[246]. Il s'agit alors d'une construction selon la convention des «dispositions» des qualités.

Goodman analyse les prédicats dispositionnels, caractérisés par les suffixes *-able*, *-ible*. Ces prédicats définissent les qualités sans préciser leur actualité: *flexible* par rapport à *fléchi*.

---

[242] Hacking H. 1993, p. 11.
[243] J.Locke *L'essai de l'entendement humain*
[244] Antonia Soulez remarque dans son article *Faire est-il faire monde ? (A propos de Nelson Goodman)* dans le recueil *Cahiers art et science «Qu'est-ce qu'ils fabriquent ?»*, 2002, Université Bordeaux 1, éd. Confluences: «*l'aspect (qu'on appelle traditionnellement qualité seconde) n'est pas une simple pellicule superficielle détachée de la chose concrète… C'est… «une version de l'objet»…Le «comme» de «voir comme» réalise une «concrétion», voire une concrétion d'objet, une version-objet comme il y a version-monde rien que pour le fait de symboliser* », p.171.
[245] *Langages de l'art,* p.36, éd. américaine, p.7.
[246] Ibid.

La proximité du problème des prédicats dispositionnels avec celui des énoncés contrefactuels se trouve dans leur conditionnalité : flexible selon la température, capable de fléchir (mais on ne peut pas confirmer s'il fléchit au moment prévu). Les prédicats dispositionnels[247] et les énoncés contrefactuels présentent un matériel soumis à l'expérimentation et par conséquent à la recréation.

Goodman ajoute ici: « *la rectitude de la catégorisation est une question non de découverte d'espèces « naturelles » mais plutôt d'organisation d'espèces pertinentes.* »[248]

La notion d'espèce pertinente démontre les capacités de la création dans le *cadre de référence* particulier. L'ouverture pour l'art et la science proposée par Goodman en termes *d'espèces artificielles* et *pertinentes* s'approche de l'enjeu de la « *composition sous contrainte* »[249] décrite par Jacques Roubaud à la conférence au Collège International de philosophie. « *Composer, condenser, contraindre* », toutes ces opérations qui donne son titre à la conférence consistent en l'invention de nouvelles séquences de mots (*kinds*).

« *Composer c'est travailler avec un mètre étalon. Une langue s'y mesure, qui sans elle serait sans mesures. Mais elle ne se mesure elle-même. D'où l'opération de condensation…*

Mode d'existence des nombres dans la composition : la contrainte. »

Il s'agit de l'invention de nouvelles séquences de mots, telles que « vreu » ou « blert » chez Goodman. Pour inventer, il faut d'abord appliquer le nombre. Ce nombre sera tiré d'un ensemble compact et donc d'une caractéristique dense. Car pour obtenir une composition – composition de séquences de mots *vleu* (v-ert – b-l-eu – v-ert – b-l-eu) – on doit supposer un flux d'émeraudes, et un flux qui serait homogène, « *sans roubis et cailloux* », ce qu'a remarqué dans sa conférence Roubaud. Si le *cadre temporel* est discret, alors le composé qualitatif provient de la non-articulation des caractéristiques d'émeraudes, condensées selon une succession compacte des nombres.

Il faut rappeler que la densité syntaxique (ou la compacité) est une caractéristique syntaxique des symboles non-articulés[250]. Le schème dense est surtout appliqué, selon la théorie de notation des *Langages de l'art* de Goodman, pour former un système symbolique de l'art. Des prédicats non-implantés – tels que « vleu » et « blert » – caractérisent plutôt une

---

[247] Goodman parle aussi de prédicats nomologiques (*law-like*) – « l'eau bout à 100ºC ».
[248] N.Goodman *Faits, fictions et prédictions*, p.24.
[249] Jacques Roubaud, *Composer, condenser, contraindre*, conférence au Collège International de philosophie, 19 avril 2005, version du texte provisoire.
[250] Voir « *Structure du schéma notationnel* » dans la I partie « *Cadre – structure* ».

catégorisation carctéristique de l'art et de la fiction. « Composer » signifie alors recomposer des nombres compacts, réorganiser des symboles.

La composition au sens de Roubaud réduit le mot à ses séquences, et en considérant ces séquences comme des nombres compacts nous trouvons toujours des éléments intermédiaires entre ces séquences. La composition s'apparente alors à la construction symbolique chez Goodman. C'est une re-composition, ré-organisation des séquences sous contrainte de correspondre à un ensemble d'éléments composés.

En jouant de termes goodmaniens « *vleu* » et « *blert* » Roubaud invente de nouveaux prédicats « bbrune » et « vvreuse », caractéristiques de la couleur des yeux de la femme de Goodman : le nom de Goodman est appliqué à un homme amoureux de sa femme et qui redoute la certitude de son amour. Ce doute, Roubaud le démontre en termes de prédicats composés. L'homme redoute l'amour de sa femme en parlant de la couleur de ses yeux. Leur couleur antérieure au moment donné était toujours *brune.* Mais au moment du doute il suppose que demain les yeux de sa femme seront verts ou bleus. Il exprime son doute quotidien en disant qu'à tous les moments intermédiaires entre les moments passés et ses attentes du futur ses yeux ont été *vreux*.[251] La femme, « *née Hume* », le console en disant qu'une attente ne produit pas la certitude et qu'en revanche le doute n'aboutit pas à une certitude du fait douté. Le mot désignant la couleur d'attente est *bbrune* et celui désignant la couleur que l'homme redoute est *vvreuse.* Alors chaque matin l'homme redoutera la couleur des yeux de sa femme le lendemain et cette couleur qu'il redoutera sera *vvreuse*, mais il sera certain qu'elle aurait eu hier la couleur *bbrune* de ses yeux. Une instance rajoutée (*b* ou *v*) est une instance correspondant à une qualité antérieure pour chacun des cas. Le prédicat reçoit alors un apport affirmatif d'une séquence de mot.

La composition sous contrainte chez Roubaud est analogue à la transformation d'une espèce naturelle en une espèce artificielle et pertinente chez Goodman. « *Une Kontrainte doit toujours être examinée du point de vue de la potentialité, de sa capacité à produire ou non des exemples.* » Roubaud rappelle que le groupe littéraire *Oulipo*[252] définit la conception de la création sous contrainte.[253]

---

[251] "*Je dirai que leur couleur est le vreux dans les deux cas suivants: il s'agit d'un matin passé, où j'ai vu tes yeux, et c'est alors la couleur brune ; ou bien il s'agit de demain et c'est le vert, ou le bleu. Tous les jours jusqu'à aujourd'hui, plus d'un millier, tes yeux ont été bruns, donc « vreux » : ils seront donc vreux encore demain ; c'est-à-dire verts, ou bleus. Je ne peux donc plus être sûr de cela, leur couleur. Voilà ce qui me trouble.* » J.Roubaud, *Composer, condenser, contraindre.*

[252] Oulipo est l'acronyme d'Ouvroir de Littérature Potentielle – association fondée (1960) par Raymond Queneau et Françoic Le Lionnais, association qui comprend des écrivains, des personnalités à double compétence (comme J.Roubaud, mathématicien et écrivain). Ils considèrent que les contraintes formelles sont un puissant stimulant pour l'imagination.

[253] "*L'intention de l'invention de l'Oulipo n'a pas été de créer des oeuvres ayant de la valeur (esthétique, ou marchande), mais des règles ; la valeur d'Oulipo est la recherche de Kontraintes, en vue de l 'émergence de*

Le mouvement d'avant-garde russe « *zaoum* »[254] considérait aussi la création comme l'invention de nouveaux mots, d'espèces artificielles. Un des chefs de ce mouvement le poète Khlebnicov a appliqué les nombres dans ses expériences littéraires. Kasimir Malévitch a fondé un mouvement proche de « *zaoum* » en peinture (*alogisme pictural*). Lui-même a composé des poèmes avec des séquences de mots reçues lors de re-composition des mots déjà « *implantés* ». Le procédé combinatoire des poètes du *zaoum* est proche de l'intention des membres de l'Oulipo de constituer des constructs à partir des éléments de la langue naturelle et de créer des formes de langue artificielles. Ces deux mouvements diffèrent l'un de l'autre quant à la notion de « contrainte » : les avant-gardistes russes proclamaient leur « alogisme » et leurs expériences n'étaient pas guidées par des règles combinatoires pour constituer des formes compréhensibles. En opposition aux maîtres de l'Oulipo, ils accentuaient l'effet émotionnel de la langue et réduisaient l'articulation sémantique (le mouvement futuriste russe s'intéressait surtout au type phonétique du *zaoum*). Cependant les uns comme les autres « *affrontent la nouveauté* » de la langue naturelle et modifient l'inertie de l'habitude linguistique dans des inventions d'espèces artificielles dans le champ de la poésie et de la littérature.

Dans la conception de l'Oulipo, et en particulier, dans la conception de la composition chez Roubaud, la contrainte est importante. Toute composition est donc composition sous contrainte.

La contrainte au sens de la notion goodmanienne de *l'implantation* est la résistance du matériel expérimental, l'opposition d'une structure pré-systématique à une systématisation. La conception du ready-made chez Duchamp s'éclaire alors à la lumière de l'invention sous contrainte : l'inertie du quotidien et du banal est modifiée par la volonté de Duchamp, l'inventeur. L'objet défini par le terme implanté – « la roue de bicyclette » - est soumis à une re-modélisation, à une condensation. La roue de bicyclette est exposée sur le tabouret et nous

---

Kontraintes à grande richesse potentielle susceptibles d'acquérir, ensuite, peut-être, une valeur littéraire collectivement reconnue. Et de donner naissance à de nouvelles formes, les formes oulipiennes, formes littéraires de la potentialité, les PHORMES. » J.Roubaud, *Composer, condenser, contraindre.*

[254] *Zaoum (alogique)* – le procédé littéraire, refuse tous ou certains éléments de la langue naturelle en les remplaçant par des éléments ou des constructions (de séquences de mots) apparentées par l'analogie (par exemple, phonétique) à des éléments de la langue. 4 types de *zaoum* : 1. Phonétique, quand des séquences de mots ne peuvent être reconnus comme morphèmes ; 2. Morphologique, quand des morphèmes se recomposent de telle façon que le sens reste ambigu ; 3. Syntaxique, quand les mots de la langue naturelle se composent en proposition de type habituel, mais le sens est « alogique » ; 4. Souprasyntaxique, quand toutes les constructions grammaticales sont correctes, mais ce de quoi on parle reste indéterminé. (D.Janacheck)
Le mot « Zaoum » et l'application du zaoum en poésie sont liés au mouvement futuriste russe, particulièrement dans l'œuvre A.Kroutchenykh, V.Khlebnikov et V.Gnedov. Un poème de zaoum de Kroutchenych paraît pour la première fois en 1913 dans le recueil « Pomade », ce poème est de nouveau cité dans le « Manifeste du mot comme tel » de Kroutchenykh et Khlebnikov.

pouvons comparer cet assemblage à une re-composition des séquences de mots, à une structure dense de schématisation symbolique.[255]

Le readymade duchampien suppose déjà par son nom une re-systématisation et replace les objets banals dans le domaine des objets sous définition, premièrement, pré-systématique, et dans le contexte de la conception du readymade, sous re-définition, donc à une re-organisation du cadre de référence. « *Duchamp, par les rm (ready-made) voulait « se couper les mains »… Pourtant il les signa. Rien de plus « manuel » que la signature. C'est là tout le contraire de « se couper les mains* ».[256] Le « manuel » est ainsi en tant que « fabriqué », proche de la conception de la fabrication des mondes de Goodman.

Le paradoxe de Goodman s'appuie sur la notion *d'implantation* du prédicat ou de l'hypothèse, si bien que la question des prédictions vraies ou fausses se transforme en la problématique d'une conformité des catégories du système à une pratique avérée (*good practice*). En traçant les limites de la méthode d'inférence inductive Goodman démontre que l'espace entre l'inertie et l'invention est soumis à l'expérience de la modification, et à l'intention de l'art comme à l'intention de la science. Des constructs fabriqués au cours de ces modifications peuvent avoir une valeur épistémologique sans accéder à *l'implantation*.

« *Dans les contes fantastiques, par exemple, l'emploi de prédicats non-implantés est un procédé littéraire efficace. La correction, dans ce cas, tient à ce qu'une nouvelle organisation d'un domaine (réel ou fictif) est proposée ; une organisation qui met en lumière des traits qui jusqu'alors n'avaient pas été remarqués ou souvent sous-estimés ; une organisation qui nous force peut-être à reconsidérer la pertinence et l'adéquation des catégories auxquelles nous sommes accoutumées.* »[257] Par conséquent, les espèces artificielles procèdent à la construction de systèmes symboliques et donnent à l'art de nouvelles possibilités et de nouveaux outils.

4.5. Modification (condensation) de cadres temporels

La composition au sens de Roubaud est liée à la condensation. Nous avons observé la compactification, quand le nombre compact est le modèle d'organisation verbale pour l'art.

---

[255] "*Quand, du premier readymade reconnu tel après coup, la roue de bicyclette sur tabouret, Duchamp dit, longtemps après, « je ne voulais pas en faire une œuvre » ou encore « je ne l'appelais pas une « œuvre d'art », il montre seulement qu'il conserva toujours l'idee recue de l'art. Et de toutes facons, si telle etait bien au fond son intention, il n'a pas reussi. Et il est parfaitement normal de considerer un ready-made comme une œuvre d'art.* » J.Roubaud, *Composer, condenser, contraindre.*

[256] Ibid.

[257] N.Goodman – C.Z.Elgin *Reconceptions en philosophie*, p.16.

Nous pouvons comprendre la condensation dans ce sens-là. Mais Roubaud parle de la condensation du temps, de la condensation du temps dans la mémoire.

« *Les nombres éveillent la mémoire.*

Les nombres assurent la concentration, compactification, connexité de la mémoire dans la composition. »[258]

L'approche que Goodman propose de la question du temps[259] peut amener Roubaud à s'interroger sur la méthode constructive qui suppose l'éternité du temps.

Selon la position nominaliste de Goodman les *qualia* de temps n'existent pas isolément d'individus qualiaitifs. Chaque *quale* fonctionne comme indicateur du temps, selon le prototype du « maintenant ». La réduction des éléments de temps de l'individu qualitatif implique une résistance au temps et un individu « éternel ».

La composition, selon Roubaud, est « maintenant ». « *La composition n'est pas « maintenant » au sens où le « maintenant » est un point-limite dans le temps mais au sens où il est endroit hors temps, là où l'illimité de la mémoire saisit le temps, le « pince »*.[260] Le moment de composer « condense » la mémoire, parce qu'il tranche le flux de tous les moments de mémoire:le flux qualitatif des émeraudes est tranché selon la solution que Goodman propose pour le paradoxe de l'induction.

Que les qualités de couleur des émeraudes fonctionnent selon le modèle du flux continu, nous le voyons au fait que nous pouvons supposer toujours entre deux moments T et F un moment T″F qui correspond à une position, quand la couleur n'est pas déjà, par exemple, verte, et que la couleur n'est pas encore devenue bleue. Selon le nominalisme radical de Goodman, les *cadres conceptuels* des individus sont discrets les uns par rapport aux autres. Soit nous supposons continu le flux du temps et nous pourrons trouver un moment où une qualité est encore verte quand elle est déjà bleue. Il s'agit donc de qualités discrets ; autrement « *L'ombre de l'objet est tombé sur Moi* ». nous supposons le flux des qualités. Mais le choix de Goodman est de situer le temps selon l'étiquette d'indicateur. Comme un individu qualitatif qui garde toutes ses qualités après son vécu du temps, la mémoire « résiste » au temps et condense des vécus, des expériences.

La condensation des éléments compositionnels « hors-temps » est en quelque sorte la destruction du temps : la ré-organisation de composants tels que v-ert et b-l-eu change la structure linéaire du temps. Mais cette expérience s'appuie sur les formes linguistiques du temps chez Roubaud – le futur antérieur, le conditionnel présent – des formes différentes de

---

[258] Roubaud J. *Composer, condenser, contraindre.*
[259] Voir chapitre I "*Cadre temporel* ».
[260] Roubaud J. *Composer, condenser, contraindre*.

temps pour composer, construire des nouveaux « aspects » littéraires, des espèces artificielles et néanmoins pertinentes.

« *L'instant de composer est une destruction du temps ; une description, un déplacement, une translation, une contrefaçon, un ressouvenir, une déploration, une transition, une contraction, une fabrication, une disposition, une distraction du temps, un renoncement au temps.* »[261]

La fabrication est le déplacement, la contrefaçon, la transition d'un des *cadres de référence* avérés par la pratique de composition de l'inventeur.

On peut supposer que le rôle de la mémoire dans le texte de Roubaud selon le fonctionnement des indicateurs du temps chez Goodman est le suivant : « *Un évènement intérieur de composition est toujours une séquence d'évènements effectués dans la mémoire.* » On peut comparer le processus de mémoire « *à la trajectoire d'une particule*. » La mémoire est alors d'ordre opérationnel : ce sont des structures différentes ou des mondes différents, des dispositions, etc. qu'il faut réactiver, parce qu'ils sont « *en état de compression, de condensation, de compactification aussi extrême que possible.* » Toutes ces séquences ou structures sont, d'une certaine façon, condensées sous l'étiquette « maintenant » (ou « présent »).

Roubaud voit dans la nouvelle interprétation de la notion ordinaire de « présent » chez Goodman une solution pour la question du temps dans le processus de composition.[262]

La solution de Goodman pour la question du temps propose une ouverture à des inventions d'artistes. Effectivement, le travail du peintre, comme le travail de tout artiste requiert du temps. Nous avons vu deux exemples picturaux des motifs en plein air de Cézanne et de Pissarro. Ni l'un ni l'autre ne peignaient « à la prima » pendant une seule séance. Nous ne savons pas combien de fois ces artistes se sont rendus sur le motif pour retravailler et renouveler leurs impressions. Les tableaux, peut-être, étaient terminés dans le studio. Ces tableaux présentent des compositions dont nous ne pouvons pas douter de la cohérence des détails et dont chaque ensemble de couleurs forme la vue d'un moment de temps.

Nous pouvons nous poser la question de savoir si ces vues de Pontoise présentent vraiment un moment de temps ? Et comment préciser ce moment de temps ? Evidemment, la

---

[261] Ibid.

[262] Roubaud J. *Composer, condenser, contraindre*. « *Au prix d'un abandon de l'hypothèse habituelle d'induction, comme elle est généralement formulée… se trouve une mise en cause de la notion ordinaire de « présent » ; et c'est le* <u>*véritable point crucial du texte*</u> *du moins en ce qui concerne la question qui m'occupe ici, celle du temps de l'opération de composer.* » *Composer, condenser, contraindre.*

peinture à l'huile, même la peinture la plus impressionniste, comme celle des vues de la cathédrale de Rouen de Claude Monet, ne témoigne pas de l'instant donné. En invitant l'individu qualitatif comme métaphore, nous pouvons dire que les couleurs de la toile (de Cézanne ou de Pissarro) après un vécu (une séance sur le motif) gardent leurs qualités en résistant au temps. Chaque nouvelle approche de son travail sur le plein air par le peintre apporte des nouvelles précisions, nouvelles re-compositions, nouvelles re-structurations de la couleur. Celui qui a eu une expérience du travail d'après le motif pendant quelques séances, doit savoir que chaque nouvelle séance commence par cette ré-organisation et re-structuration. Chaque nouvelle approche garde quelques apports du temps de la peinture précédente mais change et re-organise de nouveau le tableau. La dernière séance est toujours une approche selon l'indicateur du « présent ».

Toutes les expériences antérieures se présentent comme des étapes qui conduisent à la dernière, quand on doit « *composer, condenser, contraindre* » et donc de nouveau viser le « maintenant » dans le processus créatif.

5. CADRES ESTHÉTIQUES

5.1. Echantillons et conventions

Comment caractériser la symbolisation dans le cas de l'art, si aucune donnée d'«essence» dans la théorie de Goodman ne détermine ces relations? Si notre image du monde est aussi un artefact, où est la frontière entre l'objet du discours esthétique et ce qui n'en relève pas ? La dernière question n'a pas de réponse évidente bien que Goodman propose une solution intéressante.

Certains symboles représentent les qualités définies qu'ils possèdent et auxquelles ils renvoient en même temps[263]. Si la référence dans le cas de la dénotation fonctionne seulement dans un seul sens, si elle indique son objet marqué par l'étiquette correspondante, alors l'exemplification sous-entend «*la sous-relation converse de la dénotation*[264]». Dans le dernier cas l'objet présente *l'échantillon* d'une des qualités du symbole analysé. Par exemple, la dénotation du symbole *rouge* se réfère à l'objet que l'on peut nommer à partir de ce symbole : *le drapeau rouge*. L'exemplification ordonne la relation inverse: l'échantillon du drapeau rouge renvoie à la collection d'étiquettes. Ces étiquettes s'appliquent à d'autres symboles. L'une de ces étiquettes est «rouge», l'autre est «couleur du sang», mais aussi «symbole de la Révolution d'Octobre» ou « le signe du danger», «la frontière», «l'Internationale», etc. Autrement dit, la référence fonctionne non seulement du symbole au prédicat, mais il est nécessaire que le symbole soit dénoté par ce prédicat.

L'exemplification est une sous-relation dans le cadre de la dénotation, parce que l'échantillon n'exemplifie pas toutes les étiquettes, mais seulement quelques-unes d'entre elles correspondant au cadre de référence.

L'échantillon est plus strict dans le sens des relations référentielles : l'échantillon d'une pierre tombale dans l'installation de Michal Rovner produit plus d'impression que sa

---

[263] Goodman N./ Elgin C.*Reconceptions en philosophie*, p. 20: «*Dans une explication strictement nominaliste de l'exemplification, on ne parle plus de propriétés possédées, mais d'étiquettes instanciées. Un symbole exemplifie alors une étiquette qu'il instancie et à laquelle, en même temps, il fait référence.*»

[264] Goodman N. *Langages de l'art*, p.92; «*Là où il n'existe pas de semblables liens avec le langage, et où symboles et référents sont non verbaux, on peut parfois déterminer ce qui distingue en direction dénotation et exemplification à partir de traits formels. Si un diagramme référentiel est tel que toutes ses flèches soient à un seul sens, l'exemplification en est absente…Là où interviennent des flèches à double sens, il y a parfois moyen de dire dans quelle direction fonctionne la dénotation.*» p. 91.

description dans un livre. Nous pouvons accepter qu'une grille sur un dessin, qu'une phrase dans un livre, qu'une sculpture, dénotent pour nous le cimetière. Mais nous ne pouvons pas accepter toutes les grilles et toutes les sculptures comme échantillons des pierres tombales. « *L'étiquetage semble jouir d'une liberté que n'a pas l'échantillonnage. Je puis accepter que n'importe quoi dénote des choses rouges, mais je ne puis accepter que n'importe quoi qui n'est pas rouge soit un échantillon de rouge.* »[265]

« *Exactement de la même façon qu'un objet peut-être un symbole – par exemple, un échantillon – à certains moments et dans certaines circonstances, de même un objet peut être une œuvre d'art en certains moments et non en d'autres.* »[266] La notion d'échantillon est donc liée au contexte de son appropriation.

Le geste peut dénoter et exemplifier, de même que le prédicat dans le système de la langue. Par exemple, les gestes du chef d'orchestre peuvent exemplifier le rythme ou la pause. Dans la danse contemporaine les mouvements ont en général les propriétés de l'échantillon (du rythme, de la forme dynamique). Dans l'art contemporain l'exemplification caractérise des installations ou des objets de la réalité qui ne sont pas transformés par le geste d'artiste.

Les travaux de Boltanski donnent un exemple convaincant dans ce cas. Des inventaires des «*Objets ayant appartenu à une femme du Bois-Colombes*» présentent la chambre ordinaire et standard des années 1960. C'est un échantillon de la vie quotidienne. Cette œuvre illustre l'idée principale Boltanski que chaque individu mérite notre mémoire.

Les symboles artistiques se caractérisent souvent par une relation référentielle qui va dans les deux sens, du symbole (l'échantillon de la chambre d'une femme du Bois-Colombes) vers certaines étiquettes qui s'appliquent à lui (« une chambre standard de la femme », « une chambre standard au Bois-Colombes» ; « *banale* », « *quotidienne* », etc.) et d'une étiquette à l'objet qu'elle dénote (« une chambre standard de la femme » dénote l'objet de la chambre standard d'une femme).

Les conventions de l'art se définissent selon le caractère de la référence : le *cadre de référence* se construit dans la mesure où nous sommes capables de discerner des liens de renvoi et d'effectuer l'ajustement des catégories. Pourtant des symboles scientifiques constituent des chaînes référentielles dans un système de coordonnés défini d'une manière plus précise.

Bien que le cadre de référence soit toujours un construct qui s'ajuste au cours du « travail » de la référence, nous devons considérer les coordonnées du système dans des

---

[265] Ibid., p.92.
[266] Goodman N. *Langages de l'art*, tr.fr. p.90.

termes plus articulés. Un *cadre de référence* pour le système de Ptolémée sera compris selon des énonciations : « dans le cadre de référence de Ptolémée la Terre est immobile. Dans le *cadre de référence* de Ptolémée le Soleil se meut ». Le *cadre de référence*, où le système de coordonnées est constitué par des échantillons – des objets, des couleurs, des sentiments, des situations – se constitue petit à petit selon la précision du contexte. Par conséquent, le cadre de référence de l'installation d'une chambre de femme au Bois-Colombes de Boltanski n'est pas « lisible » dès le commencement : au préalable, il faut activer le fonctionnement de l'exemplification. Les objets de la chambre fonctionnent selon des échantillons de symboles et ces symboles à leur tour renvoient à une personnalité exposée par ces échantillons et à partir de là à la petite mémoire.

Boltanski a réalisé toute une série d' inventaires. Il invente chaque fois un nouveau « héros » de son installation. Mais cette invention ne change pas le *cadre de référence*. L'individualité des gens est neutralisée : la chambre d'un jeune homme de New York ne se distingue pas de la chambre d'une femme de Bois-Colombes (*Illustration 24*)[267]. Nous pouvons constater que l'artiste a changé, semble-t-il, les coordonnées (par exemple, le pays,) mais rien n'est changé dans son installation.

Le rôle de l'exemplification dans les rapports de référence est lié à l'attribution à celle-ci d'un caractère métaphorique. Goodman n'oppose pas le figural au littéral, parce que dans un cas comme dans l'autre il traite de la recherche des nouvelles étiquettes dans des nouveaux «*règnes*». Le transfert d'un «*règne*» à l'autre permet de monter à un nouveau niveau du système symbolique et d'élargir notre compréhension.

Ces conventions du fonctionnement symbolique sont liées à d'autres caractéristiques proposées par Goodman : la densité syntaxique[268], la densité sémantique et la saturation. Il y a cinq conventions de l'art y compris l'exemplification et la référence complexe et multiple déjà énumérées.

5.2. Conventions des inventions : symptômes esthétiques

Goodman choisit de s'interroger sur les principes du fonctionnement des symboles et ne s'intéresse pas à une définition des valeurs esthétiques et des caractéristiques que l'art « possède » hors de tout fonctionnement symbolique.

---

[267] Boltanski C. « Inventaires des objets appartenu à un jeune homme de New York, 1995 (exposition au Muséé d'Art Moderne de la ville de Paris, 1998.
[268] Voir chapitre I, *Structure du schème notationnel*.

Par conséquent, un acquis de l'art ne constitue pas une pénétration de son essence et n'exige pas un talent de supra-sensibilité – c'est le travail de la pensée ou des connaissances et des outils de l'analyse qui permettent d'accéder à un niveau de compréhension nécessaire, d'accéder à un des multiples *cadres* de l'art.

Le spectateur gravit les échelons de la connaissance selon ses capacités à acquérir le modèle d'un *cadre de référence* que l'artiste présente à sa disposition et à son analyse. Mais comment le spectateur, le lecteur, dans leur travail d'appropriation sont-ils capables de discerner dans une multitude de faits ceux qui témoignent du processus symétrique de l'art de leur créateur ou artiste ? En raison de son objectif, la théorie générale des symboles inclut des termes « ambigus », liés au domaine de la fiction et de la fantaisie. La question de la distinction des caractéristiques artistiques ou fictionnelles suppose une histoire de la formation, surtout selon une localisation du domaine d'analyse.

Nous pouvons mentionner P.Fontanier[269] qui dans une perspective d'analyse donne la place aux sens indirects. Le sens indirect est un des attributs des termes « ambigus » et des textes de fiction ; la systématisation de ces formes est alors liée à l'analyse sémantique et présente une des tendances de la sémiotique. Le structuralisme, en particulier français, utilise quelques catégories rhétoriques, surtout celle de *« figure »*, afin d'analyser la fonction poétique de la langue. G. Genette définit la *figure* comme « *le diapason entre le signe et le sens* ».[270] La figure « dessine » ainsi l'espace entre le sens littéral et le sens indirect où est la place de la littérature.[271] Dans les années 1990 les recherches sur la signification dépassent le cadre linguistique, une partie de ces recherches est destinée à l'étude de l'art[272]. Les recherches sémiotiques ont impulsé une étude de la sémiotique de Peirce et développé un intérêt pour la philosophie du langage.

Le transfert des intérêts sémiotiques de la littérature au domaine des arts dits « représentatifs » conduit certains des auteurs français à s'interroger sur l'art à partir de la critique de Goodman, comme c'est le cas en particulier de la théorie de l'art de G. Genette (*L'œuvre de l'art*)[273]. G. Genette développe l'analyse sémiotique en l'élargissant de la sphère du discours littéraire (« *figures* ») vers une recherche sur les niveaux de ce discours dans la perspective de la sémiotique de l'art. La problématique épistémologique se présente ainsi comme une interrogation sur l'identification des différentes formes d'œuvres d'art. Ces

---

[269] Fontanier P., *Les Figures du discours*, (1821-1827), intr. G. Genette, Paris, 1968
[270] Genette G., *Figures I*, 1966, стр. 206; *Figures II, III*, 1968-1972.
[271] Todorov T. *Symbolisation et interprétation*,Paris, 1978.
[272] Damisch H., *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984 ; *Traité di trait*, Paris, 1995 ; Marin L., *Etudes sémiologiques. Ecritures, peintures* ; Paris, Klincksieck, 1972 ; *De la Représentation*, Seuil / Gallimard, 1994 ; *Sublime Poussin*, Seuil, 1995.
[273] Genette G. *L'œuvre de l'art* ; t.1 *Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994 ; t.2 *La relation esthétique*, Paris, Seuil, 1997.

différentes formes d'art sont liées à différents *modes d'existence* de l'art ou, autrement dit, à différentes pratiques esthétiques et artistiques.

La question de la distinction d'une œuvre d'art selon le choix entre deux systèmes symboliques où chaque système est conçu comme artefact, est importante pour l'épistémologie de Goodman et pour la théorie littéraire de Genette. La question de Genette se pose du point de vue de la convention : selon quelles conventions un texte devient-il un texte littéraire ?[274] En paraphrasant : quand est-il possible de parler de littérature ? Cette formulation s'accorde avec la position de Goodman qui dans « *Manières de faire des mondes* » transforme la question de l'essence de l'art, qui devient : « *Quand y-a-t-il l'art ?* »[275]

Le déplacement de l'accent en direction des conventions de l'art ne peut pas éliminer absolument la problématique ontologique de l'art, mais son contenu « interne » et d'«essence » se neutralise : le caractère du fonctionnement du système symbolique définit ce système et sa position dans le cadre d'autres systèmes symboliques. La question d'« essence » (qu'est-ce que l'art ?) sous-entend souvent la recherche des caractéristiques de l'objet selon certaines analogies et conduit à supposer des sens « profonds », « véritables », cachés ou ambigus, en privilégiant une structure d'opposition. Goodman n'admet pas ces dichotomies, parce qu'elles observent les choses selon les oppositions « interne – externe » ou « sens – contenu ». Le deuxième couple peut aussi correspondre à l'opposition: « forme – contenu ».

Quand nous considérons le symbole dans l'art, nous nous heurtons à un dilemme : ou le contenu devient neutre et les qualités du symbole attirent notre attention, ou nous devons accepter l'importance de beaucoup de caractéristiques qui ne sont pas liées directement à cette œuvre[276]. Goodman ne part pas de l'analyse des composantes de l'œuvre d'art (ligne, cadre, couleur, etc.), il voit une œuvre comme un système symbolique.

---

[274]Genette G., *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p.14-15 : « *La question de Jakobson : « Quels sont les textes qui sont des œuvres ? » J'appellerai les théories qui sous-tendent une telle interprétation théories constructivistes, ou essentialistes, de la littérarité. L'autre interprétation entend la question comme signifiant à peu près ceci : « A quelles conditions, ou dans quelles circonstances, un texte peut-il, sans modification interne, devenir une œuvre ? » et « A quelles conditions, ou dans quelles circonstances, un texte peut-il, sans modification interne, cesser d'être une œuvre ? »… Quand est-ce de la littérature ?* »

[275] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, IV.

[276] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 82 : « *Un dilemme se présente cependant à nous ici. Si nous acceptons cette doctrine formaliste ou puriste, nous avons l'air de dire que le contenu d'œuvres comme le « Jardin des délices » et les « Caprices » n'importe pas vraiment et qu'on ferait mieux de l'oublier. Si, au contraire, nous rejetons la doctrine, nous avons l'air de soutenir que ce qui compte n'est pas exactement ce qu'est une œuvre, mais des tas de choses qu'elle n'est pas. Dans le premier cas, nous semblons plaider en faveur de la lobotomie sur de nombreuses grandes œuvres ; dans l'autre, nous semblons pardonner l'impureté dans l'art, en mettant l'accent sur l'extrinsèque.* »

Qu'est-ce qui nous induit à observer une chose sous un angle ou sous un autre ? Une situation analogue consiste à voir le lapin-canard soit comme un lapin, soit comme un canard. La question posée ainsi par Wittgenstein souligne le problème de l'interprétation.

Chez Goodman, le *cadre de référence* donne à une interprétation des règles d'ajustement. La question – pourquoi sommes-nous induits à observer des choses sous l'angle esthétique ? – a un caractère opérationnel. Goodman parle des indicateurs de la classification des systèmes symboliques. Par conséquent, la question de la reconnaissance du caractère esthétique des symboles et la question de l'art dans la théorie de Goodman sont liées au problème de la révélation des symptômes esthétiques.

Par opposition à une définition des critères, le symptôme indique seulement les caractéristiques distinctives des symboles et les dispose selon un contexte sémiotique. L'exemple du symptôme médical, proposé par Wittgenstein[277], conduit à différencier les critères des symptômes. Nous pouvons reconnaître l'angine selon l'inflammation de la gorge, mais quand le médecin décrit les résultats des analyses médicales, il appuie son diagnostic sur les critères de l'angine. Nous ne pouvons pas décrire la maladie avec les précisions nécessaires et nous essayons d'en parler en termes de ses symptômes. L'analyse du fonctionnement des systèmes symboliques nous amène à privilégier plutôt la classification selon un domaine de connaissance que selon un autre.

La comparaison de symptômes à une carte, que propose J.Morizot à ce sujet, est éclairante : « *De même qu'une carte n'a pas besoin de mentionner le moindre brin d'herbe pour être exacte mais doit intégrer les paramètres significatifs du paysage, de même le diagnostic ne s'améliore pas systématiquement par addition de banales observations ; après tout un diphtérique peut ne pas avoir la totalité des symptômes énumérés dans le dictionnaire médical ou présenter quelques signes atypiques !* »[278]

Les symptômes dans la théorie de Goodman sont pris en compte pour orienter l'attention, organiser la classification et n'informent pas sur la qualité du contenu. Dans le même sens, les symptômes esthétiques n'indiquent pas en quelle mesure un symbole est esthétique : le système symbolique qui présente une grande quantité de symptômes esthétiques n'est pas plus esthétique que l'autre, il est esthétique tout court[279]. Les symptômes ne caractérisent pas la valeur esthétique. « *Les symptômes de l'esthétique ne sont pas des*

---

[277] Wittgenstein L. *The Blue and Brown Books. Preliminary Studies for the* «*Philosophical Investigations*», «Blackwell», Oxford UK and Cambridge USA, 1998; p. 25.
[278] Morizot J.*La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p.205.
[279] Goodman N. *Of Mind and Other Matters*, p.137.

marques de mérite ; une caractérisation de l'esthétique ne requiert ni ne fournit une définition de l'excellence esthétique. »[280]

Nous avons énuméré plus haut les cinq symptômes du fonctionnement esthétique, parmi lesquels l'exemplification est le symptôme esthétique par excellence selon Genette[281]. Les trois premiers symptômes – la densité syntaxique, la densité sémantique et la saturation – ont un caractère sémiotique et indiquent le fonctionnement analogique du symbole par opposition au fonctionnement digital.

Les systèmes syntaxiquement articulés déterminent habituellement leurs reproductions ou exécutions: les partitions dans la notation musicale standard, les textes de scénarios de la télévision, les textes de la radio (*scripts*), les textes des romans. Les esquisses de peinture (ou *scetch*, les croquis graphiques) sont surtout denses, parce que des œuvres exécutées à partir de ces esquisses n'imitent pas fidèlement leurs modèles.

La densité sémantique caractérise les référents du système : « *les choses qui sont distinguées selon de très fines différences à certains égards sont munies de symboles – par exemple, non seulement le thermomètre non gradué, mais aussi l'anglais ordinaire.* »[282] L'installation de C. Boltanski « *La chambre d'une femme au Bois-Colombes*» est composée d'une collection d'objets ordinaires. Exposés dans un contexte d'échantillon, ces objets révèlent des significations différentes et complexes : ils exemplifient un rythme de vie banal, un standard d'habitude, une chambre de femme tout court, etc. La densité sémantique est caractéristique « *de la représentation, de la description et de l'expression dans les arts, et est un trait qui différencie les esquisses et les scripts des partitions.* »[283] La possibilité de parler et de représenter est liée à la pluralité de signification des instruments utilisés, du langage verbal et des choses reproduites sur la surface plane.

En 1984, Goodman précise que les deux premiers symptômes sont moins importants que les trois suivants, car il faut admettre que tous les textes sont sémantiquement denses. Les symptômes de densité indiquent que les systèmes sont plutôt esthétiques que l'inverse : « *et que, au sein de l'esthétique, plus souvent que ce n'est le cas ailleurs, c'est la densité qui l'emporte. Ainsi, tout particulièrement lorsqu'elle est combinée avec d'autres symptômes, la densité évoque l'esthétique.* »[284]

---

[280] Goodman N.*Langages de l'art*, p.298.
[281] Genette G. *La relation esthétique / L'œuvre de l'art*, p.54 : « Le symptôme esthétique par excellence est bien l'exemplification… »
[282] Goodman N.*Manières de faire des mondes*, p.91.
[283] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 295.
[284] Goodman N. *Of Mind and Other Matters*, 1984, p. 136.

Le symptôme suivant est la saturation syntaxique relative qui « *distingue parmi les systèmes sémantiquement denses les plus représentationnels des plus diagrammatiques, les moins « schématiques » de ceux qui le sont davantage.* »[285] L'exemple du dessin de Hokusai comparé à un graphique du cardiogramme est privilégié par Goodman, nous l'avons mentionné dans le chapitre I.[286] G. Genette remarque à juste titre que la saturation est la fonction transitoire entre dénotation et exemplification[287] : dans le cas du cardiogramme les lignes dénotent les significations correspondant au rythme cardiaque, dans le dessin de Hokusai les lignes exemplifient plutôt les contours de la montagne – l'épaisseur du trait, la blancheur du papier, le moindre détail tonal est ainsi significatif.

Le quatrième symptôme est l'exemplification et le cinquième est la référence complexe et multiple[288]. Cette référence passe d'une simple dénotation à une chaîne de renvois à plusieurs niveaux.

Du point de vue syntaxique, le fonctionnement analogique du symbole (densité et saturation) démontre qu'il est impossible de construire un système de type alphabétique pour rendre compte des traits constitutifs du symbole, en mettant en correspondance les inscriptions avec les caractères. Du point de vue sémantique, le fonctionnement analogique est lié à la référencesymbolique : la référence s'effectue selon les règles de définition d'un certain domaine, selon une certaine quantité de catégories alternatives et discrètes. Par conséquent, la capacité de compréhension du symbole suppose une expérience de réceptivité très fine et une analyse distinctive.

La question « *Quand y-a-t-il l'art ?* » accentue le caractère fonctionnel de l'art à l'opposé d'une perspective essentialiste. Les *cadres de l'art* organisent la vision, l'écoute, la pensée, etc. selon la densité sémantique et /ou syntaxique des symboles et le caractère complexe de la référence. La notion d'exemplification est donc le symptôme de l'art « *par excellence* ».

Le renversement de la problématique de l'art par la question du fonctionnement des symboles et de leur fonctionnement analogique, en opposition au fonctionnement digital, correspond à l'époque de la parution des « *Langages de l'art* », en 1968. C'est l'époque où l'ordinateur commence à envahir le domaine culturel. Dans « *Manières de faire des mondes* »

---

[285] Goodman N. *Langages de l'art*, p.295.
[286] Voir chapitre I, *« cadres syntaxiques* » .
[287] Genette G. *La relation esthétique / L'œuvre de l'art*, p.5 4 : « (…) *la saturation, par son ambivalence, fait en quelque sorte transition entre les deux modes symboliques.* »
[288] Le cinquième symptôme est ajouté par Goodman dans « *Manières de faire des mondes* » en 1978.

Goodman développe le thème de l'intelligence artificielle comme un modèle pour faire des mondes (suppression et supplémentation par exemple).

Les années 1960 marquent la naissance de nouvelles tendances en art dont la pratique était engagée par la perte de la valeur artisanale de l'objet d'art, et par une réflexion sur l'art ancrée dans la problématique de la marchandise dans la société contemporaine et industrielle (la question de l'art comme marchandise et de la marchandise comme objet d'art). En 1963, Andy Warhol ouvre sa *Fabrique* (*Factory*), époque où le Pop Art va à son apogée dans les années 1970. Dès 1967, Joseph Kosuth emploie le titre de *Conceptual Art*, et le développement de *Minimal Art* trouve aussi son apogée dans les années 1960. Vers la deuxième moitié des années 1960 le *Land Art* commence à transformer le paysage. Toutes ces tendances accentuent plutôt le caractère fonctionnel de l'art : les mots au lieu des images fonctionnent en tant qu'outils communicationnels, le paysage se transforme. Cette transformation n'est possible que si le caractère stable d'une image change et ouvre de nouvelles possibilités[289].

Il faut mentionner qu'en 1953 on a publié « *Philosophical Investigations* » de Wittgenstein, ce qui a stimulé le développement de l'esthétique analytique, comme le remarque D.Lories.[290] Les artistes, eux aussi, lisent Wittgenstein. Dans son manifeste « *Art after philosophy* » (1969) Joseph Kosuth cite Wittgenstein : « *Le sens est l'usage* »[291]. La phrase citée par Kosuth contient le mot « *usage* », ce qui donne à la notion de sens un caractère instrumental et fonctionnel.

Par conséquent, d'un côté, le développement des ordinateurs, et de l'autre côté, les nouvelles tendances de l'art même, consonnent avec le caractère fonctionnel de la théorie de Goodman et avec sa conception des symptômes esthétiques basée, en particulier, sur la différence entre les caractéristiques analogiques et digitales.

---

[289] L'article d'A. Danto témoigne déjà par son titre de la situation de « l'explosion » de nouvelles formes d'expression en art vers la fin des années 1960 : *Blam ! The explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958-1964* / *The State of The Art*, Prentice, Hall Press, New York, 1987, pp. 9-12.
[290] D.Lories *L'art à l'épreuve du concept*, « De Boeck Université », Bruxelles, 1996.
[291] J.Kosuth *Art after philosophy* / *L'art conceptuel, une perspective*, catalogue d'exposition 22 nov.1989 – 18 févr. 1990, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, coéd. Paris – Musées, 1989, p.237.

6. MULTIPLICITÉ DE CADRES

La théorie de Goodman répond aux exigences de l'époque de la multiplicité des « cadres » : cadres artistiques, cadres de vision, cadres constructifs. L'accent a été mis sur la notion de structure : le monde se divise en atomes, les atomes constituent les « molécules » d'un système discret. Il ne s'agit pas du monde physique mais du système de sa description. Ce premier système descriptif de Goodman est aussi un artefact : selon les règles nominalistes, en évitant une « communauté imparfaite », Goodman invente un constructeur dont chaque élément est lié à un moment du temps. Le temps sectionné et classé en caisses d'« être-ensemble », est une prédiction métaphorique des artefacts des « Réserves » de Boltanski où le temps sera exemplifié, la mémoire aura une dimension spatiale et « invariable » (a-temporelle ou « éternelle »).

Cette conception du temps correspond à la fragmentation du temps dans une vision fragmentaire du monde : le monde n'est pas unique, il se distingue selon les multiples formes de sa conceptualisation. Pour trouver les repères de fabrication de ses descriptions, on cherche des éléments minimaux. Les caractéristiques spatiales sont aussi déterminées par celles du temps. En écho aux recherches sur la « Quatrième dimension » par l'avant-garde, l'œuvre d'art visuelle s'accorde à un axe de coordonnées du temps. Des pratiques artistiques veulent rompre la statique du cadre visuel en introduisant l'action (la continuité), l'interaction (un élément aléatoire), l'exemplification de la dimension temporelle.

Cette « position de modification » de l'inertie du quotidien par l'invention est analysée dans le contexte de la conception de l'implantation de Goodman (d'une « énigme » de l'induction). Les contraintes de l'induction dans le sens goodmanien permettent d'élaborer de nouveaux termes et donnent une ouverture pour de nouveaux cadres de l'art. Pour « *composer, condenser, contraindre* », il faut renouveler la vision : elle n'est pas de l'ordre de la copie, car même le miroir déforme le vu en le reflétant. Où est le modèle de la vision ? On peut le chercher dans celui de la peinture. La réponse de Goodman consiste à considèrer la vision et l'art comme des constructions : le *cadre de référence* modèle l'une et l'autre. Les caractéristiques esthétiques sont présentées à partir des symptômes des systèmes symboliques.

Dans sa philosophie de « l'apparence », Goodman ne contredit pas sa théorie des symboles. Après avoir présenté sa conception de la structure, il élabore l'idée d'un cadre modelant, le cadre de référence. Ce cadre définit le contexte du système. Il n'est pas seulement lui-même modelant, il est soumis à des modifications, à des réorganisations. La théorie des « langages l'art » devient celle de la multiplicité des cadres où la notion du cadre

de référence engendre la modélisation de chaque regard, de chaque vision, de chaque compréhension du monde. Le cadre de référence est aussi celui de la modification, du renouvellement d'un regard, d'une vision, d'une compréhension.

Le cadre modelant se soumet à des expérimentations, des « modifications » de sa propre inertie. Les pratiques artistiques veulent dépasser des limites du cadre de référence en instaurant de nouveaux instruments, en explorant plusieurs types de symboles à la fois. Ce cadre modelant, a deux côtés comme un visage à deux faces : celui qui regarde l'artiste, celui qui regarde le spectateur, le critique d'art, le penseur. Comment unir ces deux « faces » dans un visage unique compte tenu des modifications permanentes des cadres ? Nous essayerons de répondre à cette question en nous interrogeant sur les relations entre les différents types de symboles en fonction du cadre de référence commun ou assimilé.

II
PARTIE

CRISE DU DISCOURS ET LANGAGES DE L'ART
(RELATIONS TRANS-SYMBOLIQUES)

INTRODUCTION

CADRE, CARTE ET COMMENTAIRE

Les trois mots commençant par «c», «cadre», «carte» et «commentaire», s'énoncent au rythme d'une ancienne comptine russe :

Sur le perron d'or étaient assis : le tsar, le tsarévitch, le korol, le korolévitch…[292]

Tous les noms sont mis dans une corbeille d'où l'un est tiré par hasard… Le hasard procède du jeu, d'un choix aléatoire. En fait, tsar et tsarévitch, comme les deux suivants – en français – roi et prince, sont des noms différents de la même famille attribués à des acteurs de statut identique. «La ressemblance de famille» se manifeste littéralement. Certes, après les membres de la «famille royale» on énumère encore le cordonnier et le tailleur, mais la «famille» qui les unit est celle des métiers. Les acteurs sont indiqués par un geste ostensif, toutefois la question « qui es-tu ? » par laquelle cette comptine se termine propose aux joueurs le choix de leur rôle.

Les «jeux de langage» chez Wittgenstein opèrent selon le même principe : en jetant «des dés» verbaux la situation manifeste dans un contexte concret leur disposition. Le mot trouve son sens dans la manière dont on l'utilise dans la proposition. Comme le dit Wittgenstein, «*la phrase a du sens, si nous la dotons d'un sens*»[293], si nous attribuons des rôles convenables aux mots composant cette phrase. Et la «ressemblance de famille» provient de la ressemblance dans l'utilisation des termes[294].

Les termes proposés à l'analyse, «cadre», «carte» et «commentaire», seront analysés selon la ressemblance de leur utilisation dans le discours sur la problématique de l'art. On examinera aussi les difficultés que l'on rencontre pour évaluer ce discours dans le contexte de la «condition postmoderne», d'après la théorie des «langages de l'art» de Nelson Goodman[295] et sa réévaluation critique par J.-M.Schaeffer[296]

.

---

[292] « Korol » - le roi, «korolévitch » - le prince sont les noms attribués aux rois étrangers ; «tsar» et «tsarévitch» sont les titres des rois et des princes russes.
La version russe de cette comptine : «Na zlatom koltse sideli : tsar, tsarévitch, korol, korolévitch, sapojnik, portnoï, vykhodi – kto takoy ? » - Sors ! Qui es-tu ?

[293] "*This phrase has sense if we give it sense*" L.Wittgenstein *The Blue and Brown Books. Preliminary Studies for the «Philosophical Investigations»,*«Blackwell», Oxford UK & Cambridge USA, 1998, p.7.

[294] "*We are inclined to think that there must be something in common to all games, say, and that this common property is the justification for applying the general term "game" to the various games; whereas games form a family the members of which have family likenesses. Some of them have the same nose, others the same eyebrows and others again the same way of walking; and these likenesses overlap.*" Ibid., p.17.

[295] Goodman N. *Languages of Art*, 1968.

[296] Schaeffer J.-M. *L'Art de l'Âge moderne*, 1992 ; *Les célibataires de l'art*, 1996 ; avec N. Heinich *Art, création, fiction (Entre sociologie et philosophie)*, 2004.

CHAPITRE 1

CADRES DE COMMENTAIRE

1.CADRE : «ÉVÉNEMENT ARTISTIQUE» ET SON AUTHENTIFICATION

1. 1. Discours esthétique : problème de constitution

L'appropriation de l'activité des artistes passe aujourd'hui par des «événements artistiques» : expositions, performances, installations, happenings, etc. De la réflexion sur le comportement artistique naît un langage qui conditionne les conceptions esthétiques de telle ou telle époque. Les époques se caractérisent par des dichotomies : entre la création d'un discours authentique et l'appropriation de ce que l'on nomme art.

La notion d'«événement artistique» permet de franchir les limites posées. Ainsi, on peut concevoir «l'art» sous l'aspect d'un «fait» et y distinguer des niveaux spécifiques, des états de fait susceptibles de devenir événements. Autrement dit, «l'événement artistique» a le statut d'«événement», il se définit selon le mode historique de son appropriation.

Dans la perspective d'une évaluation du discours esthétique à l'origine de l'analyse précise du contexte contemporain de l'art, la catégorie d'«événement artistique» devient déterminante pour la réflexion de J.-M. Schaeffer et de N. Heinich dans leur recueil «*Art, création, fiction*»[297]. L'aspect sociologique de l'étude de N. Heinich[298] invite à définir l'«événement artistique» d'après «*une cadre-analyse de l'expérience esthétique*»[299]. N.Heinich emprunte à E. Goffman (*Frame Analysis*[300]) la terminologie des «cadres». Le «cadre» est compris selon Goffman comme une des formes d'organisation de l'expérience[301]. Et c'est précisément cette approche de l'analyse sociologique de l'art – sous l'angle de la structure des faits artistiques – que N. Heinich propose dans sa réflexion sur le statut des «événements artistiques».

J.-M. Schaeffer suggère en écho que la question de ce statut n'est pas seulement sociologique mais, évidemment, aussi philosophique. Comme le montre N. Heinich, la prétention à disposer de critères permettant de distinguer les événements «vrais» des pseudo-événements (dans le cas d'événements esthétiques) engendre très vite la polémique d'un

---

[297] Heinich N. / Schaeffer J.-M. *Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie)*, éd. J.Chambon, 2004.
[298] Heinich N. *Qu'est-ce qu'un événement artistique? Contribution à une sociologie de la singularité*, op.cit., p.105-122 (texte prononcé en 1999 dans le colloque «Qu'est-ce qu'un événement ?», Université de Bruxelles.
[299] Heinich N. *L'art et la manière: pour une cadre-analyse de l'expérience esthétique./ Le parler frais d'Erving Goffman*, Paris, éd. de Minuit, 1989, pp.110-121.
[300] Goffman E. *Frame Analysis*, New York, Harper and Row, 1974 et Boston, Northeastern University Press, 1986.
[301] Op.cit., p.10.

«*double travail d'interprétation et de valorisation*»[302]. N. Heinich propose de suspendre l'évaluation et de se tourner vers la catégorisation et la description.

« Plutôt, *donc, que de comprendre ce qu'est un événement, il s'agit de comprendre ce qui fait événement pour les acteurs : à la perspective essentialiste, qui cherche la nature des choses, substituer une perspective pragmatiste, qui s'intéresse à la façon dont elles sont perçues, vécues, utilisées, et à la façon dont elles-mêmes agissent.* »[303]

Donc, au lieu de se plonger dans l'analyse ontologique, N. Heinich et J.-M. Schaeffer s'accordent pour proposer une analyse fonctionnelle, pour comprendre comment un fait est constitué. Le fait résulte d'un «cadrage», et ses propriétés se révèlent telles ou telles selon la manière de les appréhender. Dans cette perspective, on s'intéresse plutôt aux relations, impliquées au cours de l'événement, qu'à son sens interne. Ainsi le cas d'un «événement artistique» n'est pas un cas particulier : «*toutes les catégorisations sociales sont «par nature» des catégorisations relationnelles – et donc axiologisées*»[304]. Le questionnement sur le statut de l'événement artistique s'avère être un problème de catégorisation, de classification des outils qui s'y trouvent.

J.-M. Schaeffer voit l'équivalent de ce principe dans le champ de l'analyse philosophique[305]. Il mentionne ainsi le paragraphe 124 des «*Investigations philosophiques*» de Wittgenstein, en s'appuyant sur sa thèse qu'il faut laisser «*toutes choses en leur état*»[306], que la tâche de la philosophie est d'évaluer la description des usages effectifs de la langue et que dans le domaine de la philosophie du langage elle ne porte «*en aucune manière atteinte*» aux usages linguistiques effectifs. L'enjeu de J.-M. Schaeffer est alors de participer à l'évolution de ce type du discours sur l'art, lequel, si l'on paraphrase Wittgenstein, ne porte aucunement atteinte aux usages «artistiques» effectifs. L'objectif de J.-M. Schaeffer est de contribuer à la catégorisation des outils en jeu ; et donc, d'élaborer plutôt un langage esthétique descriptif dans le sens des «*Langages de l'Art*» de Nelson Goodman.

---

[302] Heinich N. *Qu'est-ce qu'un événement artistique ?* / Op.cit., p.111.
[303] Heinich N. op.cit., p.117.
[304] Schaeffer J.-M. *A propos de "Qu'est-ce qu'un événement artistique ?/* Op.cit., p.129.
[305] Op. cit., p.12 : «*Il est notamment au fondement de la philosophie du langage ordinaire. Wittgenstein en a été un des défenseurs les plus convaincus… Au-delà de la question de l'événement artistique (ou de l'événement tout court), au-delà aussi de la méthodologie propre à la sociologie, ce qui est en jeu n'est donc rien de moins qu'un principe épistémologique de base*».
[306] Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigations philosophiques,* tr. P. Klossowski, Gallimard, 1961, p. 167. « *La philosophie ne doit en aucune manière porter atteinte à l'usage réel du langage, elle ne peut faire autre chose que le décrire.*
Car elle ne saurait non plus le fonder.
Elle laisse toutes choses en leur état ».

C'est ainsi que J.-M. Schaeffer arrive à l'analyse de la catégorie d' «événement artistique». Cette analyse forme les outils de ce type de langage (ou «des langages» selon Goodman) esthétique. En même temps, elle se fonde déjà sur les catégories goodmaniennes de la distinction des niveaux sémiotiques des effets «des langages» de l'art. La différenciation des modalités autographiques (quand la distinction entre l'original et la contrefaçon a du sens – en peinture, par ex.) et allographiques (la musique, par ex.) s'opère par rapport au champ large des effets artistiques conçus comme «événements». De ce point de vue, N. Heinich partage l'approche sémiotique de Goodman, mais elle y parvient à partir d'une autre perspective : celle de la théorie des «cadres» de E. Goffman.

Pourquoi opposer ces deux perspectives : l'approche de l'art dans le sens de l'étude des systèmes de symboles selon Goodman et la théorie des «cadres» sociologiques selon Goffman ? L'analyse de l'art se présente ainsi comme une analyse fonctionnelle, c'est-à-dire descriptive. Cette réflexion se fonde sur le choix d'une stratégie pour l'observation d'un fait, qu'on peut nommer «événement artistique», autrement dit, le choix du «cadre» de cette observation.

1. 2. Une «cadre-analyse» de l'expérience esthétique

Une «*cadre-analyse*» dans le cas de l'expérience esthétique permet de distinguer les niveaux du fonctionnement des effets d'une activité. La « *cadre-analyse*», appliquée par N. Heinich à l'œuvre de Truffaut «*Le dernier métro*», au Pont-Neuf emballé par Christo[307] ou à la corrida, est l'analyse d'un événement selon un ordre de classification des «cadres» en question. L'emballage du Pont-Neuf modifie le «*cadre*» architectural et urbain selon les modes différents offerts par l'intervention de l'artiste. Le paysage quotidien devient spectaculaire : la «scène» du pont propose un espace interactif pour le spectateur. La publicité explore le slogan du moment[308]. Des photos du Pont Neuf dans son état nouveau, des cartes postales et posters ouvrent un autre horizon nouveau, celui du commerce.

---

[307] Christo, artiste américain d'origine bulgare a réalisé plusieurs projets de l'emballage de monuments culturels anciens et contemporains. Le projet de l'emballage du Pont-Neuf à Paris a pris dix ans du travail préparatoire (1975-1985) ; le Pont Neuf a été emballé avec un matériel synthétique, supportant l'humidité, et en même temps la forme architecturale a été gardée.

[308] Heinich N. *Pour une «cadre-analyse» de l'expérience esthétique* / *Parler frais d'Erwin Goffman*, p.114 : «*L'énorme slogan affiché sur la façade de la Samaritaine : "Moi, la Samaritaine m'emballe". Jouant sur le sens figuré du terme «emballer», cette modélisation publicitaire, très remarquée et commentée, contamina d'ailleurs aux yeux de certains l'ensemble de l'opération, qui fut parfois interprétée comme un «coup de pub», voire, en*

Par sa «cadre-analyse» N. Heinich distingue ainsi les changements d'état de l'œuvre de Christo d'après sa manière de fonctionner : on dirait – selon les rôles interprétés par les «joueurs» – tout et tous ceux qui forment les manières de les percevoir. «*Ce sont, si l'on peut dire, des tentatives de «mise en cadre» ou de «recadrage» d'un objet qui est non seulement «décadré» (par* rapport *à l'univers artistique comme par rapport à l'univers du monde ordinaire), mais aussi «décadrant», susceptible de remettre en question les cadres familiers, de mettre en crise leur évidence.*»[309] «Mise en cadre» et «recadrage» ou «décadrage» sont en fait les différentes formes du «cadre», les formes de l'organisation du regard (voire, chez Goffman, de l'expérience). L'ensemble de ces formes, décrites par N. Heinich, tend à illustrer les facteurs d'organisation des «événements artistiques» dans la suite des événements : la transposition des «*cadres*» est en ce sens la nouvelle fabrication du «monde», la constitution d'une «version» de ce monde à partir des mêmes faits selon Goodman.

1. 3. Cadre – « monde »

Dans la théorie de Goodman (*Langages de l'art, Manières de faire des mondes*), la notion de «monde» s'avère être une des multiples descriptions possibles du réel dans l'ensemble des effets de ce réel : l'art, comme la science et le langage ordinaire, utilise des symboles compris dans le sens le plus large et neutre (images, sons, mots, diagrammes, etc.), en les réorganisant dans des systèmes symboliques selon le cadre de référence choisi.

Les descriptions rivales d'un mouvement utilisent toutes plus ou moins les mêmes termes et se transforment canoniquement les unes dans les autres. Elles ne fournissent donc qu'un exemple mineur… de la diversité des manières de prendre le monde en compte. Beaucoup plus frappante est la grande variété des versions et visions que permettent les nombreuses sciences, les travaux des différents peintres et écrivains…[310]

Dès lors, l'œuvre d'art, et l'on pourrait y introduire chaque «événement artistique», chaque approche de cette œuvre d'art ou de cet «événement artistique», exige une construction symbolique au sens d'une construction selon le système des coordonnées (cadre de référence) posé. Cette version transporte le regard dans tel ou tel monde, transpose et dispose les mêmes faits dans des «événements» dispensés aux «mondes» différents : le Pont-

---

termes goffmaniens, comme une «fabrication», c'est-à-dire, une mystification abritant des buts lucratifs sous des dehors désintéressés.»

[309] Ibid., p.116.

[310] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 11.

Neuf emballé peut entrer en relation avec une toile picturale à dominante orange ou avec un continuum de temps passé dans un environnement très connu, mais transformé en spectacle.

1. 4. Cadre de l'expérience et cadre de référence : modes de fabrication

On a déjà mentionné que la «cadre-analyse» de cette action d'emballage par Christo la structure comme un changement de «cadres» de l'expérience. Le cadre de la plaisanterie se transforme en cadre du commerce, cadre des jeux, etc…. N. Heinich propose une explication démonstrative des enjeux de l'analyse de E. Goffman, qui écrivait: «*Mon idée de départ est la suivante : une chose qui dans certaines circonstances peut se présenter comme la réalité peut en fait être une plaisanterie, un rêve, un accident, un malentendu, une illusion, une représentation théâtrale, etc.*»[311] Le changement de «cadres» dans la théorie de Goffman structure l'expérience comme un des «modes» de la vision du réel, ou comme la «fabrication» d'une approche inhabituelle de cette même expérience.

Le choix du système de coordonnées (cadre de référence) selon Goodman pourrait être considéré comme un des «modes» de «fabrication» des «cadres» de l'expérience, y compris des «cadres» des «événements artistiques». Le «monde» d'une peinture de Léonard ou de Marc Rothko se présente comme une «version». L'emballage du Pont-Neuf par Christo offre une autre «version» d'un réel très connu. Et, selon Goffman, on peut considérer cette performance de Christo comme un passage équivalent au passage d'une «version» du «monde» habituel à une autre «version» de la plaisanterie ou du rêve ou de l'«événement artistique».

Ce qui caractérise une «cadre-analyse» au sens goffmanien, c'est la succession des «cadres», la suite temporelle des changements de cadres. L'expérience esthétique y est vécue dans un continuum de changements transformant un «cadre primaire» - on pourrait dire «habituel» – le Pont-Neuf, reconnaissable dans l'ensemble architectural de Paris depuis des siècles, selon différentes modalités de «cadres» au gré du point de vue du spectateur[312].

---

[311] Goffman E. *Les cadres de l'expérience*, p. 18.

[312] Heinich N. *Pour une «cadre-analyse» de l'expérience esthétique»*, op.cit., p. 114 : «*Goffman suggère que tout élément soumis à une première modalisation est rendu par là même particulièrement vulnérable à des modalisations successives…le pont Neuf de Christo offre une illustration frappante. En effet, à partir du moment où le pont «fonctionnel», pris dans le «cadre primaire» de la vie de tous les jours, est devenu un «pont événementiel»… il s'est vu en même temps soumis à toutes sortes de distorsions ou de réutilisations spontanées par le public…*» N. Heinich *Pour une «cadre-analyse» de l'expérience esthétique»*.

Selon la théorie de la symbolisation de Goodman, le symbole «s'ajuste» à d'autres symboles dans le processus de la construction d'un système symbolique. Donc, le passage du «cadre primaire» aux différentes modalités des «*cadres*» n'est possible dans le système goodmanien que si l'on constitue un «*cadre de référence*» compatible avec les caractéristiques de ce passage… En tout cas, les difficultés liées aux coordonnées strictes de l'ajustement des symboles limitent cette tentative. Le système symbolique goodmanien conçoit un «événement artistique» selon des fonctions de classification.

1. 5. «Fonction-événement»

Le «*frame analysis*» dans le sens de Goffman se fonde sur les relations fonctionnelles des objets du «cadrage». En effet, on parle de «*fonction-événement*». La «*fonction-événement*» se rapporte dans ce cas à la «*fonction-auteur*» dans le sens où M. Foucault l'a définie[313]. Plutôt que d'essayer de répondre à la question «*Qu'est-ce qu'un auteur ?*», M.Foucault objecte que la personnalité de l'auteur ne se manifeste pas dans ses qualités individuelles et humaines, mais dans son rapport au texte, c'est-à-dire dans sa manière de fonctionner comme auteur : «*La fonction auteur est caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société*.»[314] Dans l'analyse des «cadres» de l'expérience, l'«événement artistique», comme d'ailleurs «l'événement» tout court, se présente alors par rapport à sa caractéristique fonctionnelle : «*plutôt, donc, que de comprendre* <u>*ce qu'est*</u> *un événement, il s'agit de comprendre* <u>*ce qui fait*</u> *événement pour les acteurs…*»[315] La transformation des questions «Qu'est-ce qu'un auteur ?» et «Qu'est-ce qu'un événement artistique ?» selon le paradigme d'une fonction – qu'est-ce qui *fait* un auteur en tant qu'auteur ? qu'est-ce qui *fait* un événement en tant qu'un événement ? – est chère à Goodman, qui a remplacé la question « Qu'est-ce que l'art ? » par cette autre – «*Quand y a-t-il l'art* ?»[316]. Cette formulation s'avère plus actuelle à l'époque des «événements artistiques», quand l'objet d'une analyse échappe au champ de vision, quand il devient conceptuel, virtuel ou date un fait sans caractéristiques matériellement éprouvables.

« *Que dire de quelque chose qui ne serait pas même un* objet, *et ne serait pas montré dans une galérie ou un musée – par exemple, le creusement et le remplissage d'un trou dans*

---

[313] Foucault M. *Qu'est-ce qu'un auteur?* Bulletin de la Société française de philosophie, 1969, 63, №3.
[314] Ibid., p. 83.
[315] Heinich N. *Qu'est-ce qu'un événement artistique / Art, création, fiction,* p. 117.
[316] Goodman N. *Manières de faire des mondes,* ch.IV (Quand y a-t-il art ?).

Central Park, comme le prescrit Oldenburg ? Si ce sont des œuvres d'art, alors toutes les pierres des routes, tous les objets et événements, sont-ils des œuvres d'art ? »[317]

Qu'est-ce qui fait de tous ces objets et ces événements des œuvres d'art ? La théorie générale des symboles de Goodman ne se limite pas à l'observation d'un fait susceptible d'une pareille transformation, mais propose un régime de fonctionnement permettant de distinguer les conventions de fonctionnement de ces objets et événements en tant que symboles. Mais «*les choses fonctionnent comme œuvres d'art seulement quand leur fonctionnement symbolique présente certaines caractéristiques.*» [318] La description de l'événement artistique révèle alors l'analyse du fonctionnement symbolique, la manière de «faire» des symboles, leur façon d'établir le lien symbolique de la signification.

La construction symbolique selon Goodman consiste en une classification des symboles, en leur insertion dans le système des coordonnées. Selon l'analyse de N. Heinich, la caractérisation d'un «événement artistique» met en évidence deux facteurs : le statut sémiotique (symbolique au sens de Goodman) des états de faits susceptibles de devenir des événements et le régime de valorisation des œuvres[319]. Le champ du régime des modalités autographiques ou allographiques sert à distinguer et à classer des événements selon leur dynamique temporelle[320]. L'approche historiciste montre que l'événementialité se rapporte au régime artistique historique du moment de l'analyse, d'une «cadre-analyse» en perspective culturelle et historique.

L'analyse d'un «événement artistique» montre que l'événement est une catégorie relationnelle : «*être un événement signifie être un événement pour quelqu'un*» [321] . L'authentification d'un événement artistique ne révèle pas ses caractéristiques «internes», mais sa manière de fonctionner ou, dans le sens de Goodman, de «symboliser». Cette procédure implique une classification de son niveau sémiotique (ou symbolique) et une précision du contexte dans lequel on l'observe.

---

[317] Ibid., p. 89 ; plus loin : «*Qu'est-ce qui distingue ce qui est une œuvre d'art de ce qui n'en est pas une ? Qu'un artiste l'appelle œuvre d'art ? Que ce soit exposé dans un musée ou une galérie ? Aucune de ces réponses n'emportent la conviction.*»

[318] Ibid., pp. 90-91.

[319] Heinich N. *Qu'est-ce qu'est un événement artistique ?* ; Schaeffer J.-M.*A propos de «Qu'est-ce qu'un événement artistique ? » / Art, création, fiction*, pp. 106-108, 118, 128.

[320] Ibid., pp. 107-108 : «*…dans tout ce qui relève de ce qu'on appelle le «spectacle vivant» - l'œuvre est à la fois allographique si l'on considère ce qui est représenté au public, et autographique si l'on considère l'acte même de représentation… autographique, un tableau mis aux enchères peut faire événement par son prix 'acquisition.. Autant dire que l'événement culturel à partie liée avec la dimension autographique des œuvres, tandis que seul le temps long peut conférer une dimension événementielle à une œuvre allographique.*»

[321] Schaeffer J.-M. op.cit., p.130.

La notion de «*cadre*» donne ainsi la base de l'analyse fonctionnelle et relationnelle. Le *cadre de référence*, selon Goodman, propose un outil de coordination relationnelle des constructions symboliques. Si un «événement artistique» se manifeste comme un événement susceptible de symboliser, alors son caractère artistique s'avère dans la perspective d'un cadre de référence.

La nécessité d'introduire cette catégorie événementielle apparaît dans une situation où il est nécessaire de constituer de nouvelles formes du discours esthétique en réaction à la crise du discours de légitimation des arts.

2. «DISCOURS DE LÉGITIMATION DES ARTS »

2. 1.Art : problème de nomination. Aspect ontologique.

Le problème de l'appropriation des arts entre en conflit avec l'évolution d'un discours de légitimation des arts. Les difficultés sont liées à la question de l'art selon qu'on l'envisage dans sa définition intemporelle ou temporelle (son actualité). Cette dichotomie ancienne découle de la constatation du fait qu'entre le nom et la chose la pertinence est sujette à une «caution» interrogatoire.

L'inversion de la problématique ontologique de l'art au sein du langage sous-entend un soupçon. Comment peut-on parler d'un objet ? La première tâche à accomplir est de le déterminer. La définition se forme dans la nomination. La deuxième étape consiste dans la constitution des propositions inscrivant le nom dans un contexte convenable. En effet, et Wittgenstein en fait toute sa suite des investigations, si la nomination n'est pas ostensive, elle se déduit de l'expérimentation dans et par le langage : le nom se précise selon le rôle qu'il tient dans la proposition. L'ensemble des propositions organise le contexte du «jeu de langage» où l'on décrit l'objet de l'observation. Le mot obtient son sens et l'objet est nommé par la tentative de celui qui parle[322].

L'approche de N. Goodman s'inscrit dans cette même tendance. Mais, pour lui, le rapport de l'objet à son nom est plus radical dans le sens où l'objet apparaît comme artifice de symbolisation. Donc, Goodman insiste sur le fait qu'«*on peut bien avoir des mots sans monde, mais pas de monde sans mots ou d'autres symboles*»[323]. Dans la théorie de Goodman, l'apparence de l'objet se révèle selon un *cadre de référence*, un choix de stratégie de symbolisation. Le choix entre ces stratégies ou entre ces *cadres de références* détermine la définition de l'objet qui apparemment pourrait être déterminé selon une autre perspective de symbolisation, selon un autre cadre de référence. Cet objet en question a donc potentiellement plusieurs apparences et plusieurs définitions.

L'autre tendance de l'instauration du lien entre l'objet, sa nomination et le discours portant sur cet objet s'appuie sur le repère de «l'idée» de cet objet. L'objet se

---

[322] Wittgenstein L. *The Blue Book*, p. 28.
[323] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 15, autrement dit, l'objet soumis à une analyse dans le discours, se présente seulement selon un des modes de signification.

présente ainsi comme une certaine projection de suppositions, de conceptions *a priori* et (ou) d'interprétations valorisantes. Cette tendance est déjà présente chez Platon qui montre toute la vanité de l'imitation des choses par un artisan ou un artiste, parce que l'original réside dans le champ des «idées». Dans «La République», Platon distingue, par exemple, trois lits : le premier est l'idée qui doit être représentée par l'ouvrier, le deuxième est l'objet réalisé à partir d'elle et le troisième est l'objet simulé par le peintre. Son résultat n'est qu'un simulacre : «*L'art d'imiter est…bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantasme.*»[324] L'artiste se présente ainsi comme un illusionniste, il imite ce qui lui apparaît. Deux ruptures s'ensuivent. La première se situe entre l'idée d'objet et la chose produite et la seconde entre cet objet et son imitation.

L'idée d'objet est à la base de l'analyse ontologique de l'art. Dans cette tradition ontologique l'essentiel est de remonter à l'«origine», à l'essence de l'œuvre. Il faut donc dépasser les deux ruptures mentionnées. Kant pose déjà des limites à la connaissance, il renonce aux possibilités d'accéder aux «*choses en soi*». Entre Kant et Goodman, il y a une différence : Goodman s'interroge sur les opérations de nomination, il n'observe que ce secteur de la connaissance que l'on obtient en observant la « surface » de son utilisation dans différentes formes d'expression.

Tandis que Kant « *échange la structure du monde pour la structure de l'esprit* », Goodman poursuit quant à lui sa démarche en élaborant la structure « *des différents systèmes de symboles dans les sciences, en philosophie, dans les arts, la perception et le langage quotidien* »[325]. L'épistémologie moderne, dont Goodman est l'héritier, admet qu'on ne puisse parler d'ontologie que relative à un langage.

2. 2. Discours de légitimation des arts.

Dans l'approche de l'art il est possible de distinguer généralement deux discours. D'une part, face à son objet concret, l'observation s'accompagne d'une expérience dans et par le langage; le nom d'«art» trouve sa légitimation dans l'usage de termes caractérisant une expérience des effets artistiques. D'autre part, l'art est le champ d'épreuve des interprétations à travers lesquelles l'idée de ce que l'art *doit* être se vérifie.

---

[324] Platon *République*, («Œuvres complètes», tomeVII, Paris, éd. «Les belles lettres», 1982), livre X, 598c
[325] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 7 (avant-propos).

Selon la deuxième approche, «l'art» a été doté de plusieurs sens liés d'une manière ou d'une autre à la compréhension du caractère ultime de l'univers et à la recherche des significations cachées dans tout ce qui nous entoure. Dans son étude des caractéristiques discursives esthétiques [326], J.-M. Schaeffer définit cette tendance comme : la «*théorie spéculative de l'art*». Mais il admet aussi une autre possibilité – celle d'un caractère descriptif, dont l'exemple fut la théorie des «langages de l'art» de Nelson Goodman.

Le problème de l'évaluation du discours esthétique correspond à l'époque que l'on appelle souvent «*la crise de l'art*». Parler de la «fin de l'art» est devenu un cliché, une banalité et, en même temps, est tout à fait accepté selon l'une ou l'autre vision.[327] Les «ismes» multiples, qu'on a déjà l'habitude d'en parler, se changent en formes et événements artistiques multiples d'ordre expositionnel et (ou) performatif. La catégorie d'un «événement artistique» sert ainsi à clarifier ce fait.

J.-M. Schaeffer remarque à juste titre que «*la supposée crise des arts est en effet avant tout une crise du discours de légitimation des arts, ce qui n'est pas du tout pareil*»[328]. Cependant, la *crise du discours* n'est pas nouvelle : la rupture entre le fait artistique et son appropriation s'affirme chaque fois que l'on rompt avec une image devenue habituelle et conforme au mode de penser l'art.

2. 3. Sources kantiennes du «discours de légitimation des arts» selon J.-M. Schaeffer

La *crise* des arts actuelle témoigne plutôt de la *crise du discours* sur l'art. D'un côté, le repli sur soi artistique accroît la distance entre l'artiste et son spectateur. De l'autre côté, le discours «*de légitimation des arts*» se fonde encore souvent sur le paradigme de la théorie « *spéculative* » des arts, dominant, selon J.-M. Schaeffer, au cours des deux derniers siècles. L'essentiel dans ce type de discours est que l'on discerne les qualités de l'objet idéal «art» dans ce qui est proposé à l'analyse. Par opposition, l'esthétique de Kant permet à J.-M. Schaeffer de postuler une relation esthétique au lieu de formuler une théorie «*objectale*». L'esthétique kantienne est ainsi comprise comme métaesthétique parce qu'elle présente la

[326] J.-M. Schaeffer *L'art de l'âge moderne. (L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours),* Gallimard, 1992.
[327] Par ex. H. Rosenberg *La dé-définition de l'art,* tr. C. Bounay, éd.J. Chambon, 1992.
[328] J.-M. Schaeffer *L'art de l'âge moderne,* p.13.

base de l'analyse du jugement esthétique et de sa légitimation. En effet, cette théorie diffère de la théorie spéculative de l'art qui se concentre sur l'objet.

Par cette analyse J.-M. Schaeffer fonde la légitimité de la tendance théorique qu'il appelle «descriptive» et qui concentre l'attention plutôt sur le caractère de la relation établie entre le sujet et l'effet de l'activité artistique (par exemple, l'importance de la catégorie d'un «événement artistique»). Donc, au lieu de l'«interprétation profonde» (au sens de A. Danto[329]) de l'objet en question, qui conduit à parler d' «art», la proposition de J.-M. Schaeffer de s'inscrire dans la continuité de Kant s'apparente à l'évaluation d'un discours de caractérisation de cette relation et permet de définir les possibilités de stratification de la «*relation esthétique*».

Dans le système de Kant, le jugement esthétique n'est alors ni un jugement de connaissance, ni un jugement objectif. Il est plutôt un jugement exemplaire fondé sur l'instance suprême du devoir moral. L'objectif de l'analyse de J.-M. Schaeffer est de préciser que le jugement esthétique est distinct du jugement de connaissance, que les prédicats esthétiques déterminent selon Kant des attitudes mentales plutôt que des objets.

L'enjeu est de séparer les analyses valorisantes de l'art de celles fondées sur des stratégies descriptives. Lorsque Kant préfère le Beau naturel au Beau artificiel, il entend affirmer le rapport au Beau naturel comme le rapport à *la finalité sans fin spécifique.* Le jugement esthétique exemplaire est en ce sens fondé sur une instance suprême du devoir moral dont la valeur universelle est justifiée par le fait que cet impératif éthique représente le but supérieur de l'être humain.

En même temps, l'art ne constitue pas chez Kant l'*objet* de cette finalité, car sa thèse se porte sur le *jugement esthétique*. « *Il faut se rappeler que l'esthétique kantienne est pour l'essentiel une méta-esthétique, puisqu'elle se propose d'analyser le jugement esthétique et sa légitimation.* »[330] Donc, le jugement esthétique se porte sur un objet, mais l'objectif de Kant est de proposer l'analyse des conditions de ce jugement en tant que jugement légitimatif du domaine esthétique. C'est ce que J.-M. Schaeffer affirme dans son texte « *Prolégomènes kantiens* »[331]. Il reprend ce développement dans *Célibataires de l'art*.

Si les prédicats esthétiques se rapportent à une relation entretenue entre une représentation de l'objet et nos facultés à l'appréhender sut le mode du plaisir / déplaisir provoqué, alors la forme de la proposition prédicationnelle découle d'une description de

---

[329] Les deux termes *interprétation profonde* et *interprétation de surface* sont empruntés par J.-M. Schaeffer à Arthur Danto *Deep Interpretation* / *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia U.P., 1986, p.47*sqq.*
[330] Schaeffer J.-M. *L'art de l'âge moderne*, p. 73.
[331] Op. cit., pp. 27-86.

l'objet en tant que description de ses qualités visuelles (sonores, tactiles, etc.). Ce qui reste hors cadre est l'essence de l'objet ou son sens caché.

C'est ainsi que J.-M. Schaeffer aborde une des sources des discours contemporains esthétiques, surtout dans la tradition analytique américaine. En ce sens, A. Danto propose la caractéristique de «*l'interprétation de surface*» comme la distinction, devenue un lieu commun de la philosophie, entre «l'intérieur» et «l'extérieur»[332].

Si nous revenons à Kant, l'application du prédicat «beau» présuppose sa concrétisation dans un contexte. Ce contexte se développe grâce à la comparaison de l'objet en question avec d'autres. Le discours esthétique descriptif se réalise dans et par «l'interprétation de surface» et ne prétend aucunement se plonger dans «l'interprétation profonde». L'exemple de ce discours est pour J.-M. Schaeffer celui des «*langages de l'art*» de Goodman prolongé par la sémiotique des arts de G.Genette[333]. Ainsi l'esthétique a un caractère cognitif.

J.-M. Schaeffer constate un retour à Kant et une réinterprétation de son esthétique. En effet, si sa théorie permet de formuler le (les) nouveau(x) discours esthétique(s), elle ne donne pas la possibilité de comprendre toute la complexité de l'art contemporain.

Dans une perspective kantienne, J.-M. Schaeffer constate le décalage qui s'opère dans l'évolution de la théorie « *spéculative* » de l'art nourrie par le romantisme d'Iena. La tendance à constituer un discours qui voudrait donner à l'art une fonction onto-métaphysique prétend être une stratégie de connaissance transcendantale ou un langage aux niveaux d'interprétation multiples dont le dernier est toujours invisible.

Cette tendance a emprunté à Kant sa théorie du génie qui introduit le lien de communication entre les lois de la nature et les règles de l'art. Mettons entre parenthèses la fonction des règles de l'art selon les modes multiples du fonctionnement de l'art contemporain. Néanmoins, Kant remarque que ces règles, grâce au talent extraordinaire du génie, introduisent dans leur jeu une activité mentale réceptive du sujet aux formes de la production artistique[334]. Dans l'analyse kantienne, le génie se caractérise par trois fonctions qui lui sont propres : l'originalité, et donc la capacité de franchir les limites du simple

---

[332] Danto A. *Deep Interpretation / The philosophical Disenfranchisement of Art*, p.51.

[333] Genette G. *L'œuvre de l'art* t.1 *Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994 t.2 *La relation esthétique*, Seuil, Paris, 1997.

[334] Kant *Critique de la faculté de juger*, éd. sous la direction de F.Alquié, Gallimard, 1985, V, 318, p.275 : « *Cela étant posé, le génie est l'originalité exemplaire de ses dons naturels don't fait preuve un sujet dans le libre usage de ses facultés de connaître (…) Dans la mesure où le génie est un favori de la nature, et puisqu'on doit le considérer comme un phénomène rare, son exemple, crée pour d'autres bonnes intelligences une école, c'est-à-dire une formation méthodique obéissant à des règles, pour autant qu'on a su les extraire de ces productions de l'âme géniale et de leur singularité ; pour ces intelligences-là, les beaux-arts sont, dans cette mesure, une imitation qui reçoit sa règle de la nature par le truchement d'un génie* » .

apprentissage dans son travail sur le matériau ; la fonction de proposer l'œuvre exemplaire à d'autres artistes ; et la capacité d'en communiquer la nature. La dernière caractéristique s'avère essentielle dans le projet de la troisième *Critique* de Kant.

Cette dernière caractéristique est importante pour l'évaluation de la théorie spéculative de l'art qui sera alors dotée de la fonction de communiquer les principes fondamentaux de l'Univers. Son héritage se trouve dans la production des discours esthétiques s'interrogeant sur l'objet de l'art en relation à un hypothétique fondement inaccessible.

S'opposant à cette tendance, J.-M. Schaeffer propose son analyse de l'esthétique kantienne et établit une frontière entre cette dernière et les théories spéculatives de l'art, dont l'esthétique de Hegel, les œuvres de Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger.

La relation esthétique crée non seulement un lien entre le sujet et l'objet de l'art, mais encore et surtout un lien entre le sujet et nature. Ce fait est souligné par J.-M. Schaeffer : Kant privilégie le Beau naturel par rapport au Beau artificiel. Ce point a été ignoré par les représentants de la théorie spéculative.

En même temps l'activité artistique est intentionnelle (dans le sens de Searl). Autrement dit, afin de appréhender et de caractériser les effets de l'activité artistique, il faut y prêter *attention*. En ce sens, l'exemple choisi par J.-M. Schaeffer chez Kant, celui de l'appréciation des qualités picturales au cours des soirées mondaines – tend à préciser encore plus clairement l'utilisation des prédicats esthétiques selon la *relation* de celui qui se les approprie ; il n'y a alors pas de grande différence entre l'appropriation d'une œuvre d'art et celle de l'arrangement visuel d'une fête[335]. L'effet formel produit sur le sujet lorsqu'il entre dans une chambre décorée ou lorsqu'il marche près d'un parterre avec de fleurs est lié au mode de *représentation par une satisfaction ou un déplaisir, indépendamment de tout intérêt.*

Ainsi, l'esthétique kantienne est comprise comme une source décisive pour le discours «de légitimation des arts» contemporain, parce que ce discours porte sur la relation établie entre le spectateur et ce mode de représentation.

La lecture par J.-M.Schaeffer de la troisième *Critique* kantienne nous permet d'introduire sa conception de la *relation esthétique* dans le contexte de nos réflexions sur le concept du *cadre*, en particulier, sur le *cadre de référence* goodmanien. Quand J.-M. Schaeffer prouve que Kant ne s'interroge pas sur le statut des objets esthétiques, mais sur la fonction qui définit la relation du sujet à certains objets – relation qu'on qualifiera esthétique

[335] Kant, *CFJ*, §51.

– il situe cette problématique kantienne au sein d'un questionnement sur le fonctionnement des différents « *cadres* » d'analyse de l'expérience humaine[336].

En même temps, la relation esthétique dépasse les *cadres* d'analyse que l'on pourrait associer à l'art dans une approche objectale. Tout discours constitué selon la focalisation sur la relation que l'on a avec un objet (un événement) sera donc limité aux effets produits par cet objet et, simultanément, s'opèrera dans un champ plus large que celui de cet objet.

Chaque système symbolique trouve sa propre légitimation dans son *cadre de référence*. Mais les langages de l'art contemporains se construisent sur la base des relations entre différents types de symboles (que l'on appellera plus loin *trans-symboliques*) qui dépassent des limites de ces *cadres*. Le langage de l'art se clarifie dans les écrits d'artistes, de critiques d'art, dans différents types de commentaires. Il faut préciser le fait que le *cadre* s'élargit lui-même ce qui lui permet de s'ancrer dans la réalité quotidienne.

2. 4. Les postulats du discours esthétique classique face à l'art contemporain

La description de l'installation «*Les lits*» de C. Boltanski[337] donne à voir une salle stérile et des lits d'hôpital montés sur roulettes. Les lits sont recouverts de plastique, ce qui intensifie l'impression de stérilité et d'absence de vie sous cette protection. Le blanc des lits et des murs est neutre et distant sans accentuation de la blancheur. Ce blanc renvoie la lumière des lampes vers les murs et sur les couvercles plastiques. C'est une illumination du lieu de la mort. On distingue des traits mal définis – des traces, peut-être, des corps, des empreintes presque éphémères de volumes humains. La vie a quitté ces lits, la vie vient de disparaître…

Le prédicat «*beau*» est étranger à ce *cadre de référence*. Si l'on suit la forme prédicative de l'esthétique kantienne, alors l'énoncé «l'objet tel que *a* (installation «*Les lits*» de C. Boltanski) est *beau*», si l'on fait abstraction de son caractère évaluatif, ne décrit pas l'objet artistique. Du point de vue de son appropriation esthétique, cette catégorie «*beau*» n'apporte rien dans le sens de l'adéquation du discours au fait artistique et du discours à l'appropriation (ou l'*appréciation* selon J.-M. Schaeffer) de l'installation de Boltanski faite de simples lits.

---

[336] Voir plus haut sur la théorie de cadres de E. Goffman.

[337] « *Les Lits* » (1998) ont été exposés pour la première fois à la Galerie Anthony d'Offay à Londres en janvier 1998 (*Illustration 7*).

On peut proposer pour ces analyses un autre exemple d'art contemporain, qui est l'«événement artistique» *Midsummer snowballs* de Andy Goldsworthy[338]. (*Illustration 25*) En juin 2000 l'artiste a installé dans les rues de Londres treize boules de neige qu'il avait faites à la montagne. Il est inutile de préciser que la boule de neige n'est pas une œuvre originale. L'initiative de placer ces boules dans la rue débordait le «*cadre*» habituel de l'expérience quotidienne d'un habitant de la ville au mois de juin.

Cet événement artistique est original dans la mesure où cette action singulière permet à Goldsworthy de continuer à clarifier son langage artistique en mettant en concordance différents types de symboles. Après les pierres, il explore la neige en forme de boules. La symbolisation prend vie au cours de la fonte des boules dans le paysage urbain, grâce tout simplement à l'attention, la surprise ou l'indifférence des passants, des balayeurs et des habitants. Cette action ne peut servir d'exemple aux autres artistes, car dans ce cas elle aura le statut d'une répétition, et non pas d'une élaboration du langage spécifique et particulier.

Dans ce travail de Goldsworthy, la nature est explorée avec la volonté d'y révéler une communication hors des règles et spontanée entre spectateurs. Les branches, les fils de fer, l'herbe, les feuilles et le duvet mélangés à la neige dans les boules se transforment d'images pleines de vie et de joie offertes par le blanc solennel, en images des restes de l'installation sur le pavé. Ainsi le travail de l'artiste est fait par la nature : le «génie» se révèle hétérogène à la production dite «artistique».

[338] *Andy Goldsworthy* est un artiste contemporain anglais, reconnu sur la scène internationale de l'art. Il travaille avec le matériau de la nature dans le champ de la nature. Ses outils artistiques sont les pierres, les feuilles des arbres, l'argile, le bois, etc. Le résultat de ses interventions dans la nature est parfois très éphémère, mais l'artiste expose ses projets dans ses livres. Les plus connus sont *Stone* (1994), *Wood* (1996), *Arch* (1999), *Wall* (2000) et *Time* (2000) (Nous analyserons l'œuvre de Goldsworthy en détail dans le chapitre suivant).

3. LES PASSERELLES ENTRE LES CADRES DE RÉFÉRENCE

3. 1. Discours de l'artiste : accès au cadre de référence

Le changement de formes d'expression provoque chaque fois un changement de l'appropriation de celles-ci. Le discours critique de l'art et le discours des artistes (manifeste, commentaire) constituent les passerelles d'un domaine du changement à l'autre.

L'écriture de l'artiste explore un autre type de symboles que le sien. Le rapport de l'écrit à l'œuvre plastique d'un artiste présente plus d'intérêt dans la situation du *Linguistic turn*. L'attention portée aux formes d'expression crée un champ de recherche stimulant pour les langages, y compris les «langages» de l'art.

Le travail sur la distinction des éléments langagiers les réduit à leurs éléments fondamentaux : le son, la couleur, la ligne se présentent aussi selon leurs incarnations minimales : le trait, la couleur pure, la syllabe, etc.

Que l'artiste puisse exposer ses pensées par écrit n'est pas un fait nouveau, bien qu'il reste une aventure singulière : les «*Carnets* » de Léonard de Vinci en sont un exemple. L'homme de la Haute Renaissance aborde dans ses textes différents domaines : les sciences, la philosophie, la technique picturale, les techniques militaires. Ses écrits ont des points de départ divers. Comme Léonard, l'autre grande figure de la Renaissance, Dürer traite de la méthode de la peinture dans ses «*Lettres et écrits théoriques*».

Beaucoup de journaux et de lettres d'artistes sont connus depuis longtemps, mais c'est seulement avec Delacroix et la nouvelle époque de la modernité que l'art est entré «*thématiquement, mais non pas fondamentalement*»[339] dans le domaine de l'expression, du langage.

Cette tendance se justifie par le fait que l'artiste cherche à se présenter devant le public. On peut dire que le mot *public* au sens de public qui perçoit des choses exposées à son attention, s'affirme à l'époque de Baudelaire avec le développement de la vie urbaine, avec les *Salons* et les journaux mensuels.

Dans l'écriture de Cézanne, Van Gogh, Matisse, le discours de l'artiste cherche la voie de l'authentification au langage pictural. Ce désir d'authenticité apparaît parfois dans des passages de lettres de Van Gogh, mais la spécificité du journal auquel ses lettres appartiennent

[339] Ibid., p. 110.

suppose un texte-histoire. Si son travail de peintre façonne son propre langage, le «monde» ou les «mondes» de ses peintures sont différents du «monde» de son écrit.

Le tournant linguistique du XXème siècle est fascinant : le matériau du verbe, de la couleur, du son est dénué de toute signification non-langagière, l'expérimentation du langage poétique interfère avec celle du langage pictural, etc. Les nouvelles formes mises en œuvre par les poètes futuristes, les poètes du mouvement russe «*zaoum*» et certains poètes d'avant-garde des différents pays correspondent par leur approche discursive aux recherches artistiques dans l'art visuel.

Les poètes futuristes russes Maïakovski et Bourliouk étaient des artistes plasticiens professionnels. Des grandes figures de l'art pictural russe comme Malévitch et Filonov ont aussi expérimenté le langage poétique. La manière de ces expérimentations poétiques est la manière de «*faire des mondes*» dans le sens de Goodman, la manière de constituer des systèmes symboliques. Bien que les symboles soient différents, la façon de les appliquer est proche. En ce sens le poème dramatique du peintre Pavel Filonov « *Préchantillon de la Procroissance du Monde* » (1915) est un exemple de « *la vision picturale du visionnaire de la poésie russe*» [340] (Khlebnikov). Le discours de Filonov est très organique. En suivant Goodman, on pourrait noter que la structure de son œuvre picturale a les mêmes caractéristiques de densité syntaxique que son œuvre poétique.

Dans les années 1960, dans les textes du groupe international «*Zéro*», le discours poétique et le discours artistique tendent à manifester leur proximité et leurs interrelations. Par exemple, les œuvres de Bury présentent des fragments de la texture picturale, le fragmentaire se manifeste aussi dans ses écrits : «*il y a ce moment imperceptible entre le mouvant et l'immobile (…) ce moment de l'imperceptibilité où ce qui bouge est déjà à l'arrêt (…) où la fin commence et finit par le commencement* »[341]. Ainsi, par l'écriture et dans la poésie, l'artiste éprouve et explore les nouvelles possibilités du langage.

Le discours devenu l'ensemble indissociable de symboles de divers types – le discours de l'artiste actuel – trouve son origine dans différentes formes discursives : dans le discours théorique ou poétique de l'artiste qui explore verbalement un fonctionnement du système symbolique qui est celui de son œuvre visuelle, mais aussi dans un discours critique où l'artiste se présentant comme critique d'art cherche à se distancier de ce langage.

---

[340] Marcadé J.-C. *L'avant-garde russe* (Tout l'art, histoire), Paris, Flammarion, 1995, p. 351.
[341] *Zéro*, Massachussetts Institute of Technology, 1973, p.221.

La structure de l'écrit artistique se constitue sur le mode de «faire monde». Le point de vue personnel se subordonne les interrelations langagières et la façon de symboliser. Mais si l'expérimentation du langage concerne un langage non adapté aux possibilités standard de la compréhension, le cercle se referme sur soi : le texte, la peinture produisent des discours sans destinataire. L'artiste veut devenir lui-même le pont entre son œuvre et le public[342].

Il a l'intention de montrer l'envers de la peinture : la mises à nu des formes oblitère ce qui est décrit. L'artiste de l'époque du *linguistic turn* ne peint plus les choses, «*la représentation qu'on se fait des choses n'a plus à déployer en un espace souverain le tableau de leur mise en ordre ; elle est du côté de cet individu empirique… d'un ordre qui appartient maintenant aux choses mêmes et à leur loi intérieure* »[343]. La «*loi intérieure*», impliquée dans le langage de l'œuvre d'art, doit s'extérioriser par la parole. L'artiste reste seul avec son propre discours. Son écrit, sa parole sont ceux d'un homme qui hurle dans le désert. Il doit crier pour qu'arrive quelqu'un qui pourrait le comprendre qui doit reconstituer son cadre de référence en fonction de ses symboles. Le genre des manifestes s'affirme.

L'artiste opposé à la société, l'artiste révolutionnaire des avant-gardes ne tient pas à résoudre le problème de l'incompréhension de ses œuvres. Mais il ressent la nécessité de produire un discours. L'artiste «montre» son discours, il le «manifeste».

Ainsi le discours de l'artiste trouve son incarnation dans la parole et ne dépend pas de l'opinion publique. Bien plus, il s'oppose à cette opinion.

Le manifeste porte en soi un esprit critique, qui se trouve dans la négativité de la plupart des textes artistiques de ce type. Il est possible de cerner deux aspects de cette négativité. Le manifeste a la fonction critique d'un langage sans distanciation. Le repli sur soi a un caractère de négativité pure au sens où l'objet de cette critique reste absent : pour affirmer, il faut nier toute autre possibilité du langage en général, sans entrer dans les détails de la négation.

D'autre part, la manifestation a un caractère affirmatif face à l'opinion publique supposée «négative» *a priori*. Le discours des manifestes artistiques est par conséquent héroïque et prophétique : l'interlocuteur présupposé se réduit à une figure minimale. La spécificité des manifestes artistiques procède de cette double négativité dont l'apparence est l'affirmation d'un nouveau courant, d'une nouvelle tendance, d'une nouvelle communauté

---

[342] Dans les années 1920 Théo van Doesburg écrit dans le journal *De Stijl* : «*L'artiste authentiquement moderne, pleinement conscient de ce qu'il fait a une double mission à remplir. D'abord, de produire l'œuvre d'art de plastique pure ; ensuite de rendre le public apte à s'ouvrir à cet art pur.*»

[343] Foucault M. *Les mots et les choses*, p. 324.

artistique, etc. Le «prophétisme» artistique se révèle dans son écriture, ce qui en fait ne contredit pas mais s'accorde complètement avec la thèse de J.-M. Schaeffer concernant le caractère romantique des avant-gardes. Cet élan révolutionnaire devient une expression maximale de l'enjeu du romantisme du XIXème siècle.

Le discours des artistes de l'avant-garde se fonde sur le repli sur soi. La critique d'art est niée dans les manifestes artistiques. Dans ce discours, le goût du public est compris comme l'instance du goût des critiques. Leur goût devient objet de «*dégoût*», comme chez les dadaïstes. Tristan Tzara comprend le «*dégoût*» dadaïste comme la production de la négation aux yeux du public, de la société : «*tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille est dada…* »[344]. La négation du «goût» de la société répond à la volonté de se libérer d'un discours non valable dans la situation du changement du cadre de référence, et de proposer un discours dont l'effet sera le produit et l'objet d'une analyse au sein d'un langage fonctionnant selon les mêmes axes de coordonnées.

3. 3. Critique d'art

Le discours critique en art apparaît presque en même temps que l'esthétique[345]. Dès lors, on peut se demander quelle est la différence entre le discours critique de l'art et celui de l'esthétique philosophique ? Pendant de longues périodes de l'histoire occidentale, au cours desquelles l'art a évolué vers ses formes contemporaines, – avec l'emprunt des formes de l'art primitif, exotique et oriental au cours des voyages romantiques des héros de leur temps – le discours sur la production artistique entretenait le développement des habitudes et des préférences de l'époque. Beaucoup d'erreurs en résultent : l'ignorance de l'œuvre de Bach ou de Rembrandt des siècles après leur mort, le rejet des canons de l'icône russe sous Pierre le Grand, la crise de la peinture après la Haute Renaissance en Italie à cause de la surestimation de celle-ci à l'époque, etc.[346]. Diderot, Baudelaire, des poètes, des écrivains et puis des artistes commentent les œuvres livrées aux spectateurs. Le commentaire écrit accompagne les images peintes et dessinées.

---

[344] *Manifeste dada / Manifestes*, p. 400.

[345] La naissance au XVIIIè siècle de l'esthétique philosophique est liée au nom de A. Baumgarten. La *Critique de la faculté de juger* de Kant (1790) inaugure une page nouvelle, celle du discours esthétique autonome. Pour prendre en compte le changement de la forme institutionnelle de l'art, la multiplicité des sortes de ses réalisations la théorie kantienne a été revue et repensée plusieurs fois. Certains postulats de l'esthétique de Kant ont définitivement perdu leur actualité. Cela concerne la catégorie de «beau» et la théorie du génie.

[346] A ce sujet voir la thèse de R. Rolland.

Avec Diderot le nouveau genre littéraire de la critique d'art apparaît au XVIIIème siècle. Ce discours spécifique s'affirme seulement un siècle après. En publiant «Salon de 1845»[347], le poète Charles Baudelaire, introduit une nouvelle tradition, celle de la critique d'art. Des poètes comme Apollinaire et Valéry en France ou Alexandre Blok en Russie reprennent cette tradition, poursuivie aussi par des artistes comme Robert Delaunay, Cézanne, Malévitch, etc. Tandis que Baudelaire commente des faits artistiques qui lui contemporains, Delaunay s'efforce d'entrevoir la perspective historique de la peinture, même si c'est la plus proche.

La critique d'art de Baudelaire concerne des événements d'art qui lui sont contemporains ou «modernes»[348]. L'idée de l'actualité est ainsi importante. Il fallait qu'une masse d'exemples concrets forme un exemplaire parfaitement caractéristique de l'époque. La réflexion sur l'idéal, les recherches sur le fond inexprimable de la vie était celle de l'époque comme on le verra avec J.-M. Schaeffer.

Baudelaire, dans son approche d'une œuvre concrète, met l'accent sur les outils du peintre. Il définit la technique, décrit le matériau et surtout la couleur. «*Le langage de rêves*» se révèle «*dans un milieu coloré*»[349]. La modernité s'affirme dans le renversement de la subordination forme-contenu : ce n'est plus la forme qui sert à éclairer l'idée, le contenu, mais le contenu se dessine selon l'expressivité des formes. La mélodie des couleurs[350] dévoile le thème de l'œuvre peinte et en constitue «le langage des rêves».

Poète et écrivain, Baudelaire construit son commentaire dans un rapport établi entre le langage «des rêves» et le langage critique, qui «*touche chaque instant à la métaphysique*»[351]. Il établit un discours qui «*allait osciller entre la littérature et la philosophie*»[352]. On pourrait voir ce discours comme un discours «de la légitimation des arts » à la suite de J.-M. Schaeffer. Cependant, selon les termes de la «critique d'art» et de l'«esthétique», les deux discursivités fonctionnent de manière opposée : la première suppose que l'exemplaire artistique fournit la matière concrète dont le flux se rassemble comme le «langage de rêves», et la seconde accède

---

[347] En mars 1845, "*L'Artiste*" entreprend la publication du "*Salon de 1759*" de Diderot. Sa lecture passionne Baudelaire. Il commence son chemin du critique d'art.

[348] « *Moderne* » (latin – modo) – tout juste, maintenant.

[349] Baudelaire C. *Œuvres complètes*, IV, «*Le gouvernement de l'imagination*», p. 754. «*Comme un rêve est placé dans une atmosphère qui lui est propre, de même une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier*» Baudelaire C. *Œuvres complètes*, IV, «*Le gouvernement de l'imagination*», p. 754.

[350] Le son et la couleur – des outils du langage de l'art vont simultanément chez Baudelaire élaborer «le langage de rêves». Le commentaire de la peinture vérifie ce langage dans son rapport au son. «*La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il y a déjà le sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs*.» Baudelaire, *Œuvres complètes*, p.754.

[351] Baudelaire, ibid., p.642.

[352] J.-M. Rey, la conférence, 1997.

à l'art grâce à ses catégories opératoires. Selon J.-M.Schaeffer, le «discours de légitimation des arts» apprivoise le domaine de l'esthétique. Mais la légitimité apparaît dans la manière descriptive de révéler la singularité de l'œuvre artistique, de préciser sa manière de créer «un monde»[353].

[353] Baudelaire, ibid., p.754 : «*un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde*».

4. RELATIONS TRANS-SYMBOLIQUES

4. 1. Geste ostensif : interrelations des formes du langage

Tout au long de l'histoire de l'art, le langage s'affirme dans les œuvres des artistes comme dans leur écriture, présent déjà sur les murs des grottes. Si sur les monuments égyptiens la fonction de l'image double encore la fonction de l'écriture hiéroglyphique, au fil du temps cette fonction fut dédoublée: l'art a emprunté sa propre voie de développement et l'écriture s'est trouvée réservée aux différentes formes de la littérature, de la science et de la philosophie.

L'adjonction d'une image à un texte écrit sert souvent à clarifier le sens du discours: on pourrait y voir le geste ostensif. Le rôle du dessin technique est de montrer la disposition des détails décrits, de clarifier la manière pratique de les mettre en marche, la disposition des rues d'une ville inconnue, la route d'un village à un autre, un mouvement de gymnastique décomposé phase par phase, l'intérieur ou l'extérieur d'un bâtiment décrit, etc. Le développement de la technique pose des problèmes de précision et de correction dans la vie quotidienne : les modes d'emploi expliquent comment faire bon usage des appareils techniques à la maison, au bureau, dans la rue (les cabines téléphoniques), des médicaments, des couleurs, etc. Le statut de l'image est ainsi d'accompagner à juste titre l'explication verbale par la précision du geste ostensif: ce dont on parle est ainsi montré.

La question liée à la description ostensive a été analysée par Wittgenstein. Le mot ne correspond à un objet que dans un contexte déterminé [354]. Comment savoir si c'est précisément cette fleur que l'on me demande, si je n'ai qu'un *mot* pour m'orienter ? La traduction d'une langue à une autre recèle aussi des problèmes de ce genre. Le geste ostensif langagier exige de la précision, alors qu'une image complémentaire au texte permet de visualiser ce contexte et de préciser le propos.

A l'inverse, une image peut être accompagnée d'une explication. Le dessin d'un animal dans un zoo est complété par un texte donnant toutes les caractéristiques de cet animal. L'image d'un château est explicitée par la description historique, architecturale, etc. qui lui est adjointe. Dans un musée ou dans un catalogue le portrait d'un personnage connu, même réalisé par un grand artiste, peut être légendé par une photo, surtout documentaire.

---

[354] Wittgenstein L. *The blue book* p. 3. Wittgenstein dit ici que la proposition a besoin d'une précision du contexte.

L'époque des expositions artistiques où les tableaux étaient disposés les uns à côté des autres comme les fragments d'une mosïque est révolue. A l'ordre décoratif de la suspension des tableaux succède l'ordre conceptuel. Le musée contemporain (de l'art ancien et de la culture, de la musique et du livre) est construit selon un ordre qui doit faciliter la compréhension de l'objet auquel le musée est consacré. Le commentaire écrit prend alors parfois plus de place que les objets exposés.

Avec la question du statut du rapport du texte à l'image, celle de la difficulté d'instaurer des rapports entre le spectateur et les multiples formes de l'art contemporain se pose actuellement.

Les installations de Tony Oursler[355], de Boltanski ou d'Alexandre Pankine[356] peuvent nous fournir des éléments d'une réflexion sur la nécessité d'être formé spécialement ou de maitriser le contexte, l'habitude culturelle, etc. En tout cas, le malentendu peut apparaître et, par conséquent, des textes explicatifs accompagnent les faits artistiques ou des «événements artistiques» comme les performances de Yoko Ono, John Cage, Gina Pane[357], par exemple. L'autre situation est celle des expositions faites selon le projet du commissaire qui cherche à imposer ses idées. C'est le cas de certaines expositions consacrées à un tel ou tel mouvement ou à telle ou telle tendance artistique – «*La révolution surréaliste*»[358], «*Aux origines de l'abstraction*» [359] ; ou encore d'expositions consacrées à un thème particulier comme «*Dionysiac*»[360], «*Le dessin : langage des rêves*»[361], «*L'artiste au lieu de l'œuvre*»[362]. Toutes ces expositions proposent de longues suites d'explications, qui attirent l'attention du visiteur tout autant que les œuvres exposées.

---

[355] *Tony Oursler*, artiste américain. Dans son œuvre, il pratique l'accumulation d'objets, d'installations vidéo, de sons, de textes. *Dispositifs* – l'exposition de Tony Oursler au Musée du Jeu de Paume, avril-mai 2005.

[356] *Alexandre Pankine* – artiste russe contemporain, s'intéresse aux interrelations entre «rationnel» et l'«irrationnel», entre le nombre et l'image. En grande partie, son œuvre se réalise à travers le commentaire à MalévitchMalévitch. Dans une de ses installations tridimensionnelles, il reproduit les constructions des surfaces des *Suprémus* de Malévitch (refait «surface» en «espace»).

[357] Il s'agit d'artistes qui ont beaucoup contribué à introduire la catégorie de l'«événement artistique». Leur activité artistique manifeste par le documentaire d'un fait: dans le sens que ce «fait » marque une expérience du matériau artistique – pour la musique, par exemple, c'est l'occasion d'explorer le silence, pour l'artiste, c'est l'occasion d'explorer les mouvements de son corps, etc.

[358] *La révolution surréaliste*, exposition de mars à juin 2002 au Centre Pompidou à Paris.

[359] *Aux origines de l'abstraction*, exposition de novembre à décembre 2003 au Musée d'Orsay, Paris.

[360] *Dionysiac*, l'exposition de février à mai 2005. L'exposition présente des artistes contemporains français, américains, autrichiens, dont les travaux expriment ce rapport spécifique de l'art à la vie, qui passe par la transgression, l'exaltation et le rire. Le terme «dionysiac» provient de l'adjectif dionysiaque, utilisé par F. Nietzsche (*Naissance de la tragédie*, 1871).

[361] *Le dessin : langage des rêves*, exposition d'avril à juin 2005 au Louvre et au Centre Pompidou à Paris. Le projet veut montrer l'image du flou et de l'irrationnel à travers une technique précieuse du dessin, mais aussi dans des travaux contemporains avec des photos, des vidéo, etc. L'exposition se compose d'œuvres contemporaines et actuelles et de dessins des XVè-XVIIè siècles.

[362] *L'artiste au lieu de l'œuvre*, exposition de 1993, Maison Centrale des Artistes à Moscou. Le titre donne bien l'explication de l'enjeu fixé par le commissaire.

Cela dit, les interrelations entre les choses et les faits exposés d'une part, et les textes qui les expliquent d'autre part, compliquent la situation actuelle. Ce type d'explication est inclus dans un ensemble de textes qui sont rassemblés sous le titre de «commentaire».

On a ainsi vu le rôle du commentaire (celui du rapport du verbal et de l'image), bien que ce terme serve habituellement à désigner l'ensemble des notes regroupées à la fin d'un livre, l'interprétation et l'introduction du thème de l'œuvre proposé à une lecture. Actuellement, le rôle du commentaire grandit. Les séances de films s'accompagnent parfois de séances de commentaires plus longues que le film lui-même.

Le rôle du commentaire philosophique est tellement important, qu'il exige des recherches spéciales et développées.

L'intérêt que l'on porte ainsi à la notion du commentaire complète l'analyse des «langages de l'art» et des conditions de leurs fonctionnements. Le commentaire joue donc le rôle de médiateur dans le parcours de l'appropriation de ces «langages». Le lieu de la manifestation du «langage de l'art» paraît double ou ambigu. L'accent est mis soit sur l'image, soit sur le texte : un autre texte, complémentaire, ou une autre image remplissent une fonction explicative. Le terme général et neutre de N. Goodman – *symbole* – a plus de validité dans ce sens. En tout cas, la symbolisation s'opère selon un cadre de référence et contribue à évaluer des systèmes symboliques multiples.

4. 2. Image et texte : relations « trans-symboliques »

L'image et l'écrit se complètent de différentes manières. Outre les cas observés, des tendances à proposer un récit, une histoire individuelle sont un prétexte pour exposer autrement. L'installation «*Douleur exquise*» de Sophie Calle joue sur des juxtapositions image et texte : la photo et le commentaire, le récit d'un délire hors cadre. Une autre série de la même artiste, «*Le Régime chromatique*», expose le menu composé pour une semaine selon les couleurs orange, rouge, etc. des aliments. L'image correspond au menu (*Illustration 26*)[363].

Les livres d'artistes sont des exemples convaincants du jeu des interrelations de différents types de symboles. Les livres de C. Boltanski présentent les photos de son enfance qui sont la «mémoire» fictive de sa famille, accompagnées de légendes. Ceux de G. Honegger édités dans la collection «Varia», comme «*La vie d'un balayeur créatif*», posent des questions de caractère très général et plutôt philosophique à gauche, et des photos de détails de pavés

[363] Calle Sophie « *Le Régime chromatique* », 1997. Sophie Calle continue suivre les instructions de Paul Auster (à imiter son personnage), elle se « limite » alors à des aliments d'une seule couleur par jour. Les photos exposées lors de cette conception présentent les images des aliments et leurs descriptions verbales.

prises à la manière d'une peinture abstraite, à droite. (*Illustration 27*)[364] Les voies de la référence d'une page à l'autre sont assez compliquées, la constitution d'un *cadre de référence* de l'ensemble de toutes ces pages se réalise dans l'ajustement de l'ensemble des symboles des pages de gauche, à l'ensemble des symboles des pages de droite – en fait le symbole en tant qu'image s'ajuste au symbole en tant qu'écrit (verbal). On voudrait dégager ici les types de connections « image – texte » selon l'ordre d'accentuation du geste ostensif et de sa contextualisation.

Autrement dit, quel type de symbole tient le premier rôle et lequel de ces symboles joue le rôle commentaire ? En effet, on verra que le lien n'est pas évident. Le rôle complémentaire du commentaire s'affirme comme une des manières de symboliser au même titre que dans le cas des autres symboles rapportés à «l'œuvre».

Ainsi, nous proposons de parler en termes de relations « *trans-symboliques* », c'est-à-dire de relations entre différents types de symboles dans le cadre d'un système symbolique de l'art. Le terme « *transesthétique* » de B.Vouilloux est employé dans le but de définir une étude des relations entre les arts fondée préférentiellement sur des outils goodmaniens[365]. Précisons ce que nous entendons par analyse « *trans-symbolique* » selon notre étude du *cadre de référence*.

Les interrelations :

Image	→	Texte
Image	←	Texte
Image	↔	Texte
Absence d'image	↔	Texte

Cette table met en évidence que la subordination référentielle n'est pas stricte. La diversité des liens de compilation se réalise autant dans les rapports entre images et textes que dans les interrelations des images et des symboles composés de deux formes – verbale et non-verbale. Cette table n'est pas complète, parce que nous pouvons supposer encore beaucoup de types d'interrelations « image – texte », par exemple, « image – image+texte », « image – texte+schème », etc. Nous souhaitons esquisser seulement quelques uns de ces types afin d'introduire la notion de « *relations trans-symboliques* ».

[364] Honegger Gottfried *La vie d'un balayeur créatif*, éditions « FAGE », collection « Varia », 2004.
[365] Vouilloux B. *Langages de l'art et relations transesthétiques*, éd. de l'Eclat, coll. « tiré à part », Paris, 1997.

Les flèches précisent le caractère de la subordination explicative. Premièrement, une image peut être commentée par le texte. Un exemple de cette relation de renvoi peut être celui d' une encyclopédie botanique : le dessin d'une marguerite est accompagné de sa description détaillée. Ce commentaire contient une référence dénotationnelle : le dessin est dénoté par le nom « marguerite ». En art, on trouve plutôt des interrelations réciproques : une image est dénotée par le texte et, en même temps, elle en exemplifie quelques caractéristiques. Les envois de Boltanski (1973) contiennent ce premier type de relations référentielles : la perfomance de Boltanski a consisté à envoyer des lettres contenant des photos accompagnées d'explications [366]. Il s'agissait de reconstituer des relations épistolaires en supposant l'existence d'un lecteur tiers (l'héritage épistémologique de grands écrivains trouve toujours un lecteur tiers).

Boltanski élabore ainsi un « événement » artistique dont les composantes sont des images (photographiques) dénotées par le texte. L'un des envois, réalisé le 9 octobre 1970, contient une photo de Christian Boltanski avec ses frères. (*Illustration 28*) Les caractéristiques de cette photo, comme de la plupart, sont neutres[367]. C'est une photo typique des albums familiaux. En-bas se trouve une description détaillée[368]. La description et la photo forment un ensemble dont la fonction est d'exemplifier une lettre retrouvée par hasard, un des objets standards et quotidiens, fixant des moments de la vie personnelle que chacun a connus. Les interrelations « image-texte » sont alors de l'ordre d'une sous-relation dans le fonctionnement de la performance dans sa totalité.

Dans un autre cas, le texte est dénoté par l'image, par exemple, un abécédaire. Bien que l'on trouve assez souvent ce type de relation dans des guides pratiques, ce mode d'interrelations « image-texte » se retrouve rarement dans des œuvres d'art. La plupart des symboles plastiques entrent dans une relation duelle d'exemplification avec des symboles verbaux.

A la limite, nous pouvons mentionner les dessins et les schèmes dans certaines œuvres théoriques de Paul Klee (*Esquisses pédagogiques*[369]) et de Malévitch (*Suprématisme. 36 dessins*). Les dessins eux-mêmes se réduisent aux schèmes, c'est à dire que les

---

[366] Semin Didier *Christian Boltanski*, « *Le facteur Boltanski* », *les envois*, pp. 55-58 ; *Art press*, 1988.

[367] Elle pourrait, d'ailleurs, être fictive, car Boltanski « reconstituait » des inventaires concernant sa propre histoire à partir d'objets ordinaires. Parmi les photos documentaires de son enfance, de sa famille, de ses amis il mettait d'autres photos documentaires n'ayant aucune relation avec lui-même, mais assez typiques pour ce genre de photos.

[368] Op.cit., p. 56 : « *Ils se sont fait photographier sur la plage, celui qui est au centre a une casquette de marin, il met la main devant ses yeux, celui qui se trouve à gauche de l'image a un pullover foncé et la main sur la hanche ; celui qui est à droite, c'est le plus jeune, il doit avoir 13 ou 14 ans, porte un blouson. Ils ont un regard fixé devant eux à l'exception du plus jeune qui regarde vers la droite ; son visage qu'on ne voit que de profil semble concentré vers quelque chose que nous ne discernons pas… Christian Boltanski et ses frères 5/9/59* »,.

[369] Klee Paul *Théorie de l'art moderne*, éd. et trad. par P.-H. Gonthier, pp. 73-143.

caractéristiques de marques graphiques (leur épaisseur, la blancheur du papier, etc.) sont reduites au minimum. Les maîtres de l'avant-garde s'intéressent surtout à la fonction dénotationnelle de leurs dessins. Dans les deux cas mentionnés, P. Klee et K. Malévitch avaient deux objectifs : clarifier leurs postulats de base en peinture et expliciter leurs théories au sens pédagogique du terme.

Le premier but apparaît dans le contexte de recherches sur le vocabulaire de base universel[370] et s'inscrit dans le projet d'élaboration du vocabulaire de base selon le cadre de référence caractéristique de l'artiste et, chez Malévitch, caractéristique du mouvement artistique (*suprématisme*).

Par exemple, Paul Klee décrit des « lignes actives ». Pour lui, ce sont des lignes à partir desquelles se consituent des formes (des marques graphiques correspondant aux développement des objets de nature). Il écrit : « *Ligne active prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement.*»[371]. Le texte non accompagné de dessin paraît incompréhensible. Le dessin de la ligne en « promenade » précise le contenu du texte. En un certain sens, comme le château de Versailles peut être dénoté par une image de lui-même, la « ligne active » est dénotée (dépeinte) par le dessin schématique de Klee. Bien que la caractéristique de la ligne « en promenade » soit ainsi exemplifiée, et relève d'une relation duelle, le dessin est une dépiction de la ligne active. Les images des lignes actives et passives, des surfaces actives et passives, des mouvements, etc. dans les *Esquisses pédagogiques* fonctionnent surtout d'une façon dénotationnelle.

Les relations duelles entre textes et images se trouvent très souvent dans l'art moderne et contemporain. Mais la relation d'exemplification tout court ne suffit pas à l'observation de toute la gamme des interrelations dans les systèmes symboliques.

Des exemples des recherches sur le vocabulaire de base des artistes du début du XXème siècle nous procurent une large palette de symboles.

La table de Boris Ender, qui appartient à l'école « organique » de Matiouchine[372], révèle des correspondances entre les vingt principales consonnes de la langue russe et leurs

---

[370] Voir plus loin les postulats de la théorie spéculative selon J.-M. Schaeffer, où l'intérêt pour la constitution de la langue dite « universelle » chez les avant-gardes du début du XXème siècle est vu selon le développement successif de cette théorie. (*J.-M. Schaeffer, L'Art à l'âge moderne*).

[371] Klee Paul op.cit., p.73.

[372] M. Matiouchine, se fondant sur la conception de l'unité de l'esprit et de la nature (développée particulièrement par N. Lossky), voulait voir des interrelations de forces de la nature selon des expressions plastiques de leurs mouvements et de formes. Le système de Matiouchine « *Zor – Ved* » (*zreniye – vedaniye, la vision – le savoir*) visait à développer les capacités perceptives du monde et était à la base de son enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de St-Petersbourg (1918 – 1926) et au département d'Organique de l'Institut de la Culture Artistique (sous la direction de Malévitch) (1923 – 1926). Boris Ender est l'un des quatre membres de la fratrie Ender, qui furent des élèves et des collaborateurs de Matiouchine.

marques graphiques. (*Illustration 29*) Se produit ici la synthèse de la forme, du son et de la couleur. Chaque marque est cadrée et se présente selon deux variations : celle d'un caractère de l'alphabet russe et celle d'un dessin. Les constituants des caractères symbolisent alors les propriétés du son et de la couleur, les formes graphiques des caractères et des symboles plastiques (les images – les schèmes des caractères – se rapprochent par leurs traits anguleux, leur rythme, l'harmonisation de leurs lignes). L'image-schème définit le mouvement caractérisant tel ou tel caractère et l'accorde avec le son. Par exemple, les consonnes « *В, Ф, Р, Л* (V, F, R, L*) produisent des sons bas (ondes courtes), ont une forme ronde et apportent des tons chauds des couleurs (rouge, orange, jaune)*»[373]. Le son « V » correspond dans l'alphabet russe au caractère « B », ses caractéristiques rondes sont condensées dans ce graphème. Ce caractère s'accompagne aussi d'un cercle.

Dans ce couple d'éléments (caractère et graphème correspondant), les deux sont dotés de propriétés exemplifiées. Le caractère « B » est un échantillon de rondeur et dénote le son « V » dans le domaine des sons de la langue humaine. Le cercle (d'une forme approximative, dessiné à la main) est un échantillon de rondeur et exemplifie cette propriété du caractère « B ». En même temps, le son « V » est exemplifié métaphoriquement par le cercle (une onde courte et ronde) et par la couleur (chaude) de ce cercle. La référence métaphorique inclut ainsi le transfert du schème d'étiquetage des sons à celui des couleurs et à celui des formes graphiques. Par conséquent, les interrelations entre la forme verbale et l'image se trouvent réunies dans un cercle complexe de renvois duels et dénotationnels (tel le caractère « B » dénote le son « V »).

Pourquoi les rapports « image-texte » (ici : un symbole verbal et articulé – un symbole pictural avec des traits saturés et syntaxiquement denses) d'une table de recherches esthétiques nous intéressent-ils dans le cadre du questionnement sur les interrelations des symboles des langages de l'art ? Ce problème se trouve au cœur des discussions sur les frontières de l'art et du non-art. Goodman renverse cette problématique au sein de l'analyse fonctionnelle des langages symboliques, où certaines caractéristiques des symboles (symptômes esthétiques) concernent certains systèmes symboliques, plutôt du côté de leur fonctionnement analogique que digital. Mais il est possible de distinguer plusieurs niveaux de fonctionnement des symboles selon des nuances assez complexes, comme nous l'avons vu.

---

[373] «*Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века*», Каталог выставки в галерее Гмуржинска, Кельн, 1999-2000, Москва.

Nous pouvons envisager à nouveau la perspective de N.Heinich des « cadres d'expérience » d'une « cadre-analyse ». Néanmoins, ces deux perspectives[374], sociologique et esthétique, ne permettent pas de fonder des repères stables pour le discours, qui ne transgressent pas les conventions culturelles et (ou) les conventions constitutives des cadres de référence des systèmes. « *Ainsi les frontières de l'art sont discontinues et esthétiquement fondées lorsqu'elles sont soumises à des variations continues, selon leurs contextes et leur usages, lorsqu'elles font l'objet d'une description détachée d'un projet normatif. Dans cette dernière perspective, il est désormais possible, comme le suggère J.-M. Schaeffer, de « dédramatiser » la question des frontières de l'art et, plus précisément, d'en observer le fonctionnement sans tenter de s'accrocher à une définition sémiotique.* »[375] Nous partageons l'opinion de J.-M. Shaeffer et de N. Heinich, qui le cite, et nous pouvons voir dans l'exemple de la table de B.Ender, que sa définition sémiotique à proprement parler se complique du fait du fonctionnement des symboles dans une « cadre-analyse » consacrée à un projet de recherches pédagogiques, ou dans une « cadre-analyse » propre à une performance artistique, selon la perspective du développement de ce genre de projet pendant le XXème siècle.

En effet, les différentes pratiques artistiques explorent ce schème d'interrelations « image-texte » en ayant des objectifs assez divers. Nous analyserons l'une des voies du développement de ce projet en analysant l'œuvre et les écrits de Kazimir Malévitch. Il définit lui-même, deux formes, au moins, de corrélations des symboles verbaux et non-verbaux. La première se dessine d'après sa pratique pédagogique et ses recherches structurelles sur la formation plastique des différents courants artistiques (*Tables de réalités, Théorie de l'élément additionnel*[376]). La seconde s'affirme dans l'approfondissement de l'analyse verbale portant sur ces interrelations et le conduit à élaborer des textes, des commentaires pour son « *Carré noir* » (*Suprématisme. 34 dessins*) et, par la suite, à fonder ses réflexions philosophiques sur les apports de ses théories artistiques et esthétiques, particulièrement, sur les apports plastiques de son expérience picturale.

« *L'alphabet spatial* » de P. Mitouritch (*Illustration 10*) est une recherche sur les propriétés disjointes de la syntaxe graphique, bien que chaque marque ne soit pas précisée par

---

[374] Heinich N. *Le statut de la frontière / L'art contemporain est-il une sociologie ?*, Grand Dictionnaire de la Philosophie, Larousse, 2003, p.65 : « *Plutôt que d'avoir à choisir entre ces deux perspectives, externe (sociologique) et interne (esthétique), mieux vaut admettre que la frontière entre art et non-art est à la fois historiquement relative et fonctionnellement absolue : les gens doivent y croire comme à une frontière naturelle, trans-historique, interne à l'objet, pour pouvoir en faire un repère stable et consensuel ; mais cette absolutisation fonctionnelle n'est nullement exclusive d'une relativité de fait, laquelle permet de comprendre les variations de frontières de l'art d'une époque à une autre, d'une culture à une autre.* »

[375] Op.cit., ibid.

[376] Voir partie III.

une relation dénotationnelle à un « caractère » particulier. Nous observons alors un système d'où est absent le corrélat verbal ou sonore, mais qui suppose l'existence de cet intermédiaire entre le terme graphique et l'objet de base. Cet objet de base est ainsi lié à l'idée de structure et peut être compris comme un des « invariants » de la Nature. Les recherches plastiques sur les différents graphèmes de Klee vont dans le même sens[377].

Les travaux des artistes du dernier quart du XXème siècle, où l'on discerne des relations « *trans-symboliques* », s'appuient plutôt sur des relations constituant des *règnes* (*realm*) symboliques[378] à partir d'objets de notre vie quotidienne (Christian Boltanski, *Inventaires*, livres d'artistes, *Tables de référence*).

Dans le contexte de l'art *underground* russe, le projet d'analyse du vocabulaire a été repris de façons différentes : comme développement de la tradition des vocabulaires plastiques chez Youri Zlotnikov (*Signaux*) (*Illustration 11*) et comme revendication du cadre absurde de référence propre au fonctionnement de certaines conventions culturelles en URSS (G. Brouskine, *Le lexique fondamental*). Sur les tableaux de Zlotnikov, les graphèmes présentent une variation du code morse (des points disposés sur la surface blanche de la toile). (*Illustration 30, 31*) Brouskine élabore de grands panneaux où des personnages sont disposés en une rangée semblable à celle d'un alphabet, chacun est doté de marques exemplifiantes selon son cadre individuel, mais toutes les marques constituent un ensemble d'« inventaires », au sens de Boltanski, qui renvoie à la vie quotidienne. Cependant, chez Boltanski, les marques ont des caractéristiques standardisées, voire neutres, en ce sens que sa « cadre-analyse » des objets quotidiens met surtout en exergue des « cadres » familiers ; l'artiste « décadre » ces objets habituels en les dotant d'une fonction exemplificationnelle.

Dans le « *Lexique fondamental* » de Brouskine, les marques sont des symboles complexes et contiennent des relations « trans-symboliques ». La « *cadre-analyse* » que Brouskine propose du vocabulaire de base de l'époque soviétique qui lui est famillier, met en relief des « cadres décadrants » qui rendent absurde le fonctionnement des différentes formes discursives de cette période (le discours du parti communiste, les slogans de la presse, les types et sous-formes discursives de la vie quotidienne dans des appartements communaux,

---

[377] Klee P. *Esquisses pédagogiques* ; à part la Terre, l'Eau, l'Air, il inclut aussi des « invariants » portant sur la structure de l'esprit, par exemple, la pensée : « *Père de la flèche est la pensée : comment étendre ma portée ver là-bas ?* », p.128.

[378] Voir partie I, chapitre 2. Le *règne* (*realm*) est un agrégat des domaines d'extensions des étiquettes alternatives appliquées à un schème. « *On peut nommer règne l'agrégat des domaines d'extension des étiquettes dans un schème. Il se compose des objets que le schème explore, à savoir les objets dénotés par l'une au moins des étiquettes alternatives.* » (N.Goodman *Langages de l'art*, p.103) Alors le *règne* de rouge est l'ensemble des choses colorées.

etc.) Brouskine réunit toutes ces situations « décadrantes » dans un cadre unique de référence, celui du système symbolique de son œuvre.

Les conceptualistes des années 1960-1970 explorent le *cadre de référence* établi en l'absence de l'image. On pourrait explorer le fonctionnement des seuls symboles verbaux. Effectivement, l'absence de l'image produit un équivalent graphique : un échantillon. L'absence de l'image (une marque graphique) est ainsi exemplifiée.

Le précurseur de cette interrelation des symboles fut le «*Carré noir*» de Malévitch. Dans notre troisième partie nous analyserons ce fait plus précisément, mais nous noterons dès maintenant que ce carré noir suppose une négation, une rature de tout symbole plastique. Que le carré lui-même présente un graphème, on s'en est rendu compte après le développement de l'art abstrait. Le refus de tout graphème dans l'art conceptuel radicalise alors le geste négatif de Malévitch. Kosuth expose ses textes sur les murs d'une galerie. Il écrit les définitions de certains mots (de vocabulaire). En l'absence de l'image, le symbole verbal remplit cette fonction exemplificative réservée à l'image et dénote soi-même.

Nous avons vu que les relations « *trans-symboliques* » contribuent à la constitution des cadres de référence des systèmes symboliques de l'art et peuvent servir de repère pour un accès aux cadres de référence des commentaires artistiques. Dans ce cas, elles fournissent des cartes pour des reconstitutions d'ensemble. Pourtant, il est parfois difficile de marquer la frontière entre les œuvres des artistes et leurs commentaires. Car un commentaire « dépeint » sur une toile ou sur un carton (Kosuth) trouve sa prolongation dans des écrits publiés, dans les livres des artistes, et peut fonctionner dans un cadre de référence commun.

4. 3. Introduction tautologique : commentaire dans le cadre de référence du langage de l'art

L'absence de l'image, selon une autoréflexion de Joseph Kosuth, laisse le champ libre à la tautologie. Ce que l'on regarde sera un commentaire du fait artistique. Le raisonnement de Kosuth commence par l'invocation du « *non-dit* »[379]. Bien qu'il précise tout de suite qu'il

[379] Kosuth Joseph *Art after philosophy* (texte paru en français dans *Artpress №1*, décembre-janvier 1973, publication originale *Studio International*, octobre-novembre 1969) /*L'art conceptuel, une perspective*, catalogue del'exposition au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris (22 nov.1989 – 18 févr. 1990), Paris, coédition Paris-Musées, 1989, p.2 36 : « *La philosophie traditionnelle, presque par définition, s'est préoccupée du non-dit. L'intérêt exclusif de la linguistique analytique du XXe siècle pour le dit correspond à l'affirmation répandue selon laquelle le non-dit est non-dit parce qu'il est indicible.* »

oppose ainsi la philosophie traditionnelle à la philosophie analytique qui se préoccupe du « *dit* », on pourrait supposer que la référence au « non-dit » correspond en effet à l'invocation du « *non-dépeint* » par son geste artistique. La négation du « *non-dit* » et du sens caché et « *indicible* » trouve un échantillon du geste négatif dans un échantillon du symbole verbal. Quand Kosuth décide d'exposer le « *dit* », il expose, en effet, un échantillon du « *non-dépeint* », l'absence d'une image exemplifiée. (*Illustration 32)*

Ce que fait d'abord le visiteur d'une exposition, c'est de prendre une vue d'ensemble. C'est en s'approchant de la toile (du carton) qu'il lit le texte. Il voit du coup alors qu'il n'y a aucune image, seulement des mots écrits en blanc sur un fond noir et carré[380]. Il est possible d'observer ainsi des mots écrits en noir sur un support non spécifique, sur les murs d'une galerie. En tout cas, un transfert du schème métaphorique est engendré par une pré-orientation du regard qui distingue des graphèmes plastiques. Le symbole verbal exemplifie donc le « dit » dans le sens négatif du « dépeint », dont les caractéristiques correspondent au « non-dit », parce qu'elles ne sont pas articulées.

Le fonctionnement symbolique s'accomplit dans un *règne* clos : le texte ne se réfère pas aux objets dénotés (l'eau, le carré, le blanc), il dénote ses propres propositions hors contexte, il décrit par le texte et exemplifie un échantillon de la négation (l'absence) de l'image. En accord avec l'instauration de ce *règne* clos des symboles artistiques, Kosuth compare le langage de l'art à une tautologie : « *Les œuvres d'art sont des propositions analytiques… Une œuvre d'art est une tautologie, en ce sens que c'est une présentation de l'artiste, autrement dit, que celui-ci déclare que cette œuvre d'art-ci est de l'art…* »[381]. Kosuth part donc de la description du discours philosophique et finit par comparer le langage de l'art au discours esthétique. Le langage de l'art remplit ainsi les fonctions du discours esthétique de la définition ou de la « dé-définition » (en termes de H.Rosenberg[382]) de l'art.

L'analyse précédente des relations « *trans-symboliques* » nous a montré que ce type de relations a deux axes possibles de développement : l'axe constructif du cadre de référence d'une œuvre et l'axe intermédiaire entre le système symbolique d'une œuvre et le discours de l'artiste. On peut analyser ce dernier type du discours avec l'objectif de clarifier les caractéristiques des symboles employés, c'est-à-dire du commentaire.

---

[380] *Titled (Art as idea as idea)*, 1967 ("Documentation" pour la réalisation de *Titled* ; par exemple, définition du mot « Theory », collé sur carton.
[381] Op. cit., p. 239.
[382] Rosenberg H. *La dé-définition de l'art*, éd. J. Chambon, 1992, tr. par C. Bounay. L'auteur veut montrer comment les changements des langages de l'art provoquent les changements du discours esthétique, ce dernier se liant à l'expression verbale artistique.

La notion de commentaire apparaît dans l'article de Kosuth quand il cite le philosophe A.-J. Ayer : « *Si nous continuons à considérer les formes artistiques comme étant le langage de l'art, nous comprendrons alors qu'une œuvre d'art est en quelque sorte une proposition avancée dans le contexte artistique en tant que commentaire sur l'art.* »[383] Nous retenons qu'une œuvre d'art est « en quelque sorte » seulement une proposition. Pour Kosuth, il est important de préciser le caractère auto-définitionnel de l'art.

Nous verrons que pour J.-M.Schaeffer cette supposition est en un sens l'aboutissement de la « théorie spéculative » de l'art. Mais nos questions ne concernent pas les causes externes du fonctionnement des cadres de référence des systèmes symboliques, mais les mécanismes de ce fonctionnement. Des commentaires artistiques correspondent au fonctionnement de leurs cadres de références artistiques. Nous avons vu que selon Kosuth des relations « trans-symboliques » peuvent trouver leur accomplissement dans des tautologies. Mais une proposition en tant que telle ne doit pas être associée à une œuvre d'art, parce que cette équivalence simplifie et appauvrit la palette des symbolisations au sein des langages de l'art. « *En réalité, un caractère atomique tel qu'un mot d'une seule lettre est encore une description tandis qu'une image composée, tel un portait de groupe, est encore une représentation. La différence significative réside dans la relation d'un symbole à d'autres au sein du système dénotatif.* »[384]

Bien que des systèmes symboliques présentent l'unité des modes de fonctionnement, on ne doit pas négliger leurs caractéristiques sémantiques et syntaxiques selon les cadres de référence des systèmes. Distinguer dans un système, à première vue verbal, des relations « *trans-symboliques* », approfondit notre compréhension de l'ensemble de l'œuvre. Même le commentaire verbal de l'artiste, «avancé » dans le contexte de l'œuvre, et toute forme verbale ou non verbale liée de quelque façon que ce soit au commentaire écrit par l'artiste, présentent des niveaux et des chaînes complexes de fonctionnement symbolique.

4. 4. Ilya Kabakov : relations « trans-symboliques » complexes

La version russe de l'art conceptuel apparaît un peu plus tard que le courant américain ; les œuvres des artistes russes se distinguent finalement de façon significative de celles de leurs contemporains occidentaux. Nous verrons ainsi que l'absence de l'image revêt d'autres caractéristiques de fonctionnement symbolique que celles de l'œuvre de Kosuth. La

---

[383] Op. cit., p. 239 ; édition originale : Ayer A.-J. *Language, Truth and Logic*, Dove, New York, p. 78.
[384] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 272, éd.fr.

différence principale réside en ce que les artistes russes, se considérant comme artistes conceptuels[385], ne produisent pas de tautologies ; leurs œuvres fonctionnent à partir de *règnes* symboliques surtout ouverts.

Ilya Kabakov propose dans ce contexte des œuvres caractéristiques de la tendance dite « conceptuelle » (de l'Ecole conceptuelle de Moscou). A présent, il est mondialement reconnu, mais il a commencé à élaborer son style un peu dans la clandestinité comme la plupart des artistes de ce courant.

La présence de textes dans son œuvre est liée au rôle accordé au papier dans ses travaux. Le papier est le matériau principal utilisé par les artistes de l'Ecole de Moscou. La plupart d'entre eux travaillaient professionnellement dans les métiers du livre. Dans les conditions de la censure culturelle imposée aux arts plastiques, après la chasse faite au « formalisme », les arts appliqués se sont trouvés hors du champ d'attention de la censure.

L'art du livre a une tradition particulière et forte en Russie. Les artistes du cercle du « Monde des Arts »[386] accordaient beaucoup d'attention aux œuvres graphiques. Les avant-gardes russes se livraient à beaucoup d'expérimentations avec le livre[387]. Dans le célèbre *Vkhoutémas*, l'art graphique était enseigné par Piotr Mitouritch, l'auteur de « *L'alphabet spatial* ». Le cours propeudeutique « L'espace » était obligatoire dans toutes les facultés et était caractéristique de l'enseignement à *Vkhoutémas*. Ce fait est devenu important pour l'art du livre en Russie et, par la suite, pour l'art russe contemporain.

Le fondateur de la théorie de l'art du livre est l'artiste Vladimir Favorski[388], qui a influencé de larges cercles d'artistes moscovites. Favorski voyait dans le livre une œuvre architecturale. Il considérait l'ensemble du livre comme une construction, et non comme un ornement. Dans ce contexte, le papier du livre joue le rôle d'espace.

---

[385] Des travaux de certains d'entre eux ne contiennent aucun élément de figuration plastique, tandis que des mots sont effectivement présents. Ces artistes et d'autres qui emploient souvent des formes traditionnelles (figuratives) de la composition picturale dans le contresens du fait imagé se sont réunis sous le titre commun de « Soc-Art ». Les uns et les autres se distinguent par leur attention à la culture soviétique de l'époque (1960 – 1980), par l'inventivité de leurs créations et par leur étonnement devant l'absurdité de la vie quotidienne.

[386] *Le Monde de l'Art (Mir Iskousstva)* : 1910 – 1917. L'appelation que Diagilev avait donnée à sa revue et à ses expositions jusqu'en 1906 est reprise en 1910 par tous ceux qui, suivant A.Benois, refusent les expérimentations futuristes. A partir de 1913, on voit cependant dans les expositions du Monde de l'Art des œuvres de peintres d'avant-garde (Tatline, Yakoulov, etc.) (J.-C.Marcadé *L'avant-garde russe*, p.448)
Les artistes : Somov, Bakst, Doboujinsky, Narbut, Lanséré. Les artistes du *Monde de l'Art* prêtent une grande attention au théâtre, à l'art du livre, aux techniques graphiques.

[387] Le livre futuriste, les collages, des livres, imprimés sur des morceaux de tissu (Rosanova).

[388] *Favorski (Vladimir Andréiévitch)*, 1886 – 1964. Graveur, illustrateur de livres. A enseigné les arts graphiques aux *Svomas* de Moscou (Svobodnyié masterskiyé = Ateliers libres), 1918 – 1920, et au *Vkhoutémas* dont il est le recteur de 1923 à 1925. Son travail d'une grande rigueur classique (couvertures pour *Les imaginaires en géométrie* de Florenski ou *Le Livre de Ruth*) a marqué l'art soviétique des années Vingt (ibid., p.429).

En s'appuyant dans leur activité sur les repères de la théorie de Favorski et sur leur pratique professionnelle dans les métiers du livre, les artistes de l'Ecole conceptuelle de Moscou nourrissaient un grand intérêt pour le cadre compositionnel. Chez eux, chaque page du livre, étant un « espace », constitue un espace limité par des bords. Favorski apprenait à dessiner des cadres (au sens propre) et demandait à ses disciples de chercher à l'intérieur de ces cadres des lignes « de force », des flux « énergétiques » liant par des diagonales les angles des cadres ou passant par des axes horizontaux et verticaux. Il fallait faire correspondre ces lignes de « force » avec une image figurée à l'intérieur du cadre[389].

Deux points sont ainsi importants : d'une part, le rôle du papier et son assimilation à l'espace et, d'autre part, le rôle du *cadre pris au sens propre*. Cela dit, les relations *trans-symboliques* se définissent selon ces deux particularités. Le premier point est lié à la conception du livre de Favorski, tandis que le second est tributaire de toute la tradition de la technique graphique occidentale, où les bords d'une planche correspondaient à ceux d'une gravure, d'une xylographie, d'une eau-forte. Dans le contexte de l'Ecole conceptuelle de Moscou, ces deux caractéristiques se complètent, parce que presque tous les membres de cette Ecole travaillent professionnellement dans les métiers du livre.

La première caractéristique de ces formes de relations *trans-symboliques* est liée à la blancheur du fond que l'on ne conçoit pas comme une surface privée de toute figuration, mais comme une extension définie de l'espace. Favorski définissait ces caractéristiques par rapport aux bords des cadres, la « profondeur » au milieu de ces cadres se différenciait donc de la « profondeur » aux bords. Nous ne développerons pas ici cette différence : premièrement, parce que elle ne revêt pas une importance décisive pour l'analyse de l'œuvre de Kabakov et, secondement, parce que cette différence est plutôt liée à la superposition d'une grille de la perspective sur la surface du papier blanc. Nous avons déjà vu que des types différents d'espace « représentationnel » résultent des effets d'application de différentes géométries[390].

L'autre caractéristique, celle du « *cadre* » où prennent place les symboles, a de l'importance comme *cadre visuel* d'une œuvre. Mais, et en ce sens il est l'objet de notre analyse, ce *cadre au sens propre* visualise aussi et surtout le cadre de référence du système symbolique. On pourrait objecter que dans la plupart des tableaux assez classiques, les bords du chassis (où le cadre ornemental est posé d'habitude) correspondent aux bords du champ s'ajustant selon le cadre de référence de cette œuvre. Bien que cette objection paraisse

---

[389] Пивоваров В. *О любви слова и изображения* (V. Pivovarov *De l'amour entre mot et image*), «Новое литературное обозрение», Москва, 2004, p.30.
[390] Voir partie I, ch.1

pertinente, car l'on ne peut repérer les coordonnées du système symbolique que selon l'observation des caractéristiques de ce système, il faut préciser que le *cadre de référence* se constitue au cours du travail sur la référence et que ses coordonnées s'ajustent selon le discernement classificatoire des caractéristiques du fonctionnement des symboles. Le *cadre au sens propre (ou matériel)* est ainsi inclus dans des chaînes symboliques plus ou moins complexes et ne devient significatif par rapport aux autres symboles du système que dans certains cas particuliers, comme chez Kabakov qui en est un exemple caractéristique.

Pour fabriquer un monde, il faudrait, selon Goodman, bien déterminer les limites du système. « *En pratique, bien sûr, nous traçons la frontière où nous voulons et la déplaçons aussi souvent qu'il sied à nos propos. Au niveau théorique, nous voltigeons entre des extrêmes aussi joyeusement qu'un physicien entre la théorie des particules et la théorie des champs. (…) Pour le dire autrement, le philosophe est comme le séducteur : il se retrouve toujours coincé avec rien ou trop.* »[391] Instituer des mondes descriptifs par le choix arbitraire de leurs frontières ne se révèle pas satisfaisant pour construire le cadre de référence du système. Un symbole sera valide dans tous les *cadres de référence* possibles, un autre ne le sera dans aucun des *cadres de référence*, tandis que l'on peut toujours inventer un symbole qui soit valide dans l'un ou l'autre des *cadres de référence*. Tracer des frontières revient ainsi à voir plus précisément les interrelations entre les symboles, observer la nécessité et la possibilité de leur fonctionnement d'ensemble.

Le traçage à proprement parler du *cadre* permet à Kabakov de poser visuellement les frontières de ses *cadres de référence*. L'absence de l'image ne cède pas ainsi la place à son substitut, le texte, mais fonctionne sur le mode exemplificationnel. Le *cadre au sens propre* a ainsi une fonction exemplificationnelle.

Nous observerons deux types de fonctionnement des *cadres visuels* (l'absence d'image) chez Kabakov. Le premier est caractérisé par l'absence des images des personnages présents ou mentionnés par des symboles verbaux. Le second définit le point de vue de l'artiste par rapport auquel le cadre se présente vidé des éléments imagés. Dans le second cas, nous pouvons distinguer des cadres visuels entièrement vidés ou des cadres qui commencent à se remplir selon le scénario d'une série d'événements liés au changement des points de vue.

La substitution du papier blanc (ou de la surface blanche de la toile) à l'image caractérise un grand nombre de travaux de Kabakov. Bien que la plupart d'entre eux soient

[391] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p.153.

considérés comme des tableaux (à l'huile, à l'alkit, à l'émail), les premiers croquis sont publiés dans les albums de l'artiste. Illustrateur de livres[392], Kabakov a réalisé plusieurs albums où les dessins se succèdent dans l'ordre d'une narration spécifique.

Par exemple, l'album « *Où êtes-vous ?* »[393] renvoie au tableau « *Où sont-ils ?* »[394]. Le tableau est composé de cinq parties ou de cinq cadres posés de telle façon qu'ils forment une rangée horizontale de rectangles qui s'étire du bas vers le haut. Seul le cadre le plus à gauche est rempli de graphèmes, tous les autres restent apparemment vides de symboles. (*Illustration 33*) Nous voyons donc des phrases remplissant le rectangle de gauche et quatre surfaces absolument blanches. Par opposition au vide de ces surfaces, le cadre de gauche est rempli du haut en bas et rappelle une colonne d'exercices scolaires. Visuellement, ce rectangle se divise en structures horizontales et la syntaxe se subordonne ainsi au carctère répétitif d'inscriptions. Des constituants syntaxiques verbaux sont mis en corrélation avec leurs caractéristiques visuelles. L'analyse sémantique définit les coordonnées du système correspondant aux cadres proprement dits tracés par Kabakov.

Chaque ligne recoupant le rectangle de gauche est une proposition interrogatoire. La proposition est du type suivant : « *Où est-il, (le prénom), (le patronyme), le nom) ?* » La question « *Où est-il ?* » se répète dans chaque cas et fonctionne comme une réplique à la précédente. Ces répliques sont de nature verbale. En même temps, elles fonctionnent comme des éhantillons de rythme graphique, ce sont des instances rythmiques graphiques structurant le symbole visuel. D'autres structures de rythme seront associées aux initiales de noms, de prénoms et de patronymes, elles seront alors disposées d'une façon différente dans la colonne textuelle, tandis que les questions répétées l'une sous l'autre forment une verticale stricte.

En énumérant ses personnages, Kabakov applique à la dénotation une extension singulière. Il veut constituer le *règne* des personnages concrets. Le problème de la constitution du *cadre de référence* se pose en rapport à la modalité propositionnelle d'une dénotation. C'est la forme interrogative. La question porte sur la position de tel ou tel personnage. Cette interrogation se distingue donc de celle sur le lieu où se trouvent habituellement ces gens dans leur vie quotidienne (lieu de travail, domicile, cuisine ; plus ponctuellement, la chaise devant la télévision, par exemple). Les particularités de la formulation de cette question en langue russe sont liées au fait que le verbe « être » est souvent absent ou omis. Si Kabakov avait voulu poser des questions concernant les lieux où se trouvaient ses personnages, il les aurait

---

[392] Kabakov a réalisé plusieurs projets d'illustrations, il a fait des livres pour enfants et des dessins pour des livres scientifiques populaires.

[393] L'album est rassemblé dans une caisse, composé de 36 pages, daté entre 1974 et 1978 ; catalogue de Sotheby's « *Russian Avant-Garde and Soviet Contemporary Art*, Moscow, Thursday 7th july 1988, lot 46.

[394] 147 x 350 cm, huile, alkit et émail, texte écrit à l'encre noire, planche de bois, daté 1970-1971 ; ibid., lot 49.

posées à l'aide du verbe « se trouver » : *où se trouvent-ils, ces gens-là* ? Mais en l'absence des verbes « se trouver » et « être », la question se rapporte davantage au champ du blanc s'ouvrant dans une rangée de cadres vides. Souvenons-nous du cahier d'exercices mentionné au début de notre analyse. La question posée à gauche d'une page exige une réponse à droite de celle-ci. La réponse supposée se présente dans l'aspect de la blancheur (de la surface du tableau, du papier).

Il faut passer à l'observation de quelques autres œuvres de Kabakov pour accéder au cadre de son système.

Les travaux que nous voulons ici analyser sont des *cartes*. Ce sont des *cartes* dans le sens de Goodman plutôt que des *cartes* habituelles. Cependant, le fonctionnement similaire des cadres et des cartes dans les mondes fabriqués par Kabakov caractérise ses jeux de langage.

Le dessin de Kabakov est intitulé « *Olga Markovna et Brunova se rendent à une invitation* »[395]. (*Illustration 34*) Le cadre du dessin a des marges. Ces marges définissent un autre cadre à l'intérieur. Sur les marges supérieures du dessin est écrit le titre. Sur les marges inférieures sont inscrits des signes conventionnels. Sept signes désignent sept personnages : 1. *Olga Markovna*, 2. *Brunova*, 3. *Le tramvay*, 4. *Karp Davidovitch*, 5. *Le taxi*, 6. *Boriskina*, 7. *Nikodimov*. Cinq personnages humains sont ainsi mis sur le même plan que des véhicules. Dans le cadre intérieur, de tous petits cercles ressemblant à des points marquent les positions de tous les personnages énumérés. La surface du papier n'est pas blanche, comme d'habitude, elle est colorée en bleu.

Kabakov « avance » une proposition mise en espace dans l'œuvre, et cet énoncé donne un axe de coordonnées au *cadre de référence* : *Olga Markovna et Brunova se rendent à une invitation*. Selon cet énoncé, Kabakov établit le vocabulaire de base : il met en correspondance les personnages et les véhicules qui peuvent transporter les actrices principales. L'artiste pose le *cadre* qui fonctionne comme un autre axe de coordonnées, car tous les déplacements ne sont possibles qu'à l'intérieur de ce cadre.

Nous pouvons revenir à présent vers le panneau « *Où sont-ils ?* ». Nous pouvons supposer maintenant que le champ blanc des cadres à droite sera assimilé à une carte où les positions des personnages ne se définissent pas. Le *cadre de référence* se trouve donc subordonné à une correllation de l'énoncé interrogatoire composé de plusieurs répliques et de l'exemplification de l'absence où l'absence doit être associée à l'absence de la position

[395] Dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 41 x 28 cm, 1973 ; catalogue de l'exposition en juin-juillet 1985, galérie Dina Verny, Paris.

définie sur la carte. Par conséquent, l'absence de l'image ne sera pas un échantillon du « non-dépeint » et de son équivalent verbal– le « dit », si l'on compare l'œuvre de Kabakov à celle de Kosuth. S'opposant à la constitution du *règne* clos dans le système de Kosuth, Kabakov élabore un *règne* symbolique entièrement ouvert. La surface blanche marque cette ouverture qui commence au point zéro significatif d'une position introuvable des personnages et va à l'infini de ces positions possibles.

Les définitions du « rien » sont en effet traditionnelles dans le contexte de l'héritage pictural et théorique de l'avant-garde russe. Nous nous intéresserons à la manière propre à Kabakov de faire des mondes à partir de « rien ».

Un dessin de la même époque est composé de deux *cadres* qui divisent le papier en deux parties égales[396]. Les deux *cadres* sont entourés par des marges colorées en bleu. Au centre de chacun des cadres se trouve le mot « *Rien* » (« *Nitchego* »), écrit en italique comme dans les cahiers d'écoliers. (*Illustration 35*) Le cadre visuel vidé de toute information plastique fonctionne déjà comme un échantillon de tout ce qui n'y figure pas. A l'inverse, le mot étant une étiquette de cet échantillon s'y réfère et ne constitue pas un *règne* symbolique clos, parce qu'effectivement, ce mot fonctionne ainsi non pas comme un échantillon du « dit » ou du « non-dépeint », mais comme un échantillon du « non-dit », ce qui inverse la subordination référentielle. On pourrait comparer ce dessin à la « *carte* » du voyage des deux dames, quand leurs positions (et leurs personnages) sont associées à des points sur le papier presque vide. Le « rien » se trouve simultanément positionné dans les deux cadres. Le mot exemplifie alors le signe conventionnel et ses positions. Le *règne* symbolique reste ouvert, car le « rien » par définition ne possède pas coordonnées, tandis que son échantillon imagé et positionné renvoie à une multiplicité d'objets auquel il se substituera.

4. 5. Etiquette d'un tableau : relations trans-symboliques.

Une grande partie de travaux de Kabakov est réalisée à partir d'un point de vue imaginé de telle façon que l'on voit le cadre vidé du contenu. Néanmoins, l'absence d'image se transforme en une suite de dessins, en l'image d'un objet dont l'absence a été au premier abord une illusion optique et conceptuelle provoquée par l'auteur.

---

[396] « *Nitchego* » (« *Rien* »), dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 23,5 x 34 cm, catalogue de l'exposition à la galérie de Dina Verny.

Un des albums de cette série est « *Dans l'armoire* »[397]. Le premier dessin (de notre exemple), « *Olga verse le thé* », est composé d'un cadre complètement coloré à l'encre noire et d'une phrase écrite dans un encadrement en-bas à droite. La phrase est écrite au crayon brun sur un fond jaune et donne le titre du dessin. (*Illustration 36*)

« *Olga verse le thé* » est littéralement une étiquette, dans le sens des étiquettes accrochées aux tableaux. Le rôle de ce genre d'étiquettes se clarifie au fil du travail d'analyse du système symbolique d'une œuvre d'art. En s'interrogeant sur le fonctionnement de ce type de symboles par rapport aux caractéristiques propres au style pictural de l'artiste, Michel Butor précise : « *Il s'agit de ce petit rectangle, cuivre, papier doré ou plexiglas, sur le cadre ou tout proche sur le mur, que je ne puis m'empêcher d'interroger, surtout dès que quelque chose me frappe comme étant nouveau, inconnu, et qui n'apporte au moins deux renseignements fondamentaux : le nom de l'auteur et le titre.* »[398] L'étiquette dénote l'auteur et le titre. Le fonctionnement de cette étiquette, visiblement « externe » au tableau, est inclus dans le cadre de référence de son système symbolique. C'est ainsi que nous pouvons confirmer que le cadre de référence d'un tableau, comme de toute autre œuvre d'art, ne doit pas être associé aux caractéristiques des limites visuelles d'un support. L'étiquette avec le nom de l'auteur et le titre de son œuvre sert à classer ce système parmi d'autres et remplit alors une fonction de symbolisation de la même façon qu'elle indique des propriétés telles que l'épaisseur du trait, le coloris, etc.

En même temps, l'image fonctionne surtout sur un mode exemplificationnel. Par conséquent, l'étiquette qui se trouve détachée du champ du fonctionnement exemplificationnel peut donner des repères classificatoires complémentaires ou plus précis. « *L'étiquetage semble jouir d'une liberté que n'a pas l'échantillonnage. Je puis accepter que n'importe quoi dénote des choses rouges, mais je ne puis accepter que n'importe quoi qui n'est pas rouge soit un échantillon de rouge.* »[399] Le titre d'un tableau n'est pas lié nécessairement à des exemplifications propres au système.

Dans un petit article, « *Sur les titres* », l'artiste surréaliste René Magritte remarque que les titres et les tableaux sont liés par l'intermédiaire de significations complémentaires que l'on pourrait supposer : « *Les titres des tableaux ne sont pas des explications et les tableaux ne sont pas des illustrations des titres. La relation entre le titre et le tableau est poétique, c'est-à-dire que cette relation ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion*

---

[397] *Dans l'armoire*, 1971 – 1974, dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier.
[398] Butor Michel *Les mots dans la peinture*, « Les sentiers de la création », éd. Skira, Genève, Flammarion, Paris, 1969, p. 10.
[399] Goodman N. *Langages de l'art*, p.92.

d'évènements extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider. »[400] Evidemment, cette relation « poétique » est surtout caractéristique de l'œuvre de l'artiste René Magritte. Nous voulons montrer que l'étiquette de titre ne doit pas doubler le fonctionnement symbolique du tableau, que cette étiquette contribue à former le cadre de référence de son système.

Evidemment, beaucoup d'étiquettes peuvent dénoter la façon dont évolue le double sens du fonctionnement des échantillons propres aux tableaux. Mais, même en ce cas, l'étiquette-titre a une fonction dénotative plus précise. Par exemple, sur un tableau de M. Sariane[401], nous portons notre attention sur le grand palmier-dattier qui se trouve au centre de la composition. (*Illustration 38*) Cette image dénote alors un palmier-dattier dans le domaine des palmiers et exemplifie certaines de ses caractéristiques. Le titre est plus précis : « *Le Palmier-dattier. Egypte* ». Si l'on ignore les caractéristiques des dattiers et les différences entre les palmiers, on associe l'échantillon de l'image de Sariane à son étiquette. La précision du lieu place ce palmier dans un monde aux nombreuses autres étiquettes significatives : « le pays des pyramides », « le pays à l'histoire très ancienne », « le pays des déserts », etc.

Un tableau de Marianne Werefkin[402] montre le visage d'une femme coiffée d'un chapeau rouge foncé sur un fond bleu et bleu-vert. (*Illustration 39*) L'image représente une « *femme-en-la-femme* », mais cette image véhicule d'autres significations, quand on lit l'étiquette : « *Autoportrait* ». Le visage de la femme acquiert alors un statut exemplificationnel par rapport aux caractéristiques picturales du style artistique de Werefkin. L'iris rouge des yeux sur le blanc traité en couleur bleue sera un échantillon des contrastes picturaux explorés par l'artiste. Les coups de pinceau nerveux laissent des traces visibles sur le visage et exemplifient la relation émotionnelle de l'artiste face au caractère mouvant et instable du monde qui l'entoure.

Le titre de l'installation de Sophie Calle « *Douleur exquise* »[403] met en lumière toutes les exemplifications de son système symbolique : l'échantillon du temps de rupture, l'échantillon de l'attente, l'échantillon de la douleur. Tous ces échantillons doivent en effet entrer en résonnance avec l'étiquette « *Douleur exquise* ». La relation « poétique » et, en même temps, précisante, s'accomplit entre cette étiquette et les échantillons ainsi énumérés. (*Illustration 40*)

---

[400] Magritte R. *Les mots et les images*, « Labor », Bruxelles, 1994, p.80.
[401] Sariane M. *Le palmier-dattier. Egypte.* 1911, tempera sur carton, Moscou, Galérie nationale Trétiakov.
[402] M. Werefkin *Autoportraît*, 1910, tempera sur papier porté sur toile, Munich, Lenbachhaus.
[403] Voir chapitre 3 de cette partie.

Nous pouvons mentionner aussi la célèbre « *Chute d'Icare* » de Breughel. L'artiste dépeint un paysage où la largeur de l'horizon permet de voir simultanément plusieurs scènes de la vie de ses contemporains. Icare ne figure pas au premier plan. On y voit un laboureur qui travaille sur le champ, la mer, un bateau dans une perspective plus lointaine, des collines et des plaines, des arbres, des petits personnages de pécheurs. Apparemment, rien ne nous informe sur l'histoire de l'Icare. Dès qu'on lit l'étiquette, on découvre la jambe de quelqu'un tombé dans la mer dont le reste du corps vient de disparaître dans les vagues. C'est alors que l'on met en relation la dénotation et l'échantillon du système de Breughel. Selon la dénotation de l'étiquette, le *cadre de référence* se dessine. Tous les personnages inclus dans le paysage de Breughel commencent alors à exemplifier métaphoriquement les caractéristiques significatives dans leurs relations à la chute d'Icare. La taille d'Icare et sa fragmentation caractérisent, par exemple, la futilité des êtres humains par rapport à la grandeur de l'univers divin où chacun exerce ses fonctions.

Dans certains cas, le titre d'un tableau cubiste permet d'associer des formes cubistes à des figures humaines structurées. La lithographie de Malévitch « *Paysanne allant chercher de l'eau* »[404] en est un exemple. (*Illustration 41*) D'abord, on distingue des formes typiques de volumes cubistes réunies dans une structure rythmée par des triangles blancs en papier, tels des intervalles entre ces formes. L'étiquette dénote la paysanne. On essaie alors de trouver des concordances entre les formes suivant la définition de ce personnage. L'information particulière apporte plus de précisions : on voit déjà un sceau dans l'une des formes et on discerne une palanche, un autre sceau, même si on le devine plus qu'on ne le voit. Les configurations cubistes acquièrent alors leur valeur de symbolisation dénotative : des cubes et des triangles dénotent des maisons et des toits, le rectancle disposé en diagonale en bas de la lithographie est un sentier.

Ces connexions de différents fonctionnements référentiels des symboles plastiques caractérisent le système artistique de Malévitch significatif d'une époque et les propriétés des systèmes cubo-futuristes russes du début du XXème siècle.

Nous devons aussi mentionner le type d'étiquettes qui ne disent rien de plus sur les caractéristiques du système et qui de ce fait, doublent le fonctionnement des symboles picturaux. Nous prendrons les exemples de tableaux de V.Baranov-Rossiné et de tableaux de I.Klioune. L'un des tableaux de V. Baranov-Rossiné s'intitule « *Composition abstraite* »[405].

---

[404] MalévitchMalévitch K. *Paysanne allant chercher de l'eau*, 1912, lithographie, collection particulière, période cubo-futuriste de sa création.
[405] Baranov-Rossiné V. *Composition abstraite*, c.1920, huile, toile, Paris, MNAM. (*Illustration 42)*

Le tableau d'I.Klioune porte le titre « *Composition sphérique sans-objet* »[406]. Les deux titres confirment ce que l'on voit sans apporter plus de précisions ou sans élargir le *règne* symbolique. Le premier tableau est composé de formes abstraites, le second présente une forme sphérique au centre de la composition. Néanmoins, l'étiquette du tableau fonctionne de telle manière que les caractéristiques plastiques donnent des précisions importantes. Sur le tableau de Baranov-Rossiné, les formes peuvent s'associer à des bandes de fer coupées en morceaux tandis que l'étiquette précise leur caractère abstrait. Le symbole plastique fonctionne alors sans se référer au domaine des objets de la prodution technique. Ce fait est très important dans le contexte des discussions sur le fonctionnalisme en art entre les disciples de Rodtchenko et ceux de Malévitch.

D'autres exemples montrent que le titre a besoin de dire quelque chose sur l'image que l'on ne trouve pas autrement. Tous les travaux dont les étiquettes sont numérotées nous informent sur le cadre de référence commun dont les coordonnées se construisent selon l'observation de l'ensemble de l'œuvre[407]. Sur d'autres étiquettes sont plutôt accentuées quelques caractéristiques des systèmes. Le titre d'une des œuvres suprématistes de L. Popova est « *Architectonique picturale : noir, rouge, gris* »[408]. En accord avec la théorie de Malévitch, Popova considère les formes suprématistes (carrés, rectangles, etc.) comme projections de ses prototypes de l'espace « suprême » et idéal. Les « architectônes » de Malévitch représentent, en effet, les constructions de ce monde idéal. Dans ce contexte, l'expression « *architectonique picturale* » dénote cet univers et l'enjeu suprématiste de la construction (ou de re-construction) de cet univers dans le sens de la construction picturale.

On voit que l'étiquette du tableau et, dans un sens plus large, de l'œuvre d'art fonctionne ainsi en tant qu'étiquette dans le système symbolique de l'œuvre concernée. L'étiquette d'une œuvre d'art contribue à une construction symbolique et à l'élaboration de son cadre de référence. L'étiquette remplit alors une fonction classificatoire, sert à préciser les caractéristiques du style artistique. L'étiquette a d'habitude une fonction complémentaire et valeur de précision par rapport aux symboles fonctionnant sur le support de l'œuvre.

---

[406] Klioune I. *Composition sphérique sans-objet*, 1922-1925, huile, toile, collection Costakis, inv. 196.
[407] Par exemple, une série de *Suprémus* de Malévitch.
[408] Popova L. *Architectonique picturale : noir, rouge, gris*, 1916, huile, toile, Moscou, Galérie nationale Trétiakov.

4. 6. Kabakov : un cadre de référence pour une série de cadres compositionnels

Dans l'œuvre de Kabakov, l'étiquette se pose à l'intérieur du cadre compositionnel. Par conséquent, le cadre compositionnel joue un rôle déterminant dans la constitution du cadre de référence du système de Kabakov.

Tous les cadres compositionnels de la série « *Dans l'armoire* » peuvent être compris dans le sens de stop-cadres d'un enregistrement cinématographique filmé à l'intérieur d'une armoire.[409] Le principe cinématographique se réalise ainsi par une transformation du cadre vidé de l'image en un cadre où l'on en voit des fragments. En même temps, le principe statique de l'œuvre graphique met en relations *trans-symboliques* les mots et le cadre au sens propre.

Le premier dessin marque une position initiale en absence de l'image. Le second fixe une position suivante, quand une zone étroite de l'image figure sous la forme d'une rayure à gauche d'un champ noir. Une autre étiquette est associée au cadre compositionnel de ce dessin : « *L'armoire est ouverte* »[410]. (*Illustration 37*) Effectivement, deux étiquettes caractérisent deux actions : l'une décrit une situation où la femme (la fille) à l'apparence confuse verse du thé, l'autre décrit une situation apparamment différente où une armoire est ouverte. Dans les deux cas, on ne voit rien que l'on pourrait associer à ces étiquettes.

On pourrait se poser la question de savoir comment l'étiquette entre dans les relations *trans-symboliques* du système ? Autrement dit, on s'interrogerait sur le point de convergence des références des symboles de l'étiquette et de l'image (absence de l'image) dans le cadre compositionnel de dessins de Kabakov.

Premièrement, on observe le fonctionnement de l'absence de l'image sur le premier dessin. L'utilisation du symbole n'est pas celle faite par Kosuth parce que Kabakov ne refuse pas tout symbole plastique, il ne substitue pas le « dit » au « non-dépeint », il n'y a pas de commentaire artistique « *avancé* » dans l'œuvre. Le refus de l'image ne s'associe donc pas à sa substitution verbale. Mais comment l'étiquette verbale intervient-elle dans ce contexte ?

On suppose que l'étiquette « *Olga verse le thé* » construit en effet un cadre compositionnel superposé au cadre coloré en noir. Ce cadre avec le symbole verbal est, d'une certaine manière, inclus dans celui sans image et, d'une autre manière, l'un se trouve dans le

---

[409] Il faudrait remarquer que le thème de l'expérience de l'homme dans un espace clos a beaucoup intéressé la littérature, mais que ce thème est rarement présent dans l'art plastique. L'espace clos (des caisses, des cellules, des trous, etc.) sur les images statiques, réalisées en perspective linéaire, n'a pas de sens parce que toutes les lignes se croisent hors du champ visible ainsi établi. A l'inverse, le déroulement de l'action au cinéma permet de prendre des décisions compositionnelles paradoxales : on verra l'exemple de ces compositions en analysant les deux pages de l'album de Kabakov « *Dans l'armoire* ».

[410] I. Kabakov *L'armoire est ouverte*, 1971, dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier.

champ compositionnel de l'autre. Il y a ainsi deux situations que l'on pourrait comprendre à partir de la distinction de ces deux cadres. (Il faut préciser qu'on ne doit pas associer la distinction de ces deux cadres à une distinction de deux cadres de référence.) Afin de clarifier la question, on passe à l'autre dessin, où deux situations peuvent s'accorder selon le choix de la position du spectateur à deux cadres différents et au cadre commun.

On revient maintenant à la notion d'une « cadre-analyse » de l'expérience esthétique proposée par N. Heinich. Dans son analyse du film « *Le dernier métro* » de F. Truffaut, N. Heinish distingue une « *chaîne de « transformations », du type modalisation par le film d'un mode fabriqué par la pièce d'une fabrication par les personnages du cadre primaire de leur existence fictive (…), parallèlement à une fabrication par les comédiens du cadre primaire de leur existence, tout aussi fictive (…)* »[411]. Kabakov joue sur les cadres-étiquettes et sur les cadres d'ensemble compositionnel en produisant une « *chaîne de « transformations* » d'un cadre en l'absence d'image à un autre où l'image commence à se découvrir, d'un cadre « *décadrant* » où il y a une incompatibilité entre ce qui est énoncé dans une cadre-étiquette et ce que l'on voit (ainsi on ne voit aucune image), à un cadre où cette relation « décadrante » a un aspect différent.

L'assimilation de la série de dessins de Kabakov à un film découle de l'introduction d'une analyse des cadres situationnels, des cadres fabriqués. Elle a pour objectif de se mettre à distance « *de l'expérience ordinaire obtenue par la rupture avec la familiarité* »[412] dans le sens de Goffman. Quand on passe du premier dessin où le fond noir se réfère à première vue au « *Carré noir* » de Malévitch et, par conséquent, au refus de l'image des objets de la vie quotidienne, au second dessin où ce fond noir se transforme en un fragment d'une armoire vue de l'intérieur, on ne rompt pas alors avec la familiarité de l'image ordinaire d'une armoire, mais avec la familiarité de l'expérience esthétique à propos d'œuvres d'art sans images sur leur support telles que celles de Malévitch[413].

Au lieu de fonctionner selon une modalité établie à la suite de l'époque du « *Carré noir* », le dessin sans image se transforme de telle façon que l'on découvre un objet et une

---

[411] Heinich N. *L'art et la manière: pour une cadre-analyse de l'expérience esthétique./ Le parler frais d'Erving Goffman*, p. 112.
[412] Op.cit., p. 111.
[413] Après plus que vingt ans de l'oubli, les travaux de Malévitch étaient de nouveaux exposés dans les musées soviétiques en 1962. Ses écrits ont du attendre leur publication encore presque trente ans. Les artistes des nouvelles avant-gardes de l'époque du « Dégel » s'intéressaient beaucoup à l'art de ses prédécesseurs, leurs inconnu, surtoût à son aspect religieux et mystique. Kabakov a accomplit des dessins où il polémise en quelque sens avec les adeptes de Malévitch. Il y a une ironie dans son traitement de questions de « Rien », du « Vide », du « *Carré noir* ». On a analysé plus haut l'exemple avec un double-page et « *Rien* » (*Nitchego*), écrit au milieu, ce que contredit en effet à une conception de « *Rien* ».

situation familière et quotidienne. On découvre une armoire. Cette transformation n'est possible que dans la mesure où l'on accroît son expérience esthétique des dessins de Kabakov, que l'on comprend de mieux en mieux la façon dont l'artiste construit son cadre de référence selon la continuité d'une narration. Il faut remarquer que dans leurs jeux *trans-symboliques* les acteurs de l'Ecole conceptuelle de Moscou jouent avec la littérature et les formes littéraires des textes.

On emploie ainsi la notion de jeux *trans-symboliques* en ce sens que le système symbolique de l'artiste se construit de telle manière que l'on est amené à accéder à son cadre de référence par une « cadre-analyse » de l'expérience esthétique. Autrement dit, l'appropriation d'une œuvre telle que cette série de dessins de Kabakov s'accomplit selon une distinction de cadres. Cette distinction permet de voir d'une nouvelle façon des objets et des événements banals et quotidiens.

S'inscrivant dans une démarche opposée à celle de l'art conceptuel occidental, les artistes russes ne renoncent pas à leurs outils techniques traditionnels. Tandis que les relations *trans-symboliques* de l'art occidental sont surtout basées sur les relations entre symboles verbaux et objets (l'installation « *Trois chaises* » de J. Kosuth) et laissent peu de place aux symboles plastiques au sens du dessin et de la peinture traditionnelle, les artistes de l'Ecole de Moscou recourent souvent à ce type de symboles.

Après avoir réalisé plusieurs albums de dessins et des œuvres peintes, Kabakov passe à l'élaboration d'installations. Toutes ses installations reproduisent le principe de ses dessins : ce sont des narrations où l'on est amené à « décadrer » une situation banale et où le système symbolique se constitue à travers la distinction de relations *trans-symboliques*, selon un ensemble de « cadres » narratifs ou situationnels.

La succession de dessins de l'album « *Dans l'armoire* » correspond à une succession de cadres-étiquettes. La juxtaposition de ces deux cadres dans les limites d'un même support artistique sert à caractériser deux situations distinctes. Nous pouvons l'associer à une juxtaposition de voix dans un cadre cinématographique. Autrement dit, nous pouvons imaginer deux événements se produisant en même temps dans des lieux distincts.

Le fond noir que l'on avait vu sur le dessin « *Olga verse le thé* » se transforme sur un autre dessin en un fragment de l'armoire. Kabakov invente une situation où le point de vue qu'a le spectateur ne lui permet pas de distinguer les choses et, par conséquent, les choses ne figurent pas sur le dessin initial de la série : ce point de vue se trouve dans l'armoire. Il faudrait encore une fois confirmer le rôle de l'étiquette d'un tableau (d'un dessin) dans la construction de cadre de référence.

Le recours à l'analyse de N. Heinich du « *Le dernier métro* » de F. Truffaut au début du présent chapitre avait par but de mettre en relief les allusions faites à une « cadre-analyse » de ce film en relation à une « cadre-analyse » de la série de dessins de Kabakov « *Dans l'armoire* ». Nous distinguons alors des cadres pour chaque « événement » se produisant simultanément. Nous les observons également selon le cadre « primaire » du cadre au sens propre, du cadre compositionnel du dessin.

Nous mettons le mot « événement » entre guillemets parce que les caractéristiques du système symbolique du film diffèrent de celui d'une œuvre graphique, surtout en ce qui concerne le caractère temporel du film. Dans un film, une action se déroule au cours d'une période de temps, tandis que le temps n'est présent qu'à titre d'indicateur dans les systèmes symboliques de l'art plastique (nous prenons ainsi un cas très général, sans prendre en compte, par exemple, de cas particuliers comme l'art cinétique). La présence du temps à titre d'indicateur correspond bien au mode constructif des systèmes symboliques de la théorie de Goodman[414]. Cependant, cette conception temporelle pose des difficultés quant au caractère mouvant des symboles plastiques dans le cinéma et l'art vidéo.

La « cadre-analyse » au sens de N. Heinich, enracinée dans la théorie des « cadres » de E. Goffman, permet de constituer le cadre de référence du système symbolique d'une œuvre à caractère transformatif, mouvant, du fait de la distinction des « sous-cadres » dont les caractéristiques peuvent être vues selon le choix d'un indicateur temporel dans la succession ou la superposition de ces « sous-cadres »[415].

Effectivement, dans le chapitre « *Des histoires dans tous les sens (ou histoire, étude et symphonie)* » de *Of Mind and Others Matters*, Goodman étudie une des possibilités de la distinction de sous-cadres temporels pour ces exemples d'« arts narratifs »[416] que sont de cinéma et la littérature. Néanmoins, Goodman traite des œuvres d'art plastiques selon le même principe de la distinction des sous-cadres narratifs (temporels)[417]. Il reprend ainsi son

---

[414] Voir partie I, 1, "*Cadre temporel* » : « *L'instauration du cadre temporel permet de construire des définitions descriptives dans une succession des cadres discrets et ne pas transgresser la stabilité du système. Cette particularité de la conception goodmanienne du temps correspond au nominalisme radical de son auteur et est liée à une réduction des énonciations à des «inscriptions» singulières.* »

[415] Avec recours au terme « *sous-cadres* » dans le sens de la distinction des sous-éléments constructifs au niveau inférieur du système symbolique : ces sous-éléments sont constitués selon leur correspondance à l'un des indicateurs temporels.

[416] « Arts narratifs », ce terme est le mien, il s'agit de la succession d'épisodes dans le film et dans le récit, ce que j'appelle « la narration ».

[417] Goodman N. *Des histoires dans tous les sens (ou histoire, étude et symphonie) / L'Art en théorie et en action*, éd. fr. dans la collection « tiré à part » (*Of Mind and Other Matters*), éd. de l'Eclat, tr. J.-P. Cometti & R. Pouivet, 1996, p. 8 : « *Une série d'instantanés pris aux quatre stades de la course en question, offrant une vue suffisante du cadre, quel que soit l'ordre de présentation adopté, raconterait la même histoire. L'ordre des événements peut même être aisément déterminé sans la contribution de ces outils verbaux que sont les temps ou certains mots comme « avant » ou « puis ». Mieux encore, on pourrait couper un film de la course et en monter les morceaux selon les différents ordres possibles du récit qui peut en être verbalement donné. Le cinéma et la*

principe de la coupe en « *cross-section* » de l'analyse nominaliste des qualités de *La Structure de l'Apparence* : la distinction des « sous-cadres » temporels renvoie à la distinction des « *êtres-ensemble* » de *qualia* où chacun des « *êtres-ensemble* » est discret par rapport à l'autre selon son indicateur temporel (un *quale* temporel). Par cette analyse qui distingue les « sous-cadres » du système, Goodman veut montrer que la succession temporelle des épisodes d'un récit ou le discernement des éléments temporels narratifs dans une œuvre picturale (telle que *La Vie du Christ* de Memling[418]) doivent être associés à d'autres traits caractéristiques. Il faut donc admettre la contingence de certaines caractéristiques du symbole par rapport à ces autres traits. Par conséquent, l'organisation de « sous-cadres » selon l'un ou l'autre de ces ordres sera une conséquence de la constitution du cadre de référence.

Goodman instaure une différence d'ordre entre les événements et la façon de les décrire ou dépeindre[419]. La « *cadre-analyse* » de N. Heinich ne vise pas à rendre sensible l'ordre des événements. Les événements seront « encadrés » ou « décadrés » selon la manière artistique de choisir un point de vue et d'établir une distance entre eux. La problématique de N. Heinich concerne le caractère de l'expérience que l'on acquiert dans la contemplation des œuvres d'art, particulièrement, du cinéma. Notre analyse du langage artistique de Kabakov porte sur les cadres distingués par N. Heinich dans le film de Truffaut dans la mesure où cette disctinction de cadres consonne avec une distinction de cadres dans les dessins de Kabakov et conduit au rapprochement de cette distinction des cadres avec une analyse de différents faits de notre expérience par E. Goffman.

Effectivement, la multiplicité de *cadres au sens propre (matériel)* inclus dans le projet de Kabakov « *Dans l'armoire* » ne correspond pas à une multiplicité de versions dans le sens de N. Goodman : l'album constitue un cadre de référence commun à beaucoup de dessins dont chacun contient au minimum trois *cadres compositionnels* et se réfère au moins à deux situations. Chacun des dessins se compose donc au moins de deux « cadres » scéniques si l'on peut utiliser le mot « scène » qui renvoie en même temps à la « cadre-analyse » du film de Truffaut et à la mise en scène théâtrale où entrent en jeu les effets de la voix, de l'éclairage, du changement de décors[420].

---

littérature subiraient, l'un comme l'autre, un lourd handicap si les événements devaient toujours être relatés selon l'ordre de leur succession. ».

[418] Voir l'analyse de N. Goodman p. 15, op. cit.

[419] Op.cit., p. 14"*Toutefois, bien qu'elle soit ainsi sans direction, la disposition spatiale du récit se distingue de l'ordre de production des événements en ce qu'un événement qui ne se produit pas entre deux autres est néanmoins dépeint entre eux. Nous n'avons donc pas affaire à une pure anticipation ni à un retour en arrière, mais à une interposition.* »,.

[420] En effet, la mise en scène théâtrale constitue un des « cadres » d'analyse de N. Heinich.

Nous devrons analyser ces *cadres* du premier et du second dessin dans le contexte de notre analyse des relations *trans-symboliques* dans l'optique d'un cadre de référence. Deux cadres compositionnels se superposent : l'un est sans image et correspond à une situation d'absence de visibilité, le fond noir est donc l'intérieur d'une armoire fermée, l'autre vise une autre situation qui se déroule de l'autre côté de la porte de l'armoire que l'on ne peut pas voir, mais où on entend des sons et la conversation. Cette seconde situation pourrait s'apparenter à un discernement des voix. (Il faut remarquer ainsi que Kabakov emploie des symboles verbaux selon leur fonctionnement sonore : les noms de ses personnages et leurs répliques étudiées dans l'analyse de ses travaux du type « *Où sont-ils ?* » les dotent de caractéristiques propres à des références d'exemplifications métaphoriques avec le transfert du schème verbal au schème des couleurs, des sons, des odeurs, des types de caractères humains etc.)

Le cadre compositionnel de l'ensemble permet d'établir une distance entre les deux situations. La superposition de deux cadres situationnels ne permet pas de séparer définitivement ces deux situations et met en évidence leur position commune par l'indicateur d'un temps commun. « L'étiquette » d'un tableau, incluse dans son cadre compositionnel, revêt alors un caractère propre et construit son « cadre scénique ».

Le second dessin se compose d'une « *cadre-étiquette* » « *L'armoire est ouverte* » et d'un cadre compositionnel où le fond noir est moindre. Par la fente de la porte entrebaîllée, on voit des objets quotidiens. Les deux « cadres » situationnels se croisent : celui de l'intérieur de l'armoire et celui de l'autre côté de sa porte. L'étiquette a ainsi un caractère double parce qu'elle peut être accrochée à chacune des situations. Le dessin en forme de fente sur le fond noir a lui aussi un caractère double comme le dessin de Jastrow analysé par L. Wittgenstein.

Selon la compréhension que nous en avons, ce noir sera l'intérieur de l'armoire et la fente sera l'intervalle entre la porte et l'un des côtés de l'armoire. Selon notre compréhension du noir au fond de la fente colorée, nous aurons un dessin dans l'esprit surréaliste où le noir sera la vue s'ouvrant à l'infini, à partir d'un coin d'un appartement standard de Moscou. Une considération sera aussi valable que l'autre, surtout si l'on se souvient de l'installation de Kabakov « *Le saut dans l'espace*» où l'artiste reconstruit les détails d'un appartement communautaire avec une balançoire à ressort et un trou au plafond, par lequel un habitant de cet appartement est parvenu à sortir tout de suite dans l'espace. Ce sont des versions de mondes ouverts à une construction – reconstruction. Les différentes vues ouvertes dans le même cadre du second dessin de Kabakov rappellent les différents aspects au sens de Wittgenstein : nous pouvons *voir* le fond noir *comme* l'armoire et le *voir comme* un ciel étoilé.

Le *cadre de référence* de l'ensemble des dessins de Kabakov se construit par l'ajustement de deux *cadres narratifs* inclus dans un *cadre compositionnel* commun. Le

symbole verbal dénote des objets de son cadre compositionnel et permet de constituer le règne symbolique d'un système de type ouvert. En effet, le domaine de la cadre-étiquette du premier dessin sera celui des membres de famille devant la table à manger. Eventuellement, le *règne* symbolique du dessin sera ouvert pour toute personne se mettant à table. L'effet d'un rideau exemplifié par le fond noir donne un échantillon d'un caractère plastique indéfini. Nous avons vu plus haut qu'un échantillon a des caractéristiques beaucoup plus précises qu'une étiquette, parce qu'une étiquette peut fonctionner de différentes façons métaphoriques tandis qu'un échantillon exemplifie l'une de ses propriétés. Mais dans le cas du fond noir ou du rideau obstruant le champ visuel, un échantillon exemplifie surtout cet obstacle à la vision que l'on comprendra dans la suite de dessins comme l'intérieur de l'armoire. Cet échantillon permet d'inclure plusieurs symboles dans la chaîne de référence tels que des membres de la famille, des voisins, des invités, des objets de la chambre, des actions, etc. L'étiquette « *Olga verse le thé* » utilise le transfert du schème dans un univers sonore où tous les bruits ont leurs couleurs : le claquement des portes, des fenêtres, les sons de la rue, les sons de la conversation, l'entrechoquement des tasses, etc.

La construction du système symbolique de Kabakov est coordonnée aux axes supposés par l'introduction de relations *trans-symboliques* entre les symboles verbaux de cadres-étiquettes et les cadres compositionnels de l'échantillon de l'obstacle à la vision se transformant au fil des dessins. La constitution du cadre de référence n'est possible que par la distinction de sous-cadres « scéniques ». L'artiste propose ainsi l'accès à son cadre de référence par la distinction de sous-éléments constructionnels. Ces éléments sont rassemblés dans une carte.

4. 7. Cartes : relations trans- et méta- symboliques

La constitution du *cadre de référence* est semblable à l'élaboration d'une carte : il faut préciser les signes conventionnels et le système de coordonnées. Le cadre de référence est mis à nu dans beaucoup d'œuvres de Kabakov. Le dessin « *Olga Markovna et Brunova se rendent à une invitation* » (voir plus haut) met en jeu seulement les coordonnées et les signes conventionnels du système.

C'est dans une perspective analogue qu'est décrite « *L'histoire d'Anne Petrovna* »[421]. Le mot « décrire » convient plus à ce dessin que le mot « dépeindre ». Les signes conventionnels – des cercles et des ovales – correspondent aux personnages avec lesquels

[421] « *L'histoire d'Anne Petrovna* », 1973, dessin à l'encre et au crayon de couleur sur papier, catalogue d'exposition chez Dina Verny, Paris, 1985.

communique Anne Petrovna pendant son voyage sur la côte sud de la Crimée. Le dessin présente littéralement la carte du voyage d'Anne Petrovna. Les noms correspondant aux signes conventionnels exemplifient certaines caractéristiques des personnages par l'équivalent sonore du symbole verbal. Le cadre de référence mis à nu réduit le fonctionnement exemplificatoire de l'œuvre à son strict minimum.

La constitution d'un récit est étudiée ainsi à l'aide d'une carte où des symboles verbaux dénotent les personnages du règne symbolique qui sont, à leur tour, exemplifiés par des signes conventionnels. Toutes leurs caractéristiques sont alors réduites à leurs positions sur la carte, en même temps que des sonorités correspondant à leurs symboles verbaux exemplifient métaphoriquement quelques qualités de ces personnages que l'on ne peut pas décrire autrement[422].

Nous pouvons imaginer que la *carte* d'une narration n'est pas nécessairement associée à une composition d'ordre temporel : certains éléments de la carte peuvent correspondre aux caractéristiques spatiales du récit ou ses propriétés rythmiques : « *La classification qui supplante ou subordonne la chronologie ne se réalise pas toujours sur la base de caractères topiques. Parfois, elle se réalise plutôt à partir de qualités expressives ou d'autres qualités esthétiquement appropriées, comme cela se produit dans une pièce de théâtre dont les épisodes sont agencés à la manière d'un jeu de hockey, à partir de propriétés dynamiques et rythmiques, en un ensemble de mouvements comparables à ceux d'une œuvre musicale. En pareil cas, l'histoire devient plus une symphonie qu'une étude.* »[423] Nous voyons maintenant, que la carte chez Kabakov fonctionne d'une manière classificatoire, ce qui correspond à la fonction du cadre de référence du système symbolique. La carte clarifie les interrelations du système auquel les symboles verbaux et plastiques appartiennent.

Les relations constructives du système symbolique, que nous appelons des relations « *trans-symboliques* », sont fondées sur le fonctionnement de la référence tel que Goodman l'expose dans la théorie de *Langages de l'art*. Il s'opère à travers différents types de symboles, où le symbole plastique peut se spécifier selon des différences de densité syntaxique et (ou) de densité sémantique, tout en fonctionnant selon l'un ou l'autre mode de référence comme tout autre symbole.

Tous les symboles sont réunis dans le système symbolique selon la construction de son cadre de référence. Le *cadre de référence* a *l'air de famille* des cartes élaborées par

---

[422] Il y a certaines images standartes s'assimilantes à des prénoms, à leurs conjonctions avec des noms etc.
[423] Goodman N. *Des histoires dans tous les sens (ou histoire, étude et symphonie) /L'art en théorie et en action*, p.24.

certains artistes contemporains (en particulier, Ilya Kabakov) au sens de Wittgenstein. Ce jeu de langage s'assimile ainsi à un jeu constructif sur le cadre de référence au sens de Goodman.

Nous reviendrons sur l'exemple de l'œuvre de Goldsworthy où des relations trans-symboliques incluent plutôt des relations entre des symboles d'artefacts élaborés avec le matériaux naturels (telle que la neige de *Midsummer Snowballs*) et des symboles plastiques dans le catalogue que l'artiste compose en clarifiant son langage. Il élabore un autre type de carte où la classification se produit avec la mise en page des « sous-cadres » du système qui se rangent selon l'ordre temporel, spatial et le mode de perspective.

Le fonctionnement d'ordre *trans-symbolique* des éléments du système exclue-t-il le discernement des relations *méta-symboliques* ayant un rapport avec l'accès au cadre de référence du système symbolique artistique ? Effectivement, la multiplicité des langages de l'art dans la situation actuelle, la réduction des symboles plastiques au minimum de caractéristiques dans beaucoup de travaux d'avant-gardes, le changement des cadres de référence propres à un artiste ou à un courant artistique et la transformation de ces cadres au cours d'une activité artistique, nous présentent des systèmes qui exigent d'être clarifiés davantage. Le langage de l'artiste sera alors inclus dans des relations *méta-symboliques* par rapport à ses écrits. Le commentaire produit le champ plus large du fonctionnement *méta-symbolique* afin de faciliter l'accès à l'œuvre ou afin de stabiliser son propre cadre de référence. Les relations *méta-symboliques* peuvent se reformuler dans des relations *trans-symboliques* quand le commentaire est « avancé » dans l'espace d'une œuvre.

Un *cadre compositionnel* est ainsi inclus dans des relations trans-symboliques en tant que symbole plastique du système et contribue alors à la construction du système symbolique au même titre que tous les autres symboles. Quand nous procédons à une assimilation entre les jeux de langage des cartes, des cadres et des commentaires, nous devons préciser ce caractère classificatoire du cadre, ici du cadre de référence.

CHAPITRE 2

CADRES – CARTES

CARTES DE L'IMPLEMENTATION

« *La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner.* »[424]

Le *cadre* conceptuel pour l'art (le *cadre de référence* en particulier) a un « visage » à deux faces : l'un regarde le spectateur et l'autre l'artiste. Comment reconnaître ces deux faces dans le même visage ? Se pose ainsi le problème de l'accès au *cadre de référence* artistique.

L'implémentation des œuvres d'art concerne la réactivation de la vision : il faut montrer au spectateur des voies d'accès à l'œuvre. Ces voies passent par les *cadres* de référence. Il s'agit donc de créer des *cartes* routières dans un monde de l'art.

Nous analyserons ce jeu de langage assimilé à celui du cadre de référence à partir de l'exemple des œuvres d'Andy Goldsworthy. Cet exemple se compose de deux performances de l'artiste : « *Midsummer snowballs* » de 2000 et « *Le mur à Storm King* » de 1997/1998. Ces performances ont contribué à la création par l'artiste de livres publiés sous ces mêmes titres. Nous considérons ainsi ces livres en tant que cartes pour l'ensemble de l'œuvre de Goldsworthy. Les performances de l'artistes, ses expositions et ses livres constituent un ensemble cohérent des activités d'implémentation au sens goodmanien.

« Midsummer snowballs »

Le matin du 21 juin 2000 treize boules de neiges étaient placées dans un quartier de Londres, près de Barbican Centre[425]. Les boules de neige étaient installées dans différentes parties du quartier, surtout dans des lieux animés pendant la journée ; leur dispersion comprenait près d'une mille mètres carrés. Les boules de neiges étaient descendues des montagnes d'Ecosse, où Andy Goldsworthy, l'artiste anglais, les avait faites (ou « construites », selon ses propres mots) pendant l'hiver de 1999 en Perthshire.

Les boules de neiges sont resté installées dans les rues de Londres du 21 au 22 (26 juin selon des conditions particulières) et ont finalement fondu. Pendant ces quelques jours d'été les habitants du quartier et les passants étaient confrontés à des rencontres surtout inattendues avec ces objets inhabituels et en même temps connus. Certains d'entre eux, dans la plupart des cas des enfants, voulaient toucher la neige, retirer la matière pressée dans la neige – le blé, le métal, la laine des chèvres, les cheveux des vaches, etc. Parfois même les chiens s'attaquaient

[424] Goodman N. *L'implémentation dans les arts / L'art en théorie et en action*, p. 54.
[425] Golsworthy Andy *Midsummer snowballs*, introduction by Judith Collins, Tames&Hudson, 2001.

aux boules pour arracher des branches d'arbres. (*Illustration 43*) Il y avait aussi ceux qui passaient près de boules blanches sans avoir l'air de les voir. Tout s'est terminé vers le matin du 26 juin : aucune des boules de neige n'avait résisté à la température d'été à Londres et à l'humidité de l'air. Ce qui en reste ce sont les photos et les vidéos prises par l'artiste dont les appareils ont rendu possible l'édition du livre comportant aussi les chroniques de cette intervention de boules de neige dans la ville.

Storm King Center

Une fois les pages ouvertes, on voit à gauche que les feuilles tombées composent un tapis multicolore automnal. Au fond, des arbres empêchent de voir l'horizon. Il reste un espace entre les arbres au premier plan, et une rangée de pierres sépare cet espace de la forêt. On peut se demander si ces pierres sont des restes de la période préhistorique, de l'Age glaciaire, ou si elles faisaient partie de quelque construction ancienne en ruines. Dans un coin de terre, coloré par la chute de feuilles, un trou apparaît, entouré par des cercles concentriques couleurs d'arc-en-ciel dont la gamme est presque complète, du jaune foncé au violet, le bleu en étant exclu.

Au premier abord, cet objet noir au centre des feuilles ne peut être défini que comme un point d'attraction.S'agit-il là d'un objet ? On peut aussi considérer ce noir comme une absence d'objet. Le cercle rouge, par contraste avec le noir du trou, et atténué par le jaune, force l'attention, fixe le regard. On pourrait le concevoir comme un signal dérangeant, s'il ne réactivait pas la vue de ce paysage et ne suggérait un espace unique, celui de la forêt. Cet objet qui se présente dans le contexte paradoxal de l'absence de tout objet, marquée par le cercle noir, on en devine avec d'autant plus de précision la signification qu'il se présente comme un trou à la page droite du livre.

L'autre photo est prise du haut du trou : on voit alors tous ces cercles multicolores sans changement de perspective. Le trou noir n'apparaît pas seulement comme un signe circulaire, mais on ressent la profondeur de ce noir-là ; et les cercles - rouge, jaune – apparaissent comme en relief. Le jaune est lumineux : ce n'est pas seulement du fait de son contraste avec le rouge ou le noir, mais aussi de la gradation tonale entre les différents jaunes. Ces jaunes et rouges différents caractérisent en propre les feuilles de sumac, arrangées minutieusement par la main de l'homme. On peut voir d'un même regard le même cercle, avec d'autres détails, sur la page gauche. La photo de droite fixe le regard sur ce cercle, l'arrache au contexte du paysage et le projette en position de face. Si on parlait en termes de géométrie, on dirait que l'objet est présenté en stéréométrie à la page gauche et qu'il est

présenté en projection frontale à la page droite. On est donc dans un système de coordonnés en trois dimensions.

Ces deux pages ouvertes présentent en effet deux photos, selon deux « cadres » photographiques. Ces photos font partie du catalogue d'Andy Goldsworthy « *Mur à Storm King* »[426] consacré au projet d'élaboration d'un mur à travers la forêt et les plaines des espaces du parc de Storm King. Cette réalisation de Goldsworthy s'apparente quelquefois au passage de Christo dans le désert de Californie via les indications des droites blanches, formées par des « voiles ». Le mur de Goldsworthy trace le paysage de même que les « voiles » blanches de Christo tracent le désert californien. La différence de point de vue de ces deux « passages » est liée à la position du spectateur, autrement dit, à celle du regard. Les photos du « passage » de Christo embrassent le vaste espace à hauteur du vol des oiseaux : les variations du relief suivent les changements de direction des droites, formées par les « voiles » blanches. Le spectateur s'apparente à un aigle volant au-dessus du terrain jaune et pauvre du désert. La position du regard sur le mur à Storm King de Goldsworthy est à hauteur d'œil de l'homme. Même si on observe la spirale du mur parmi les arbres menant vers le bord de la rivière, le regard « descend » ainsi du haut de la colline vers le bas. On l'observe tout comme si on se promenait dans le parc de Storm King.

[426] Goldsworthy Andy *Mur à Storm King*, édition « Anthèse », le projet était effectué pendant l'hiver 1997/98 au parc de Storm King, Angleterre.

1.CARTES POUR L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

1. 1. Situer l'objet d'art

Nous porterons d'abord notre attention sur cette rencontre des gens dans les rues de Londres en plein été confrontés aux boules de neige, sur les anticipations de l'artiste, et ensuite nous en analyserons le témoignage photographique. Le premier thème de cette analyse est donc celui de l'expérience. Une boule de neige dans la rue a provoqué de multiples expériences avec la neige. Nous parlons ainsi dans les termes de la langue naturelle. Pour passer à la notion d'expérience dans le sens épistémologique il faut s'interroger sur le statut du fait dans l'expérience.

Dans le chapitre « *Quand y a-t-il l'art ?* » de « *Manières de faire des mondes* » Nelson Goodman met en doute la légitimité du questionnement sur le fondement de la notion d'art[427]. Ce doute a des raisons qui sont impliquées dans l'histoire de l'art du XXème siècle quand, par exemple, Hugo Ball a déclamé son poème dans le café dadaïste « *Voltaire* », poème dont la structure se composait de phonèmes à connotation pathétique et de consonances musicales mais absolument incompréhensibles. Les *ready-made* de Marcel Duchamp donnent d'autres exemples de cette tendance. Toute la suite des expositions de « choses déjà faites » (ready-made) mais vues dans un contexte artistique se prolonge dans les années 1970 du XXème siècle dans le cadre du *Pop Art*. L'objet d'art perd sa valeur artisanale.

Un autre niveau de la négation de valeur d'art d'un objet apparaît dans la manipulation des matériaux naturels, sans aucune production à la fin. Goodman lui-même cite le cas de Claes Oldenburg[428], mais nous pouvons aussi mentionner Yves Klein et son projet « Vide », ou son « Saut dans l'espace » dont le sens illustrait les idées de l'artiste mais dont le résultat matériel était vide de contenu. Cette analyse n'est pas destinée à l'observation de toute la variété de ces faits. Signalons seulement *l'Art conceptuel* dont l'objet se présente parfois sous forme d'écriture *in situ* sur les murs d'une salle d'exposition ou d'une façon virtuelle à l'aide de mots projetés sur le mur ou sur l'écran des moniteurs ; mais aussi le *Land Art*, dont l'objectif est d'intervenir dans la nature, où le matériau exploré est souvent le matériau « sous

---

[427] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p.79 : « *Si les tentatives pour répondre à la question "Qu'est-ce que l'art? » tournent de façon caractéristique à la frustration et à la confusion, peut-être – comme si souvent en philosophie – la question est-elle une fausse question* ».

[428] Op. cit., p. 89. « *Que dire de quelque chose qui ne serait pas même un objet, et ne serait pas montré dans une galerie ou un musée – par exemple, le creusement et le remplissage d'un trou dans Central Park, comme le prescrit Oldenburg ?* »

la main ». Beaucoup d'exemples prouvent que l'objet « *en chair et en os* » échappe à la vue. Dans ces conditions, la question sur le fondement de l'art s'avère problématique.

Goodman la transforme dans un questionnement sur les conventions de l'art : « *Quand y-a-t-il l'art* ? » Les critiques de Goodman ont fait l'objet de beaucoup d'objections. Nous souhaitons accentuer le caractère fonctionnel de l'art et le caractère fonctionnel de la théorie de symboles de Goodman. Goodman ne s'intéresse pas beaucoup à ce que l'art « *est* » : sa théorie de l'art est une théorie épistémologique et elle problématise l'art du point de vue de son apport à la connaissance. Notre problème du *cadre de l'art* est aussi une approche de ses enjeux épistémologiques : comment pouvons-nous accéder à l'art en prenant en compte les conditions de variété de ses formes, la multiplicité de ses voies, le spectre large de ses tendances, l'énorme diversité de techniques et de matériaux explorés, en particulier, la vidéo ? La théorie de Goodman propose pour cela l'outil conceptuel du *cadre de référence*. Elaborée selon une perspective épistémologique en généralisant l'étude du fonctionnement de toutes les formes de la connaissance, la théorie des symboles aborde l'art selon les symptômes du fonctionnement des systèmes symboliques.

Cinq symptômes sont surtout les indices des symboles et ne visent pas les référents. Toute expression picturale donne à voir ses caractéristiques. Notre intérêt nous conduit à nous interroger sur des faits émancipés à première vue de l'approche artisanale, matérielle ou créative (dans le sens le plus banal de créer quelque chose : un plat cuisinier, un livre, un tabouret).

Goodman propose une solution à cette question en mentionnant cinq symptômes de symbolisation artistique : la densité syntaxique, la densité sémantique, la saturation relative, l'exemplification, la référence multiple ou complexe.[429]

Qu'apporte l'analyse des symptômes du fonctionnement symbolique en rapport avec les boules de neige en été 2000 ? Cette analyse nous oblige à nous interroger à nouveau sur le cadre de l'appropriation par les spectateurs de la situation crée par les boules et sur le cadre des anticipations artistiques de Andy Golsworthy en vue de cette intervention dans les rues de Londres.

---

[429] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 91 : « *Ces symptômes ne fournissent aucune définition, encore moins une description complète ou une commémoration. La présence ou l'absence d'un ou plusieurs de ces symptômes ne permet pas de qualifier ou disqualifier quoi que ce soit comme esthétiques.* » Les symptômes peuvent fonctionner isolément l'un de l'autre, la présence de tout le complexe n'est pas nécessaire. (Voir partie I, 2).

Goodman propose un mécanisme commun pour l'analyse de l'enjeu artistique et pour celui de son appropriation. Notons déjà que ce « collage » des deux directions du fonctionnement des symboles – celle du côté du « producteur » et celle du côté de l'appropriateur – est l'objet des critiques de G. Genette et de J.-M. Schaeffer, à la suite de quoi G. Genette propose de distinguer des approches *attentionnelle* et *intentionnelle.*

Cette solution du problème serait étrangère à Goodman qui veut généraliser la méthodologie de la construction symbolique. Dans les deux cas il s'agit d'une fabrication du monde, et le fonctionnement du symbole prolonge une chaîne de références dans le cadre transparent des renvois dans toutes les directions. Toutes les étapes de la référence correspondent en effet à une classification et une reclassification de catégories. Aucune lacune entre les directions « productrice » et « reproductrice » n'apparaît (nous pouvons nommer la fonction de faire un monde dans le sens de re-prendre une fabrication « re-productive »). Nous pouvons imaginer alors un corridor transparent de significations où se rejoignent en fait deux lignes de construction. Evidemment, c'est une erreur, car chaque construction est une expérience en un sens unique, et bien que nous puissions accéder d'une manière très proche au réseau significatif (celui du système en vue), nous aurons toujours des différences nuancées de signification avec celui-là, justement en raison de la densité syntaxique et (ou) sémantique des symboles artistiques.

1. 2. Le fait et l'attente

L'expérience du spectateur et l'expérience d'Andy Goldsworthy se déroulent selon des registres différents du temps : le spectateur tombe littéralement sur un objet hivernal au milieu d'un des plus grands centres urbains du monde et cela se produit en été, tandis que l'artiste anticipe cette expérience dans ses pensées et dans ses expériences antérieures avec la neige : la confrontation d'une boule de neige à la ville et à ses habitants était prévue dans son scénario il y a longtemps. L'expérience « *dépend aussi de la connaissance* »[430]. Ce qui attire notre attention, c'est ce qui est attendu, ce qui est d'habitude l'objet de notre attention. Goodman propose l'exemple d'un correcteur à qui les fautes typographiques sautent aux yeux.[431] Le lecteur du roman s'intéresse plutôt au sujet et ne voit pas ces fautes. Quand le fait inattendu produit l'effet impressionnant, c'est plutôt un accident qui rompt le déroulement quotidien des choses et attire notre attention d'une façon violente.

---

[430] Goodman N. – Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 5.
[431] Ibid. : « *Ce qui est routinier passe souvent inaperçu. Les erreurs typographiques insignifiantes qui sautent aux yeux d'un correcteur d'épreuves sont rarement vues par des lecteurs intéressés par le contenu d'un texte* ».

Comment Goldsworthy a-t-il anticipé l'attention de la rue ? Et avait-il l'ambition de produire un choc émotionnel ? Pourtant ce n'était pas une expérience unique ; il y en avait plusieurs. Chacune des boules de neige avait sa propre position. La décision de l'emplacement des boules était prise d'avance : Goldsworthy a fait des dessins et des collages sur ordinateur pour les lieux et les positions des boules.

Nous avons déjà dit, que selon Goodman, les esquisses[432] diffèrent des partitions parce que nous ne pouvons pas établir un système de caractères à partir duquel il est possible de reconstituer une œuvre[433]. Néanmoins l'art contemporain explore les photos numériques et les collages faits avec des photos numériques pour avoir l'image la plus proche du projet exécuté. Goldsworthy choisit quelques vues du quartier Barbican parmi ses photos numériques et tamponne des formes rondes sur ces photos en prenant en compte leurs proportions. (*Illustration 44*)

Ce type d'esquisses est articulé en caractères de pixels. Nous pouvons imaginer une réalisation du projet la plus adéquate aux photos peintes, mais évidemment la vue de ces réalisations dans le contexte « naturel » sera autre que sur les photos, de même que des interprétations musicales se distinguent des partitions. Cependant nous pouvons supposer que les photos prises à partir du même point de vue que les esquisses seront adéquates à elles. L'esquisse de Goldsworthy en ce sens correspond à une partition. En même temps, l'une des photos avec des boules peintes contient toute une série de ces boules s'échelonnant vers le haut suivant la perspective de la rue. Nous pouvons comparer cette esquisse avec une notation pour la musique aléatoire.

Les esquisses de Goldsworthy s'apparentent aux projets d'architecture, « *néanmoins, l'œuvre architecturale n'est pas toujours aussi sûrement dégagée d'un bâtiment particulier qu'une œuvre musicale l'est d'une exécution particulière* »[434]. A la différence de ce type de projets, celui de Goldsworthy ne disose que d'une possibilité d'exécution, la réalisation subit des transformations prévues et imprévues après l'installation de la boule de neige sur la position indiquée sur le plan. Une première fois, il s'agissait de l'angle d'une petite place *Finsbury Square* et de la rue, un lieu très animé, entre de grandes maisons du centre d'affaires, à côté de cabines téléphoniques et en face d'un arrêt de bus. Une autre fois la boule de neige

---

[432] Voir partie I, chapitre 2.
[433] Goodman N. *Langages de l'art,* p. 232 : « *A l'évidence, il est possible d'assortir des esquisses et aussi des peintures en classes disjointes et différenciées d'une quantité de manières différentes; et il est possible d'établir, indifféremment, une multitude de corrélations. Mais il est non moins évident que disposer de deux règnes qu'on peut ainsi assortir et mettre en corrélation n'est pas encore avoir un système.* »
[434] Op. cit., p. 258.

est placée au lieu de stationnement des voitures sous les fenêtres d'une maison ; ou encore près du marché de viande, un lieu très ancien, d'ailleurs.

Goldsworthy compose le scénario de cette intervention selon la position adoptée. Il veut modifier l'inertie des gens et l'inertie du déroulement du temps quotidien par son invention, pour ne pas dire par son jeu.

Quelles structures cela constitue-t-il pour l'expérience ? Ces structures sont aussi des constructs. La neige n'est pas la neige tout court, elle est associée à une catégorie du temps. Ce projet de Goldsworthy est lié à un autre projet dont il nous fait part, c'est le projet « Temps ».

Le temps devient ici visible, il s'écoule littéralement. La neige fond et rend visible le changement du temps. La caractéristique de la neige qui fond est une catégorie de la modification projective chez Goldsworthy.

Des différents matériaux de la région, où Goldsworthy a construit ses boules, sont incorporés dans des corpus blancs : le blé, le métal, la laine, les pommes de pin, les plumes, les branches d'arbres… On trouve des échantillons de tout ce qui exemplifie la région des villages et des montagnes.

Comment les gens dans la rue participent-ils à cette expérimenteion du matériau, de la neige, de la laine, des plumes, dess branches ? Accèdent-ils à l'idée de Goldsworthy sur l'écoulement du temps ? Premièrement, il faut s'interroger sur la manière dont ils peuvent voir ces boules de neige tout simplement. « *La capacité à décrire, représenter ou reconnaître quelque chose requiert la maîtrise d'un système de catégories dans les termes duquel ce domaine est organisé.* »[435] Pour reconnaître le système de catégories de Goldsworthy il faut premièrement s'arrêter devant la boule, la recontextualiser dans le flux rural.

Il faut que se produise une vision d'aspect selon Wittgenstein, quand nous distinguons des traits que nous n'avons pas remarqués avant, quand un « visage » nous transmet son expression.

Comment voir ? « *L'esprit est (…) activement engagé dans la perception de la même façon qu'il est dans d'autres modes de connaissance. Il impose son ordre à un domaine tout autant qu'il discerne l'ordre d'un domaine.* »[436] Pour discerner l'ordre d'un domaine des boules de neiges nous devons observer quel ordre nous avons l'habitude d'utiliser dans nos expériences du regard.

---

[435] Ibid., p. 6.
[436] Ibid., p.7.

1. 3. « Le jugement[437] architectural »

L'architecture se met aussi à signifier selon le *cadre de référence*. Les complications sont liées au fait que le bâtiment est difficile à embrasser d'un coup par le regard, surtout quand le bâtiment est un gratte-ciel ou qu'il se situe dans une rue étroite où nous ne pouvons pas prendre du recul. « *Une peinture est vue d'un seul coup, même si sa perception suppose un acte de synthèse du résultat des balayages perceptifs ; mais un bâtiment doit être recomposé en partant d'un assortiment hétérogène d'expériences visuelles et kinesthésiques...*»[438] Le problème d'accès à l'art selon toutes ses dimensions – architecturale, picturale, etc. – est le problème d'accès à une structure de recherche. La structure est définie dans un contexte d'ensemble : c'est seulement l'objectif de construire et re-construire qui peut guider une recherche rigoureuse.

Pourquoi traiter de l'architecture quand nous parlons de boules de neige dans les rues de Londres ? La division des arts peut avoir des raisons selon la pratique habituelle ; l'intérêt de mentionner l'architecture comme modèle d'analyse est lié à l'organisation complexe d'une œuvre architecturale, qui consiste dans une fabrication à beaucoup d'étapes (des croquis, des plans, des dessins de détails, des vues de différents points, des vues d'intérieur…). Effectivement, le « jugement architectural » est selon Goodman une capacité d'ajustement de catégories selon le *cadre de référence* du système symbolique (et ainsi du système symbolique architectural).

L'analyse de la symbolisation part du principe qu'une vision d'ensemble oriente la direction des recherches ; après un ajustement des catégories nous pouvons améliorer notre connaissance par notre appropriation de certains détails. Mais le détail comme une valeur en soi importe peu. La connaissance d'un style dépend de l'éducation, l'appropriation d'une œuvre d'art peut commencer par un détail, un trait. Dans ce cas le « visage » ne se distingue pas d'emblée, mais il apparaît selon la correction des catégories et l'organisation d'ensemble du système symbolique.

---

[437] Le terme "jugement" chez N.Goodman "*doit être libéré de l'association exclusive avec les énoncés ; il comprend aussi, par exemple, l'ajustement d'une organisation visuelle, et les décisions d'un joueur de billard quand il oriente ses coups.* » *Manières de faire des mondes*, note p.179.

[438] Goodman N. –Elgin C.Z. *Reconceptions en philosophie*, p. 45.

Les boules de neige dans la ville de Londres forment, dans l'infrastructure urbaine et selon le rythme de routine des habitants, des systèmes très complexes que l'on pourrait associer à des constructions architecturales. Ces spectateurs sont des spectateurs imprévus, Goldsworthy peut supposer qu'il y aurait des spectateurs, des passants, des gens vraiment intéressés par des boules de neige, mais il ne peut pas le savoir au juste. Il peut supposer une réaction d'intérêt, mais il est difficile de prévoir de quelle manière cette réaction va se développer.

La plupart des gens attirés par ces boules s'accrochent à un détail, ensuite, peut-être, ils passent à une ouverture du regard, à une constitution de la vue d'ensemble et à une re-constitution, re-construction… Mais le cadre prévu par l'artiste ne coïncide pas avec les *cadres de référence* des gens.

« *Plus le style apparaît compliqué et insaisissable, plus il stimule l'exploration, et plus l'illumination vient récompenser le succès de sa découverte. On dénigre un style évident, qu'on identifie facilement grâce à un trait superficiel… Un style complexe et subtil, comme une métaphore incisive, résistent quand on veut les réduire à une formule littérale.* »[439] L'invention de Goldsworthy peut nous informer sur le *Land Art*, mais de facto elle n'est pas rangée selon des stéréotypes critiques, tout simplement parce que ce travail sur la neige avaitt commencé dans le cadre plus typique du *Land Art* : la première fois à Yorkshire en 1977 dans un cadre naturel.

L'intervention des boules de neige dans la ville, dans les rues animées et peuplées provoque des réactions humaines et une confrontation de la nature et de la culture. Une action de Sophie Calle dans les rues de New York (projet *Gotham Handbook*) est basée sur un scénario de l'engagement d'inconnus dans une communication. Mais nous avons mentionné plus haut que la re-classification des catégories se modifie alors selon le principe quantitatif. Le projet de Goldsworthy joue de l'émotion, le nombre de sourires importe peu. Le scénario de l'artiste se déroule selon le plan prévu. Les boules ont fondu. Le reste – le blé, les plumes, la laine des chèvres, les plumes, les petites pierres –se disperse sur le pavé mouillé par l'eau de l'effondrement.

Effectivement, la qualité et la quantité des réactions des gens importent peu dans le cadre de référence de cette action de Goldsworthy. L'entourage urbain est observé selon le contexte d'un cadre naturel– immobile et solennel. Les gens animent la situation, remplissent le temps par leurs relations aux boules de neiges, mais le temps continue de s'écouler, fond.

---

[439] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p.56.

Sophie Calle mesure les réactions des gens, une période de temps ne marque pas un effacement, mais une des communications possibles.

Chez Goldsworthy le temps s'en va définitivement. Les gens qui réagissent à l'action de Goldsworthy peuvent fixer la disparition de l'objet par leur attention, mais il est peu probable que beaucoup d'entre eux aient pu avoir une image d'ensemble de ce fait. Chacun avait sa direction de mouvements dans la ville. Cette vision d'ensemble se présente seulement dans le livre de photos. En regardant ces photos nous pouvons nous interroger sur la raison pour laquelle nous sommes attirés par ces vues, quel est le mécanisme de constitution du cadre visuel et son rapport au concept goodmanien. Ceci nous conduit à analyser un autre exemple de l'œuvre de Goldsworthy : *Storm King Center.*

1. 4. Cartes photographiques

Les cadrages des photos avec lesquelles on commence à décrire le projet de Goldsworthy gardent en mémoire la disposition des feuilles de sumac qu'on ne pouvait peut-être voir qu'un jour. Le titre unique est « *Feuilles de sumac disposées autour d'un trou* ». Ce n'est pas une prise photographique en tant que vue de paysage, puisqu'il y a d'abord eu l'intervention de l'artiste dans le *cadre* et deux positions du regard dans les *deux cadres* montrent ici tout le volume tridimensionnel.

On est amené à mentionner le « *cadre* », et, évidemment, ce « *cadre* » est la photo. Tous les éléments de ces photos se distinguent par rapport aux limites de leurs contours : la disposition du haut et du bas, l'éloignement de la forêt en perspective sur la vue à gauche et la position centrale du trou, vue en face sur celle de droite. Mais on pourrait y repérer encore un moment ; car, il y a quelque chose qui échappe à la position du spectateur vis-à-vis du paysage. C'est le cercle rouge, inscrit au sol, qui signale et attire notre attention. Dans le contexte habituel de la forêt on découvre une pénétration particulière de la couleur, dont l'effet est de s'apparenter éventuellement à celui des poissons rouges sur l'une des toiles de Matisse.

Le *cadre* n'est pas seulement la disposition du haut par rapport au bas, les contours ne forment pas l'enceinte du champ de vue. Avec Goldsworthy on est attiré par le jeu des couleurs autour du trou. Que se passe-t-il ? Dans la forêt, parmi des feuilles, l'artiste « découvre » le trou. (*Illustration 45*) En effet celui-ci ne serait pas visible seulement sur la

photo, mais aussi sur le sol. Le trou, alors, est sélectionné parmi des objets du sol. Mais « sélectionner » dans ce contexte serait « faire voir » le trou. Le trou reste toujours parmi les feuilles, et ces feuilles sont elles-mêmes « sélectionnées » selon la « logique » des couleurs : en premier rang les jaunes les plus clairs, contrastant le plus avec le noir du trou, qui peu à peu prennent de la force : les couleurs des feuilles deviennent plus foncées, se transforment en oranges et continuent à évoluer en rouges. Par le développement de cette transformation on obtient le violet dont le ton ne se distingue pas tellement de la texture de la terre.

Après la sélection, on joue donc de la « fixation » du regard. Le rouge est ce signal « dérangeant » par rapport aux couleurs de la « terre », il contraste avec le coloris sombre du sol, mais il est aussi accentué par le jaune. Une telle intensité de la couleur n'est pas naturelle dans la forêt d'Angleterre. Le rouge fixe déjà le regard grâce à ce contraste inattendu. Cette fixation est aussi le fait de « l'attraction » qu'on suscite par le parcours du regard, conditionné par rapport aux cercles concentriques qui déterminent les bords du mouvement de l'œil.

Ce qui est important aussi, c'est le noir du trou. Dans la photo de la page de gauche celui-ci est vu en perspective; on voit aussi le relief des feuilles qui montent au-dessus du niveau du noir; de l'autre côté, ce trou entouré de feuilles s'apparente à un entonnoir à cause de l'allusion à la profondeur du noir, en contraste avec le relief des feuilles. (*Illustration 46*) L'attraction est encore plus forte sur le cadre de droite. La photo est prise d'en haut. Le cercle du trou est entouré par les cercles du jaune, rouge, etc., et ces cercles-là on les voit directement en projection frontale. De plus, tous ces cercles sont inclus dans le carré du cadre dont les dimensions sont rapprochées de celles des cercles, si bien qu'on ne voit que le cercle qui conduit le regard dans le trou noir.

Le trou est le centre de fixation, le centre d'attraction et le premier moment de la sélection. Mais pour le déplacer dans un autre contexte on peut supposer que le trou est un *cadre* dans le *cadre* précis de ces deux photos. Car la fonction du *cadre* n'implique pas seulement les contours de la vue et la disposition des éléments, mais, surtout, par rapport à celui-ci, cette vue est centrée par l'accumulation d'intérêt. Et là, on n'est pas simplement dans le champ de la vue, mais, avec l'intervention des opérations cognitives, on est dans un champ où les effets visuels (paysage, coloris, disposition des détails) s'entrecroisent avec les effets de la cognition (sélection, concentration du regard, choix de la position). C'est justement cette *pensée visuelle* dont Arnheim prouve la facticité[440]. Goldsworthy se présente ainsi comme l'opérateur du mécanisme de cette « pensée visuelle » ou, plutôt, comme l'animateur du « théâtre » de cette pensée dans son incarnation factuelle.

---

[440] Arnheim R. *La pensée visuelle* , Flammarion, 1976, tr. C.Noël et M.le Connu.

La transformation du trou selon un « centre d'intérêt » présente l'envers de la définition du « cadre » où l'intérêt provoque un questionnement sur son objet et suppose la possibilité de le concevoir en fonction de la compréhension. On n'est pas à la surface d'une page, d'une photo et d'une image mais on est dans une autre dimension qui comprend la profondeur et joue des relations inscrites dans un cadre, où les effets de la vue et de la pensée arrivent à articuler l'« espace » de la compréhension.

Le trou joue le rôle de premier moment du repère, à partir duquel l'espace vu sur ces photos de Goldsworthy se constitue sur les surfaces des pages du catalogue, et selon la possibilité de pénétration dans la « profondeur » qui reste hors cadre visible. Ce trou est le *cadre* s'ouvrant dans cette profondeur-ci.

En effet, d'une photo à l'autre, on n'arrive pas à fixer les marques des positions du regard. D'un côté le regard est toujours centré sur son objet, et on ne voit pas vraiment distinctement le contexte. Ici, sur la première photo, les arbres de la forêt, des pierres et des feuilles au sol, en détail.

Arnheim considère ce fait évident comme quelque chose de propre à chaque expérience du regard : *Quand les objets sont nets, le fond est flou, et vice versa*.[441] De l'autre côté, le « bout » du regard est flou, le champ de vue n'apparaît pas dans les contours stricts du cadre photographique. Quand on se promène dans la forêt, cette fois dans la forêt de Storm King, les détails surgissent parfois au passage : par exemple, même si on se dirige vers la rangée de pierres et que le regard cherche son chemin parmi les arbres, le rouge saute aux yeux comme un signal de côté, qu'on ne conçoit que comme un obstacle dans un premier temps. On complète le non-vu par les « *prolongements invisibles* » (Arnheim), qui peuvent finalement accéder à la totalité. Par conséquent, la constitution du cadre sur la surface d'une page est possible dans la mesure où on nivelle les paramètres de fixation du regard.

Par opposition à la photo de la page de gauche le cadre de celle de droite est lui-même un carré où le cercle des feuilles remplit presque entièrement la surface donnée. Le cadre présente ainsi la position du regard. Le trou noir au centre du carré attire ce regard directement dans cet espace conventionnel délimité par le cercle du trou, qui « saute » hors de la surface du cadre photographique. En effet, ce cercle / trou pourrait se situer comme devant la surface et en ce cas marquer la direction du regard en empêchant ce dernier de se poser sur le centre du cadre; mais on pourrait aussi déplacer le point de fixation dans le « niveau –1 » à partir de la surface avec des feuilles.

---

[441] Arnheim *La pensée visuelle*, p.34

Ce lieu de déplacement des niveaux de fixation est le lieu de l'accumulation du regard : dans cette position le regard ne trouve pas d'appui dans le noir et subit la tension qui naît de la coïncidence entre le centre du cadre et le centre des cercles contrastant avec ce noir. Par suite, le regard va et vient le long de la « profondeur » du trou. Ce regard-ci rend compte du regard impliqué dans le cadre de la photo. Car sur cette photo le regard est capté directement en vue de son objet. Le *cadre* ne contient pas le contexte du passage. Le regard fixé sur la photo fait partie du regard fixé sur le trou, le « cadre » de fixation (on pourrait dire de concentration) est inclus dans le cadre photographique. C'est le *cadre* vidé du contenu de la vue et, en même temps, on pourrait y supposer plusieurs contenus significatifs comme noyau constitutif pour les deux cadres de photos.Pour finir, que présentent ces deux cadres dans leur relation ? Rien d'autre qu'une œuvre d'art.

Si on parle ici d'œuvre d'art, d'où tire-t-on les possibilités de sa définition ? Comment peut-on comprendre cette œuvre ou, inversement, de quelle manière cette œuvre découvre-t-elle pour nous les possibilités de sa compréhension ?

2. IMPLÉMENTATION DE LA VISION

2. 1. Implémentation et perspective

Andy Goldsworthy travaille d'habitude avec du matériau temporaire, son projet « *Temps* » est inspiré par le flux des changements dans la nature : la résistance au temps consisterait en la fixation des étapes temporaires. Une feuille rouge se trouve sur la pierre au milieu d'un ruisseau ; encore un moment, et la feuille s'en va avec le flux d'eau. Une autre particularité du travail de l'artiste c'est de travailler sur le terrain. Même quand une œuvre est faite d'un matériau plus résistant au temps, par exemple, les pierres, il faut visiter ce lieu pour le voir. Un autre détail, à notre avis le plus important : Goldsworthy nous fait part de la manière dont il voit ces dispositions de feuilles, de pierres, de boules de neiges.

C'est la photo qui lui donne cette possibilité. La plupart des œuvres de Golsworthy se réalisent comme des livres de photos dont l'auteur est surtout Golsworthy. L'intervention des boules de neiges en été au centre de Londres est documentée dans l'album « *Midsummer. Snowballs* ». Les boules de neige sont associées ainsi aux histoires de leur court vécu à Londres. Goldsworthy nous expose le début de chaque histoire, les rencontres avec Londres et ses habitants et à la fin, il montre ce qui en reste. Dans le livre « *Storm King Center* » ce principe n'est pas vraiment visible, mais nous pouvons distinguer trois « motifs » selon lesquels l'auteur dispose les photos : ce sont des feuilles, des pierres et des feuilles sur ces pierres, enfin le mur qui à donné le titre au livre. Chaque série est une histoire en quelque sorte, mais sans culmination et fin, comme dans l'histoire des boules de neige.

Le principe commun aux deux albums de photos de Goldsworthy consiste en l'opposition ou la comparaison d'une vue de face et d'une vue que l'on pourrait nommer « en perspective » (une vue de côté), quand l'objet d'art de Goldsworthy est décentré et parfois fragmentaire, bien que cet objet se situe par rapport aux autres objets du cadre photographique. Goldsworthy implémente la vision du spectateur par la composition de son livre : c'est alors que la photo commence à fonctionner ou à symboliser en termes goodmaniens. « *Un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole.* »[442]

Goldsworthy attire notre attention sur un tas de neige dans la ville et dans la mesure où notre attention est dirigée vers lui en tant que symbole exemplifiant cet objet, cela devient une

[442] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 90.

œuvre d'art. Ce que Goldsworthy conçoit pour attirer l'attention des spectateurs dans les rues de Londres et ce qu'il entreprend pour que cet objet symbolise à travers des photos, est différent, parce que dans son livre il montre un cadre de référence à partir d'une série de photos, où chacune a déjà sa propre composition : c'est seulement l'ensemble de ces photos qui permet l'appropriation de « *Midsummer. Snowballs* » dans le cadre le plus proche de celui d'artiste.

Un type de photos met en évidence le principe de composition plastique et l'autre ce qu'on appelle en architecture « une perspective » ou une vue axiomatique. La deuxième vue pourrait s'apparenter à une architecture, parce que l'ensemble des choses a un sens plus complexe et multifonctionnel.

La double page du catalogue « *Storm King* Center» présente une photo-tableau et une photo-architecture à partir d'un élément unique de feuilles de sumac fait par Goldsworthy.

Le catalogue « *Midsummer. Snowballs.* » est ancré dans la narration des vécus des boules de neiges. Mais nous pouvons trouver des parallèles. La double page de l'histoire d'une boule avec des petites pierres comme contenu présente l'un des derniers moments de son « vécu ».[443] La perspective ou « l'architecture » est de nouveau à gauche, et à droite on voit une composition que l'on pourrait associer à un « tableau ».

Le cadre de la page droite focalise notre attention sur un cône de neige, au centre. (*Illustration 47*) Vu de haut en projection frontale, ce cône présente un cercle de neige irrégulier dont le centre se trouve au croisement des diagonales du carré photographique. Ce cône est tout ce qui reste d'une boule de neige de deux mètres de diamètre au début de son arrivée à Londres. A ce moment, une grande partie de la boule est déjà fondue. Le contenu de la boule consistait en petites pierres blanches. Ces pierres exemplifient la région d'où venaient les boules de neige, près de Glasgow. Disposées autour du cône de neige, les pierres blanches forment un encerclement du cône et ainsi un cercle. Si le trou noir sur la photo des feuilles de sumac transpose le regard au niveau –1, alors le cône blanc au milieu des pierres se trouve dans ce sens au niveau +1. Bien que les pierres blanches remplissent presque toute la surface de la photo, on distingue nettement qu'elles composent un cercle, à la limite on voit le sable gris mouillé par l'eau écoulée de la boule de neige.

La photo de gauche de la double page du catalogue montre la perspective d'un point assez bas. (*Illustration 48*) Le reste de la boule de neige – le cône blanc – n'a pas encore pris la forme d'un cône, ses contours sont un peu vagues, il est disposé juste devant le regard et tout près du sol : c'est un petit square près d'un cimetière. Le chemin entre les grilles du

[443] Catalogue, pp.138 139 "*Chalk*".

cimetière se perd dans la profondeur noire, le soir tombe. Les arbres se perdent dans le fond du cimetière, mais le coucher du soleil éclaire le ciel à droite d'une lumière jaune.

Nous pouvons dès lors établir des rapprochements entre la mise en page du cercle des feuilles de sumac à Storm King Center et celle d'une des boules de neige à Londres. A droite, une sorte de vision frontale de l'objet et à gauche, celle en perspective. Le procédé est propre au projet architectural : pour avoir une image complète d'un bâtiment il est nécessaire d'avoir au moins deux projections – frontale et en perspective.

En opposition aux plans d'un architecte destinés à la réalisation du projet, les photos de Goldsworthy fixent les vues d'un projet déjà réalisé. Ces réalisations se distinguent par rapport aux esquisses : les boules de neige cachaient en soi alors leur contenu, leur forme n'était pas encore transformée à cause de la température d'été. Goodman note une caractéristique importante du langage architectural : « *A la différence de celui de la musique, le produit terminal de l'architecture n'est pas éphémère ; le langage notationnel s'est développé en réponse à la participation de nombreuses mains à la construction plutôt que par une demande en ce sens. Le langage se trouve donc moins autorisé…* »[444]

L'œuvre de Goldsworthy est surtout éphémère : une construction de boule de neige dure quelques jours, une construction de feuilles quelques heures – bien que Goldsworthy tende à effectuer des constructions dans le même genre mais à l'aide de matériaux plus résistants, la pierre, par exemple. Le mur à *Storm King* inclut parfois des grandes pierres insérées dans le relief mural par la volonté de l'artiste. Ses boules de neige faites à l'aide de beaucoup de mains sont des objets autorisés, parce que leur contenu était prévu et implanté par l'artiste même.

Une vue en perspective sur la double page des photos de Goldsworthy fonctionne autrement que la vue en perspective d'un projet architectural. Ainsi les moindres détails comptent : l'ombre et la lumière, la couleur des arbres et du ciel à travers les arbres, les plans flous ou nets.

La photo qui date du 24 juin 2000 et qui se situe à gauche de la vue frontale du cône de neige, exprime plutôt des sentiments, à l'aide d'échantillons de couleur et de l'éclairage qu'exemplifient les propriétés constructives du cône ou de ce morceau qui reste d'une boule de neige, après quelques jours d'installation au square du cimetière. Il devient une partie du paysage du cimetière. La photo est prise au crépuscule et le pavé du square paraît violet à

[444] Goodman N. *Langages de l'art*, p.258.

cette heure-là. Les troncs des arbres se perdent dans le flou du fond, seuls quelques contours noirs se discernent à contre-jour de la couleur jaune du coucher du soleil. Les restes de la boule de neige, les pierres tout autour, évoquent des ruines et, en raison de la proximité du cimetière, des ruines de pierres tombales.

Nous ne pouvons pas exclure une présentation de construction *in situ* par Goldsworthy, mais le fonctionnement de l'œuvre est transitoire, entre une symbolisation picturale et une symbolisation architecturale.

Alors pourquoi est-il nécessaire à Goldsworthy de présenter une vue double de ces œuvres ? Partons d'une vue frontale, où la photo (dans les deux cas mentionnés en forme de carré) situe l'objet au centre géométrique, au croisement des diagonales.

2. 2. Composition : « faire des mondes » artistiques

L'organisation des éléments à l'intérieur du carré photographique conduit à analyser la symbolisation des artefacts de Goldsworthy dans les termes d'une analyse de composition. La problématique de la composition en art est le thème de beaucoup de recherches de la psychologie de la perception de R. Arnheim ; l'étude « *The Power of the Center* » y est tout entière consacrée. Arnheim détermine la composition selon notre capacité à comprendre la structure constructive d'une œuvre d'art visuelle à partir d'un arrangement de formes distinguées[445].

Goodman voit dans la notion de composition une des manières de *faire des mondes*. La notion dont parle le philosophe américain n'est pas spécialement réservée à une construction en art plastique. L'art contemporain en sa totalité n'est pas davantage l'objet de l'analyse d'Arnheim. Nous avons vu que beaucoup d'œuvres d'art contemporaines, comme celles, par exemple, de Boltanski et de Sophie Calle, procède d'une symbolisation tempérée, par l'arrangement de formes dans des dispositifs visuels. L' arrangement de formes se brise surtout à l'ère du *Pop Art*, de l'*Art Conceptuel*, peut-être même plus tôt avec les *ready-made* de Duchamp, quand le *cadre à proprement parler* d'une œuvre d'art se brise et que tous ses éléments s'échappent vers un espace et une surface illimitées.

---

[445] Arnheim R. *The Power of the Center (A Study of composition in the visual arts)*, the new version, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1988; p.1: « *La composition révèle (…) le tableau ou la sculpture que nous observons comme un arrangement de formes ainsi définies et organisées en structure compréhensive* » (ma traduction).

Pour Goodman la composition est surtout la composition d'étiquettes et une étape de classification ou re-classification : « *faire le monde consiste à séparer et réunir, et souvent les deux ensemble : d'un côté, diviser les totalités en leurs parties, partitionner les genres en espèces, analyser les complexes en les traits qui les composent, établir les distinctions ; de l'autre, recomposer les totalités et les genres à partir de leurs membres, parties et sous-classes, combiner les composants en des complexes, et faire des connexions* »[446]. La composition s'opère selon deux fonctions alternatives et néanmoins complémentaires l'une à l'autre : composer et décomposer, où décomposer ne doit aucunement s'associer à déconstruire, mais à trouver de nouvelles compositions de schématisation, de nouveaux arrangements d'étiquettes : « *ainsi encore, la neige, dans les termes du vocabulaire esquimau, est éclatée en plusieurs matières* ».[447] Dans les termes du langage artistique de Goldsworthy « la neige » aussi éclate en plusieurs matières : c'est à la fois une boule blanche, une exemplification de la nature dans le milieu urbain, une exemplification du temps, un énoncé contrefactuel, « si la neige avait été conservée à Pentchire, elle n'aurait pas fondu , etc. Une autre dimension de la neige peut prendre une forme syntaxique dans l'art. En ce sens, la couleur de la neige sur les tableaux de Breughel peut se comparer avec la couleur de la neige sur le tableau d'Alfred Sisley *La gelée à Louveciennes*[448]. Goldsworthy donne une forme à la neige et pose cette forme au milieu d'une architecture : l'urbain et l'architectural s'approprient cette construction de neige.

La composition du monde dans le sens de Goldsworthy consiste plutôt à poser un *cadre* en forme de cercle ou de rond sur une boule de neige et à procéder à des inductions à travers ce *cadre rond*.

Le « portrait » de Londres sera ainsi vu selon l'accentuation de quelques caractéristiques de la couleur, des masses de bâtiments et des réactions des gens selon le cadre de coordonnées des boules de neige. Cette manière de constituer des mondes, Goodman l'appelle « *pondération* », des traits pertinents sont mis en évidence par cette opération: « *Plus que de nommer ou décrire, la tâche spécifique des œuvres d'art est d'illustrer les genres pertinents…* »[449]

Les *pondérations* peuvent accentuer un poids particulier, comme par exemple, dans des installations de boules de neige dans des lieux différents : nous observons un cas particulier de l'installation d'une boule de neige au cimetière, où la destruction de la boule

---

[446] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 16.
[447] Ibid.
[448] 1873, Musée Pouchkine, Moscou.
[449] Ibid., p. 20.

fondue prend une toute autre valeur que la destruction d'une boule de neige avec son contenu composé de blé, dans une rue animée et étroite. « *Les circonstances et les objectifs modifient les agencements. En grande partie comme la nature des formes change selon les types de géométries ; des motifs perçus selon une échelle dodécaphonique sont tout à fait différents de ceux perçus dans la gamme traditionnelle à huit tons, et les rythmes dépendent des indications de mesure* »[450].

Au moment de leur arrivée à Londres toutes les boules étaientsemblables. Le contenu et les lieux de dislocation des boules constituaient des conventions d'extrapolation pour Goldsworthy quand il inventait son projet. Cependant il est difficile d'anticiper la forme du cône qui reste d'une des boules vers le 24 juin. Deux boules de neige ont le soir du 24 juin une forme proche: un cône. L'une est posée près de la grille du cimetière et l'autre dans un square illuminé par les fenêtres des maisons qui l'entourent. L'une est entourée de pierres et rappelle les ruines, l'autre disperse la laine de chèvre autour d'elle… Selon l'endroit où sont posées une boule de neige ou l'autre et le dévoilement de leur contenu, l'un se réfère à un monument au passé, à une mémoire et à l'éternité, et l'autre à un vent de vie qui nous rapporte des petits souvenirs des montagnes.

La technique de la photographie permet de supprimer des éléments ou d'ajouter des suppléments aux différentes vues des boules : Goldsworthy choisit des *cadres photographiques* pour son album de telle façon qu'il omet des éléments ou qu'au contraire, il approche sa caméra de l'objet de neige de sorte qu'on peut observer plus de détails auxquels on fait attention en tant que spectateur in situ. Goldsworthy supprime (ou omet) des photos et des moments qui ne permettent pas de reconstituer le système symbolique de son œuvre dans le sens qu'il lui donne : au contraire, il place dans le livre la photo du cône de neige au cimetière, prise au moment du crépuscule, et il privilégie surtout ce cône parce qu'il rappelle une ruine du cimetière et un autre cône de neige dans un autre lieu. La photo de droite nous fait voir des détails non visibles sur place : la caméra « caresse » le sol où chacune des pierres a différentes nuances de blanc et de gris ; ainsi ces détails picturaux sont des suppléments à une vision de l'objet sur place.

La *suppression* est très fréquente dans les croquis graphiques. L'un des plus célèbres artistes russes contemporains, Dmitri Léon fait des scènes bibliques où les personnages apparaissent selon quelques traits visibles sur le blanc du papier. (*Illustration 2*) De petits traits donnent à voir la structure des volumes et des contours des personnages, on les devine

[450] Ibid., p. 22.

plutôt selon les capacités de l'œil à reconstituer des silhouettes et des détails du paysage. « *Notre capacité à laisser échapper est virtuellement illimitée, et ce que nous appréhendons, ce sont habituellement des fragments significatifs et des repères qui nécessitent des compléments massifs.* »[451]

Les voies de l'artiste et du spectateur sont différentes dans la construction du monde à l'aide de la *suppression*. Le spectateur est soumis à un effort pour reconstituer la vue d'ensemble selon une volonté qui n'est pas la sienne. Beaucoup de malentendus, d'incompréhension des œuvres d'art, sont liés à une incapacité de l'œil non-instruit ou non-actif de rajouter ce qui manque à des symboles graphiques ou picturaux pour avoir une vue complète. Autrement dit, l'œuvre commence aussi à fonctionner comme symbole à condition de se rendre compte de sa manière de fabrication (à l'aide de *suppression*, de *pondération*, etc.)

Des *supplémentations* interviennent quand « *un instrument analogique remplace un instrument numérique pour enregistrer des entrées, ou pour comptabiliser des fonds collectés, ou encore quand un violoniste interprète une partition* »[452]. Le « *phénomène phi* » est un exemple spectaculaire de supplémentation, selon Goodman. La supplémentation est très fréquente dans des tableaux peints à la base de photos, ce qu'a fait Francis Bacon en introduisant plusieurs raccourcis de la tête d'une femme, comme s'il s'agissait d'un montage des cadres du film d'Eisenstein. Les grands panneaux photographiques d'Andreas Gourski sont exécutés à l'aide de la supplémentation numérique : des vues de la ville où une myriade de lumières constitue un tissu décoratif, ici des allusions à un tapis, sont dues à des supplémentations de fragments dans une composition d'ensemble.

Le dernier procédé mentionné par Goodman est la *déformation*, quand une forme ou une structure symbolique subit des changements que l'on pourrait comprendre comme corrections ou comme distorsions.[453] En effet cette dernière caractéristique pourrait correspondre à un cas particulier de l'agencement : quand, par exemple une ligne paraît plus courte à cause des flèches dirigées de deux côtés vers le centre, ou quand un thème est interprété autrement par un autre artiste, comme le fait Picasso dans ses variations sur les « Ménines » de Vélasquez.

---

[451] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 23.
[452] Ibid., p. 24.
[453] Op. cit, p. 25 : « *On s'intéressera aux changements provenant des remises en forme ou des déformations qui, selon le point de vue, peuvent être considérées soit comme des corrections, soit comme des distorsions* ».

Les *déformations* des boules de neige de Goldsworthy présentent d'une certaine façon les variations d'une forme : le contenu des boules et la réaction de la neige à la température joue le rôle de l'artiste (comme chez Picasso).

En effet toutes les *manières de faire des mondes* répertoriées par Goodman s'appliquent d'une manière plus générale à des cas plus concrets : parce que la composition en principe arrange des étiquettes selon le cadre de référence, donc des étiquettes de forme, de contenu et de lieu de dislocation des boules de neige sont classés selon les anticipations de Goldsworthy. La *pondération*, *l'agencement* et la *déformation* s'opèrent au niveau pratique des corrections de catégories constructionnelles. La *suppression* et la *supplémentation* sont des modes d'activation des inductions et de correction de catégories au sein du cadre de référence choisi.

2. 3. Cadre de référence pour réactiver le cadre compositionnel

Comment alors la composition en art plastique (art visuel) se rapporte-t-elle aux manières de faire des mondes selon Goodman ? Des confusions dans l'appropriation de l'art contemporain et de l'art actuel tiennent souvent à ce que le modèle de composition en peinture, sculpture, bref, en art visuel tout court dépend du régime du regard sur l'art selon ses caractéristiques autonomes. Nous parlons ici de l'isolement de l'objet d'art au sein de son environnement (salle d'exposition, musée, mur, parc, etc.) Ces caractéristiques sont déjà critiquées pour une part dans la théorie de Goodman : l'opposition de la forme au contenu (ou au sens), l'opposition du naturel à l'artificiel, l'opposition du sentimental au cognitif et du monde intérieur au monde extérieur.

Quand nous parlons d'une œuvre d'art autonome nous ne traitons pas de la question de la représentation dans le sens que lui donne Louis Marin, par exemple. Selon L. Marin une œuvre d'art a deux dimensions : se présenter et représenter quelque chose[454]. Par conséquent, un tableau est un objet qui se présente comme objet autonome mais aussi dialogique par rapport au sujet (le spectateur), et qui représente quelque chose d'une façon transitive, à travers ses éléments constitutifs. Cette analyse se trouve à l'opposé de celle de Goodman, parce que l'art fonctionne ainsi d'une manière dichotomique : selon « *l'opacité ou la*

[454] Marin L. *Le cadre de la représentation / Cahiers du MNAM*, 24, été 1988, p. 63 : « *Toute représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première, réflexive : se présenter, et la seconde, transitive : représenter quelque chose…* ».

transparence du signe représentationnel »[455]. La structure d'une œuvre devient « visible » dans le cadre de la théorie de Goodman dans le registre unique de la symbolisation, tandis que selon le modèle de L. Marin une œuvre opère selon les niveaux d'analyse de la signification, nous parlons surtout de niveaux du « signifié » et du « signifiant ».

Les notions de *cadre*, de fond et de plan sont distinguées des autres éléments de la structure artistique du tableau et ont chacun des caractéristiques indépendantes de la totalité du *cadre* (dans le sens goodmanien *de référence*). Par conséquent, la composition d'un tableau s'opère dans les interrelations des éléments et des trois « *dispositifs de la représentation de peinture* »[456]. L'autonomie de l'objet pictural s'affirme alors au sein de l'analyse, où des propriétés formelles dues au *mode d'existence*[457] de l'art sont localisées selon le type de tableau.

Dans les recherches de L. Marin une place est accordée aux œuvres de différentes époques (de Philippe de Champagne à Frank Stella), mais ce qui les unit, c'est ce mode d'existence localisé en tableau. Les différents niveaux d'analyse conduisent l'auteur à trouver des distorsions dans les fonctionnements du cadre, du fond et du plan selon l'époque.

L. Marin voit à l'époque de l'avant-garde et de ses adeptes des années 1960 (son analyse concerne, en particulier, Frank Stella), le « *triomphe du cadre et du cadrage* »[458].

Le « *cadre* » pour L. Marin est ce que nous appelons « *le cadreau sens propre*» afin de distinguer la silhouette du tableau comme la silhouette d'un objet indépendamment de son appartenance artistique de la notion-clé de Goodman, le « *cadre de référence* ».

Premièrement, Louis Marin définit *le cadre (au sens propre*) par sa fonction de limite : « *le cadre garnit la limite extrême de la surface géométriquement découpée de la toile.* »[459] Autrement dit, le *cadre au sens popre(matériel)* est caractérisé par la géométrie de la surface picturale. Le tableau possède ainsi cette propriété comme ce qui définit ses bords ou ses limites et tout ce qui correspond au plan ou au fond ainsi que les éléments littéralement « figuratifs » (figures, décors, etc.) Tout se trouve à l'intérieur de ces bords.

---

[455] Cf. F.Recanati *Transparence et énonciation*, Paris, Le Seuil, 1979.
[456] Marin L. *Le cadre de la représentation*, p.64.
[457] Nous empruntons ici le terme de G. Genette (« L'œuvre de l'art »), l'analyse sémiotique de G. Genette comporte la distinction entre des œuvres au niveaux de leurs « modes d'existence » (l'œuvre de la vidéo a un autre mode d'existence que celle picturale).
[458] Marin L. op.cit., p. 77, l'analyse de l'œuvre de F.Stella « *Gran Cairo* », 1962, New York Whitney Museum of American Art: « *les cadres sont ainsi celles d'une force interne en expansion, force de forme répétant régulièrement les mêmes formes, les mêmes couleurs à partir d'une matrice initiale et ce, sans autre raison que de tendre arbitrairement à une fin, une forme finale englobante* ».
[459] Ibid., p .67.

L.Marin analyse aussi d'autres aspects de la notion du *cadre* : « *Frame, le cadre est un châssis qui tend la toile pour la rendre apte à recevoir les pigments… il est la substructure du support et de la surface de représentation.* » [460] Le niveau d'analyse délimite les caractéristiques de l'œuvre comme signe (structure articulée en signifiant et signifié), et les caractéristiques de l'objet associé à ces structures. Le cadre est ainsi à la frontière du significant et de l'insignifiant.

La valeur du *cadre* se présente liée à l'autonomisation de l'objet de l'art par rapport à ce qui ne l'est pas : « *le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible* ».[461] Cette fonction du *cadre* lui donne aussi une « *polysémie entre supplément et complément, ornement gratuit et dispositif nécessaire.* »[462] Par conséquent, une des fonctions du *cadre* dans le sens de Marin correspond à celle du *cadre de référence* chez Goodman : la fonction d'orienter le regard, de rendre possible l'appropriation d'une œuvre d'art.

Mais chez Goodman le *cadre de référence* n'est pas limité aux catégories du système symbolique. Il est lui aussi une construction qui s'ajuste au cours des classifications et des re-classifications des symboles artistiques. Le *cadre de référence* inclut en soi des relations déterminant tous les éléments de décor, en particulier ceux de l'ornement du bord, que Marin mentionne comme ornement.

La distinction du *cadre* par rapport aux autres éléments de la syntaxe picturale du tableau permet à L. Marin de conclure que les pratiques picturales du XXème siècle (ou plus exactement, une période qu'il situe entre Malévitch[463] et Stella, ce qui correspond à un demi-siècle au moins) privilégient le *cadre* par rapport aux autres éléments constitutifs de la peinture : « *Tel est le temps du cadre et ou du cadrage, dont les carrés de Stella seraient la figure* ».

La fonction du dispositif est ainsi doublement majorée: elle produit dans sa radicalité de dispositif une coïncidence ultime entre le signifiant et le signifié, ou dans les termes de Marin, entre l'espace du spectateur et l'espace de présentation de l'œuvre.

Au fond de l'œuvre, se trouve le point de coïncidence du spectateur et de sujet du tableau, ce petit carré au centre. Après cette pénétration « *vers la profondeur* », il ne reste que sortir des limites posées par les paramètres du tableau pour mettre en relation d'autres outils significatifs de l'art.

---

[460] Ibid.
[461] Ibid.
[462] Ibid.
[463] L. Marin ne mentionne pas Malévitch, mais dans son analyse de l'oeuvre de Stella il fait référence à ce carré "ultime" qui encadre "l'invisible": « *Où est-il le dernier, l'ultime cadre qui ne cadrerait plus rien, sinon lui-même ou qui encadrerait une figure zéro (à l'infini), une figure invisible ?* », op.cit., p. 78.

Goodman propose des outils conceptuels qui permettent de transgresser des conventions formelles de support ou la distinction entre l'outil plastique et l'outil conceptuel. La notion de *cadre de référence* est formulée en accord avec le fonctionnement des symboles propres à ce cadre.

2. 4. Grilles, carrés et perspective

L'étymologie du mot français « *cadre* » contient l'idée de « *carré* », qui correspond à la forme la plus économique pour la désignation des limites du tableau[464]. La forme carrée suppose une focalisation du regard dans le centre, selon la recherche de R. Arnheim[465]. Marin démontre dans son analyse d'une œuvre de Stella que le dernier carré inclus dans une perspective des carrés concentriques est le carré « ultime » : c'est le point de fuite du tableau et c'est le point d'où ressort ce que ce tableau peut présenter à l'œil[466]. La pénétration « *vers la profondeur* » s'accorde avec la tendance à détruire le cadre au sens propre (matériel).

Les reliefs cubistes marquent le début d'une rupture dans la compréhension du rôle du cadre proprement dit. Les « *Carrés* » de Malévitch sont des étapes dans cette rupture, bien que les toiles, où sont peints le « *Carré noir* » ou le « *Carré blanc sur fond blanc* », ne déforment pas le cadre proprement dit. Cependant « *le triomphe du cadre* » dans un carré « *ultime* » et unique conduit déjà « *vers la profondeur* » bien au-delà des limites de la structure de surface rectangulaire, nommée par habitude de la pratique picturale « cadre ».

A l'époque où L. Marin discerne un « *temps du cadrage* », la pratique artistique utilise plus souvent le motif de la *grille*. L'article très connu de Rosalind Krauss[467] consacré à cet élément plastique est le texte de son programme. Afin de clarifier notre analyse du *cadre de référence* et ses caractéristiques artistiques il convient de rappeler quelques conclusions importantes de cet article de Krauss.

La *grille* témoigne du contemporain de deux façons, selon Krauss.D'abord, sur le plan spatial, et ensuite, sur le plan temporel[468]. Le plan spatial de la *grille* affirme l'autonomie du

---

[464] L. Marin remarque à ce sujet, que « *bien que cadre étymologiquement signifie carré, on dit pourtant un cadre rond ou ovale.* » ; op.cit., p. 67.
[465] Arnheim R. *The Power of the Center*, pp. 94-96.
[466] Ce que L. Marin appelle « *la dimension réflexive* », p. 77, op.cit.
[467] Krauss R. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, « Macula », 1993, Paris, tr. J.-P. Criqui (*The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myth*, 1985).
[468] Op. cit., p. 94 : « *Pour proclamer la modernité de l'art contemporain, la grille fonctionne de deux manières: l'une spatiale, l'autre temporelle. Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art… Sur le plan temporel, la*

territoire de l'art. Le territoire de l'art dans le sens de Krauss correspond aux outils plastiques, aux outils avec lesquels opère le peintre, le dessinateur, le sculpteur… La structure de la *grille* s'oppose ainsi à une intervention des formes « naturelles », à une évaluation et à une transformation. Par conséquent, la *grille* se place entre tout ce qui manifeste de l'artistique et le champ des objets qui n'en relèvent pas. Autrement dit, la *grille* se trouve entre le spectateur et ce qu'il regarde.

Nous pouvons conclure que R. Krauss observe l'élément de la *grille* selon l'opposition de « l'artificiel » et du « naturel » : bien que la grille laisse au spectateur une possibilité d'observation des œuvres, elle pose une limite pour la pénétration « *vers la profondeur* ». La *grille* produit l'effet d'une dissolution du regard.

Le *cadre proprement dit* et la *grille* comme élément plastique sont deux caractéristiques de l'autonomie du tableau, selon L. Marin et R. Krauss.

Le plan temporel de la *grille*, selon Krauss, correspond au fait que cet élément est caractéristique et très fréquent au XXème siècle : la découverte de ce motif plastique distingue l'art des cubistes, Mondrian, Malévitch et d'autres représentants de l'époque de leurs prédécesseurs.

Nous laissons pour l'instant de côté la réflexion de Krauss sur la structure mythologique de la grille. Notre intérêt est de voir comment la *grille* et le *carré* (la forme du *cadre* proprement dit la plus économique) contribuent à constituer le système symbolique au sens goodmanien. La notion-clé de structure, la théorie de groupe permet alors de voir toutes les transformations de ces éléments (*grille* et *carré*) comme des accomplissements de différentes Géométries afin de fabriquer de nouveaux mondes.

Selon Goodman, le *cadre de référence* définit le système de coordonnées de la construction symbolique. Nous avons précisé plus haut dans ce texte[469] que le *cadre de la perspective* linéaire est un cadre parmi plusieurs possibles selon le groupe de transformations choisi. Le système de coordonnées en art plastique est surtout lié au type de perspective utilisé. L'icône russe est connue pour mettre en oeuvre la perspective inverse : les personnages qui sont placés au premier plan n'empêchent pas de voir ce qui est derrière eux. La perspective linéaire est une autre façon de présenter des plans derrière les figures, mais en ce cas tout ce qui est derrière apparaît plus petit que sur le premier plan.

---

grille se pose en emblème de la modernité précisément en ceci qu'elle est la forme omniprésente dans l'art de notre siècle ».

[469] Voir partie I, chapitre 1.

La découverte de la perspective linéaire s'est mise au point pendant une période assez longue, ce que montre Panofsky dans « *La perspective comme forme symbolique* ». Avant de coïncider dans un point de fuite il y avait deux centres : celui des lignes du plafond et celui des lignes du sol. Mais à ce moment le problème du sol était résolu très souvent à l'aide de la grille : cette grille était impliquée dans la structure de la mosaïque du sol, elle permettait de construire l'espace du tableau et de bien ranger les figures. Panofsky donne quelques exemples de *grille* de ce type. En effet c'était un procédé très fréquent et même quand la perspective linéaire s'est affirmée, les artistes continuaient à utiliser la *grille* du sol, notamment dans les tableaux de la Haute Renaissance.

L'avant-garde artistique du début du XXème siècle a été inspirée par l'idée de la « *Quatrième dimension* » de Poincaré. L'idée de « *déformation* » de l'espace était liée à la relativité des différentes géométries selon le groupe de transformations. Le traité ésotérique d'Ouspensky « *Tertium Organum* » donnait un sens mystique à la transformation d'espace, en relation avec les recherches ésotériques d'un grand nombre d'artistes de cette période (Malévitch, Klee, Matiouchine).

La « *déformation* » au sens artistique est une des manières de faire des mondes selon Goodman. Les cubistes déforment la perspective et créent leurs mondes selon les changements de la grille de coordonnées. Le « *Carré noir* » de Malévitch est aussi un peu déformé, il garde la forme de carré, mais il est évident que cette forme n'est pas tout à fait régulière. L'idée de la transformation de l'espace selon un système de coordonnées où le *Temps* donne une « *quatrième* » dimension à l'espace, permet de *déformer* des lignes et des angles, de pousser des expériences à une extrémité quand l'unité de la syntaxe picturale tire sa valeur déterminante du *cadre de référence* (une ligne, un trait, une courbe).

La perspective linéaire a éclaté à l'époque des opus cubistes. Que reste-t-il alors pour façonner la surface picturale ? D'un côté, la surface picturale, elle aussi a éclaté ; les artistes déchirent littéralement celle-ci : la peinture de chevalet est déclarée morte par Malévitch, les collages cubistes et les contre-reliefs de Tatline transgressent déjà les limites et les bords d'un tableau, Fontana déchire la toile picturale, des objets quotidiens sont intégrés dans un ensemble avec des objets picturaux dans le *Pop Art*. Le *Land Art* ouvre une nouvelle perspective pour un champ de l'œuvre sans limites définies. Le cinéma a une grande influence sur l'art plastique. L'art cinétique, le mouvement dans les performances, le mouvement dans les installations, le mouvement impliqué dans l'élaboration des œuvres sérielles: toutes ces nouveautés du siècle dernier ont transformé la vision statique et délimitée de la surface picturale.

La *déformation* de la perspective se développe dans des directions différentes : dans la construction à la base des courbes selon la réflexion de Poincaré, dans les recherches concernant les volumes picturaux, dans les recherches qui mènent aux expériences hors des limites d'une surface de la toile. Par ailleurs, la *déformation* de la perspective mène à l'aplanissement des constituants selon une projection frontale sans aucune dimension de volume et donc selon un système en deux dimensions.

2. 4. a. Grille : « carte » architecturale

Nous analysons la *grille* selon cette convention d'une projection frontale. Ce type de projections, comme nous l'avons dit plus haut, est une des étapes des projets architecturaux. La projection frontale est accompagnée d'une projection ou d'un croquis de vue d'une future construction dont l'objectif est de préciser des détails de la troisième dimension. Par conséquent, la deuxième vue du bâtiment ou sa projection relève d'une perspective spatiale.

La grille peut se prolonger dans toutes les directions, dès que ses limites sont posées, le regard est focalisé : le carré est l'élément minimal et le plus économique de la grille et en même temps c'est un élément minimal pour la focalisation du regard. Ainsi,la coïncidence de deux éléments plastiques – du *carré* et de la *grille* – permet de focaliser le regard du spectateur sur le lieu où se trouve un objet à construire.

L'allusion à un élément de base de construction architectural n'a pas un caractère fortuit. Bien que Malévitch, par exemple, se désolidarise du mouvement constructiviste, son projet suprématiste est aussi un projet architectural. L'architecture que visent les uns et les autres a des aspects différents selon sa position sociale et idéale. L'architecture constructiviste (en Russie, en particulier) s'inspire de l'idée de progrès technique et considère la construction du nouveau monde selon des recherches de formes utiles et fonctionnelles, tandis que l'enjeu architectural de Malévitch vise surtout un monde idéal, « suprême » et les formes suprématistes de ses toiles ne sont que les projections des formes en volume des constructions propres au monde « suprême ». L'élan de l'art vers l'architecture est très puissant à l'époque de l'avant-garde « radicale »[470].

---

[470] L'expression est empruntée chez Philippe Sers, le titre d'un de ses livres est « *L'avant-garde radicale* » (*le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle)*, Paris, Les Belles Lettres, 2004. L'avant-garde radicale est l'avant-garde qui rompt avec toutes les catégories classiques, ses recherches sont des recherches élevées au maximum où l'art vise à trouver des correspondances entre la structure « ultime » de l'Univers et des formes plastiques. Ph. Sers donne ces définitions de l'avant-garde radicale : « *Sous le concept d'«avant-garde radicale », sont regroupés les artistes majeurs du XXe siècle qui ont été conduits à redéfinir la création artistique en revenant à ses racines… Le discours et le regard sur l'art sont désormais appelés à considérer cette intention nouvelle qui empiète sur la question de l'étique et se veut transformatrice du monde.* »
J.-M.Schaeffer inclut le projet des avant-gardes dans une tendance plus large de la « théorie spéculative de l'art » (*L'Art de l'Age Moderne*)

La grille appartient au champ de l'architecture parce qu'elle est un élément fonctionnel des constructions. Il y a des moments de l'histoire de l'art où les nouvelles tendances se manifestent d'abord en architecture et puis sont reprises dans des pratiques artistiques différentes.

L'architecture postmoderniste a été précurseur du postmodernisme tout court : le livre de C. Jenks[471] dans sa critique du constructivisme et du fonctionnalisme constate une crise de l'architecture postmoderne : l'auteur remarque quelques symptômes parmi lesquels on trouve l'éclectisme, le recours au fragment et à une fragmentation de l'espace, la tendance à constituer des illusions spatiales à l'aide d'inversion de la perspective et à l'aide de la fragmentation. Le constructivisme russe avait un précurseur : l'architecture des ponts ferroviaires. Le développement des chemins de fer au XIXème siècle aboutit à un grand nombre de constructions, surtout de ponts ferroviaires. Les professions d' architecte et d'ingénieur des ponts ferroviaires sont très liées à l'époque. Le type des constructions de métal (fermes) devient le symbole du temps à la limite du XIXème et du XXème siècle. Ce type de constructions est appliqué à la Tour Eiffel, à beaucoup d'usines métallurgiques en Allemagne et en Russie, réalisées par les Allemands, et à la tour de radio Chabolovka, la première tour de radio à Moscou.

Le spécialiste du constructivisme russe S. Khan-Magomédov affirme que ce type de constructions a eu beaucoup d'influence sur l'art de l'avant-garde[472]. La grille pose ainsi le *cadre de référence* dans un registre architectural et constructif, fonctionnel et minimal. Le plan et le support de toute construction ont une forme commune avec les coordonnées de Descartes et de la perspective spatiale, déformée et aplanie selon deux dimensions.

La *grille* dans ce contexte des constructions à fermes lie l'art à la société industrielle et selon cet angle de vision la fonction d'autonomisation d'une œuvre fait contrepoids à ce lien. Le *carré* inclus dans la composition d'une grille permet d'orienter le regard. La *grille* incluse dans un carré joue de la dispersion du regard selon la forme de grille et produit une instabilité. Par conséquent, quand l'œil trouve ses repères dans la grille, il est entraîné dans un mouvement et ensuite dans une construction (il faut dire symbolique, avec Goodman). Comme l'écrit Paul Klee « *l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre* »[473].

---

[471] Jencks Charles A. *The Language of the Postmodern Architecture*, 1977, Rizzoli.
[472] Хан-Магомедов С.О. «Архитектура советского авангарда», 1996-2001, Москва; Хан-Магомедов С.О. «Пионеры советского дизайна», 1995, Москва.
[473] Klee P. *Théorie de l'art moderne*, tr. P.-H. Gonthier, Denoël, 1985, p. 96 (paru dans *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, réd. Jürg Spiller, Schwabe&Co.Verlag, Bâle, 1956).

La *grille* est un exemple idéal de *structure*. R. Krauss en débusque les prémisses dans les différentes recherches des maîtres de l'avant-garde radicale. Paul Klee considère cette structure comme un « *agencement dividuel* », car la structure graphique a valeur pour Klee d'expression plastique de la structure du monde, qu'il conçoit comme structure ultime et apparentée aux formes graphiques. La structure du monde (des mondes, nous dirons avec Goodman – graphiques, physiques, autres) constitue alors les choses, les met en ordre selon un procédé de division, ou de décomposition selon Goodman.

Le *cadre* proprement dit rassemble des « atomes » dans des entités et la grille les met en ordre selon la division d'une entité en « atomes ». La construction architecturale et la construction symbolique commencent à fonctionner selon ces éléments de base.

La *grille* rend visible la perspective. La « *forme omniprésente* » dans l'art du XXème siècle témoigne du processus de la mise à nu d'éléments d'expression plastiques. La couleur, le trait, le tracé du pinceau sont apparemment visibles sur les tableaux de cette époque.

Ces éléments deviennent les personnages principaux de la peinture avec l'affirmation de l'art abstrait. Des couleurs et des traits sont présentés « indépendamment » des choses auxquelles elles s'associent selon l'observation de la nature. La grille est en ce sens un élément technique de la peinture (la perspective). D. Vallier écrit dans son livre consacré à l'art abstrait : «*Pendant que la couleur (et avec elle la touche) se libère de la représentation et apparaît comme une valeur en elle-même, la construction, la conception du volume et de la ligne changent également grâce à Seurat, Cézanne. Dans leurs tableaux la forme se consolide, se dresse contre l'éphémère. Elle est l'invariable que le peintre fixe sous le variable.* »[474] « L'invariable » apparaît surtout sous la forme de structure la plus connue, celle de la grille.

La couleur est l'objet d'études optiques déjà chez les impressionnistes. La technique classique masquait la touche picturale, la surface des tableaux cachait la structure des couches picturales. Les ombres et les volumes, les reflets et les lumières, tout est agencé sur la toile d'après l'ordre traditionnel. Les recherches des impressionnistes ont éclairci la palette et en même temps ont découvert cette structure cachée de la couleur. La peinture des successeurs des impressionnistes, de Van Gogh par exemple, ne cache pas les tracés du pinceau. Un fragment d'un tableau de Van Gogh permet de voir comment se constituent les rapports du jaune et du rouge, leurs interrelations tonales. Chez les artistes d'avant-garde – Kandinsky, Malévitch, la couleur est présentée sous une forme locale (Malévitch), selon un tracé du

[474] Vallier Dora *L'art abstrait*, Hachette, 1980, p. 26.

pinceau (les premiers travaux abstraits de Kandinsky), ou selon une disposition tonale (Robert Delaunay), ou encore selon la disposition constructive (Mondrian), etc.

Le trait devient un élément indépendant de la forme d'une chose ce qui consonne avec les expériences poétiques de la structure du langage. Ce n'est pas par hasard que « l'Alphabet spatial » et ses différents types de traits sur les côtés des cubes, a été élaboré par Piotr Mitouritch, un ami du poète-expérimentateur du langage, Vélémir Khlebnikov.

La *grille* peut se présenter comme un élément d'expression picturale, mis à nu par la tendance de l'époque. La grille est donc l'élément de base plastique et l'outil conceptuel de l'organisation des éléments du langage pictural.

Le *carré* est un élément minimal de la *grille* et peut former une entité à partir d'un fragment de la grille s'il le recouvre. R. Krauss donne l'exemple des « *Carrés* » de Malévitch parmi d'autres exemples de la grille.

La *grille* a aussi une fonction en cartographie pour préciser les axes de coordonnées des cartes. Le rôle de la *grille* se présente comme plus fonctionnel que l'on ne pouvait supposer avec R. Crauss : la *grille* réactive le processus de la vision à l'époque de la « *crise du cadre* », pose des coordonnées pour l'implémentation de la vision.

2. 5. Cadres de vision

La forme du carré est caractérisée par des forces centripètes symétriques, selon R.Arnheim[475]. Les « forces » dans le sens de Arnheim sont des tensions qui structurent notre vision en accord des formes que nous pouvons extraire dans un assemblage d'autres formes et par rapport aux différentes conventions de la vision : les caractéristiques des limites des formes, leur éclairage, leurs positions, la fragmentation des formes et beaucoup d'autres moments étudiés par la *Psychologie de la Forme*.

La Forme est la notion-clé de la Psychologie de Forme, elle se définit selon un groupe d'éléments qui constituent sa structure. La Psychologie de Forme ou la *Gestalt* [476] *theorie* a été fondée par Max Wertheimer, Wolfgang Kohler et Kurt Koffka au début du XXe siècle. La Psychologie de la Forme s'intéresse aux processus de la perception des objets du réel selon la distinction des formes.

---

[475] Arnheim R. *The Power of the Center*, p. 94.

[476] Le terme « *Gestalt* » ne s'associe pas directement avec le mot « *forme* » : la chose perçue doit être « *gestellt* », « placée » ou « mise en ensemble ». La traduction inclut la mise en forme d'une chose. Il est important de noter le principe de la mise en forme, celui d'une organisation structurale.

Le phénomène des images « doubles » est connu à l'époque. L'exemple du « lapin-canard » de Jastrow est invoqué par L.Wittgenstein. Sur ce dessin il est possible de discerner soit un lapin soit un canard selon la distinction des traits « constitutifs », si l'on parle dans les termes de Goodman. Mais les exemples favoris des psychologues de Forme sont des dessins où les rôles du fond et de la figure s'échangent. Sur l'un de ces exemples deux profils humains qui se regardent forment un contour du vase entre eux. Selon le jeu des rôles fond – figure, nous considérons les profils comme fond et le vase comme figure sur ce fond, ou les profils comme figures et le vase devient le fond. Les psychologues de Forme ne s'intéressent pas aux formes proprement dites, mais surtout aux interrelations entre les formes, ce qui est prédéterminé par l'organisation des éléments dans des formes. La structure des éléments n'a pas une grande importance, mais l'organisation, le regroupement des éléments joue un rôle décisif dans notre perception[477].

Le principe d'isomorphisme est ainsi en jeu dans l'analyse de la perception. Nous pouvons échanger des points pour des carrés ou des triangles dans le dessin d'une forme, ce changement n'aboutit pas à déformer la vue d'ensemble. Néanmoins, lorsque nous changeons le groupement d'éléments, la perception de l'objet composé de ces éléments est changée.

La théorie de la Forme se fonde sur la conviction que la perception d'un ensemble n'est pas simplement la somme des perceptions élémentaires, à l'inverse, nous distinguons des éléments à la suite de l'assimilation perceptive d'un ensemble. Le « phi-phénomène », invoqué à plusieurs reprises par Goodman[478], a été décrit en 1912 par Max Wertheimer et l'a poussé à développer ses réflexions dans ses recherches sur la Psychologie de la Forme[479].

Les recherches sur la forme en psychologie de la perception correspondent à l'époque des recherches sur la forme des artistes d'avant-gardes. Les idées théosophiques inspirant des artistes tels que Klee et Mondrian s'alliaient avec les idées de l'école « organique » de Matiouchine dans le but de trouver des similitudes entre des formes graphiques et des formes naturelles. La notion-clé a été celle de langue « universelle », langue de base de l'Univers. Cette caractéristique de la « théorie spéculative de l'art », reprise par l'avant-garde artistique, est analysée par J.-M.Schaeffer (*L'Art à l'Âge Moderne).*

---

[477] Les quatre principes du groupement, selon la Psychologie de Forme : 1. Proximité : des éléments doivent se disposer les uns par rapport aux autres dans des limites de distance permettant de les grouper ensemble ; 2. Similarité : des éléments similaires en plusieurs traits (ou en traits « constitutifs) tendent à se grouper ensemble ; 3. l'enfermement : des éléments qui constituent ensemble une entité se groupent ensemble ; 4. simplicité : des éléments forment des groupes selon l'organisation de figures géométriques simples (triangles, carrés, cercles, etc.)

[478] Par exemple, comme l'un des cas les «*plus spectaculaires de supplémentation* », *Manières de faire des mondes*, p.24.

[479] Wertheimer M. *Gestalt Theory* (En 1912, dans le train, Max Wertheimer regardait par la fenêtre et il a reconnu que des lignes mouvantes de lumières qu'il voyait n'étaient pas en effet mouvantes mais des lumières isolées se ressemblaient en une ligne).

L'importance de la vision d'ensemble pour l'artiste est évidente. L'artiste plasticien qui dessine sur le motif en plein air ou d'après une nature morte est d'abord un spectateur et, ensuite, celui qui apprivoise la vue ou la nature morte à sa façon. Il commence par une vue d'ensemble et souvent ses premières esquisses marquent des formes entières sans définition de détails. L'apprentissage des artistes commence ainsi par des études sur l'ensemble des formes, d'ailleurs, le débutant se distingue du professionnel par son attachement aux détails au détriment d'une vue d'ensemble.

L'étude d'Arnheim sur la forme du carré est une recherche sur la psychologie de la vision en art plastique. Le *cadre* est à la fois la condition et la limite de la *pensée visuelle*, pour reprendre l'expression de R. Arnheim[480]. Selon cette approche psychologique du phénomène de la perception, aucune chose perceptible n'est une simple empreinte due au mécanisme physiologique de l'œil. Les opérations sélectives, organisatrices de notre attention, prouvent l'intervention de la pensée dans cette « mécanique » oculaire. Là où l'on voit « *le déplacement du centre de vision au centre d'intérêt* »[481], le *cadre* (proprement dit) tient sa position régulatrice de la convention nécessaire selon laquelle on approche les choses confondues dans l'espace dans un continuum infini de particularités complémentaires, on arrive à contempler les qualités individuelles ainsi que le tout dans un ensemble qui constitue lui aussi une image avec ses propres qualités.

C'est grâce à cette *pensée visuelle* qu'on complète les parties invisibles, qu'on a l'image de tout. En observant les parties des choses sur des dessins et des photos on a toujours la possibilité de remplir le *cadre* de ce qui le complète. Les limites du *cadre* posées par la vision activent l'appréhension, lui imposent une activité de reconstruction, de recomposition. Les limites imposées à la vue que l'on trouve sur les photos et sur les dessins sont les limites de toute sorte de faits. Naturellement, on est habitué à re-construire, à re-composer les choses vues partiellement dans notre entourage ordinaire. Si quelqu'un donne à voir la partie sans la reconstruction du tout sur la photo, c'est que l'enjeu est d'attirer l'attention sur une qualité au détriment des autres.

L'organisation des éléments visuels selon des conventions perceptives est une des manières de « faire des mondes », selon Goodman. Le principe d'analyse fonctionnel de la perception, caractéristique à la Psychologie de la Forme, est proche de la méthodologie du

---

[480] Arnheim R. *Visual Thinking*, University of California Press, 1969, éd. Fr. *La pensée visuelle*, trad. C.Noël, M.le Connu, Flammarion, 1976
[481] ibid., p. 33

constructivisme philosophique de Goodman. Dès les premières pages de sa thèse *A Study of Qualities*, Goodman donne des exemples qui mentionnent la Psychologie de la Forme.[482]

2. 6. Implémentation de la vision : la force du centre

Le thème du *cadre du tableau*, du *cadre proprement dit* est un des thèmes centraux de « *The Power of the Center* » d'Arnheim. Par sa fonction de limite du tableau ce *cadre* se présente comme une des formes visuelles où la question des tensions que l'œil subit en l'observant correspond à la question de la distinction des capacités d'appropriation d'une œuvre par la « *pensée visuelle* ». Dans le sens de Goodman cette question se pose comme problématique du *cadre de référence* : comment se définit le cadre de référence en relation aux capacités psychologiques de la vision ?

L'une des versions du monde est sa version perceptive dont la légitimité s'accorde selon un des *cadres de référence* perceptifs. « *Les versions physique et perceptive du monde… ne sont que deux parmi la grande variété qui existe dans les nombreuses sciences, les arts, la perception et le langage ordinaire.* »[483] La variété des versions du monde contient plusieurs cadres de référence perceptifs, parmi lesquels se trouvent des cadres de références associés à des systèmes symboliques de l'art.

La critique de « *l'œil innocent* » conduit Goodman dans sa théorie de l'art à admettre une instruction de la vision dans son expérience esthétique. Ni la vision habituelle tout court, ni la contemplation d'une œuvre de Michel Ange ne fonctionnent sans conventions qui définissent la structure, permettent de distinguer des formes visuelles. La *Psychologie de la Forme* affirme qu'une image complète ne se compose pas comme une simple somme d'éléments : nous pouvons discerner des formes selon la disposition des éléments dans des groupes, les distinguer selon la structure qui ordonne notre impression d'ensemble. Selon la *Psychologie de la Forme* nous apercevons une vue d'ensemble et c'est seulement après avoir distingué cette forme que nous voyons les détails de cette forme.

---

[482] *A Study of Qualities*, p. 34: cet exemple montre les différents éléments de base de la construction philosophique: "*Le système peut se baser sur les « choses-à-un-moment-donné » en échange des choses complètes ; ou sur les « configurations » de la Théorie de Forme, c'est-à-dire, sur des unités « organisées » psychologiquement dans le champ de conscience ; ou sur les profils momentanés du vécu de l'expérience ; ou sur les faits de différents types ; ou sur les quali, ou sur des « objets éternels » (a-temporels), etc.* »

[483] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p.124.

Notons que l'œil instruit d'un peintre adapte son travail en plein air ou n'importe quel autre d'après la nature, aux caractéristiques psychologiques de la vision. L'artiste commence par délimiter les formes d'ensemble et peu à peu il s'attaque aux détails. Cette habitude du travail d'après la nature distingue le professionnel de l'amateur : le dernier s'attache à des détails et le plus souvent il perd ou il ne peut pas rendre sur la toile une impression d'ensemble.

Arnheim s'intéresse surtout au *cadre du tableau* parce que le *cadre proprement dit* est un des exemples de la forme dont le fonctionnement est particulièrement attaché au contexte de l'art. Comme L. Marin, il remarque l'importance du thème du carré dans l'art du XXème siècle. Cependant L. Marin le fait en termes de « *cadre* », il parle du « *temps du cadrage* », il met l'accent sur le lieu de croisement du regard du spectateur et des forces constitutives de la surface picturale. Pour Arnheim il est plus important de noter la renaissance de la forme du carré pendant les cent dernières années[484] que le thème du *cadre* tout simplement.

La particularité de la vision des formes carrées s'affirme avec la stabilité du format rectangulaire, mais la symétrie de la grille de structure en accentue la stabilité. Cette forme accentue alors « *l'existence des choses dans ce monde* »[485], selon R. Arnheim. En même temps la symétrie du carré diffère de celle du cercle, parce que le cercle forme une structure close, où toutes les diagonales constituent des lignes de symétrie, tandis que la symétrie du carré s'affirme selon quatre lignes : les deux lignes parallèles à ses verticales et horizontales, passant par le centre, et les deux diagonales.

Par conséquent, la forme ronde sur une image d'ensemble, dans la composition du bâtiment, etc., est la forme « *étrangère* », selon Arnheim.[486] La forme du cercle se constitue par une organisation centripète de tous ses éléments et elle est ainsi séparée de tout ce qui l'entoure. Elle attire l'attention par une concentration de forces constitutives visuelles en soi. C'est pourquoi cette forme ronde est très mobile, elle caractérise beaucoup de choses destinées à un déplacement dans l'espace : « *Des pièces de monnaies, des pavois, des miroirs, des bols, des assiettes sont rondes parce que toutes ces choses peuvent bien se mouvoir dans l' espace.* »[487] La figure ronde attire l'attention et opère d'un décentrement de l'équilibre du tableau selon le projet de l'artiste.

---

[484] Arnheim R.*The Power of the Center*, p. 101.
[485] Ibid., p. 97.
[486] Ibid., p.72.
[487] Ibid., p.72.

Le centre du cercle est stable grâce au fonctionnement de ses éléments constitutifs selon des lignes de symétrie illimitées. A la stabilité du carré n'est pas accordée la stabilité de son centre. Le centre du carré se trouve au croisement des diagonales, mais il n'est pas fixé en un point, parce que toutes les lignes passant par le centre ne sont pas des lignes de symétrie. Ce domaine central correspond à une croix. Notons que la croix marquait par tradition le centre d'une île, la hauteur d'une montagne, ainsi que le lieu de la future construction. Bien que la croix ait déjà un sens sacré dans la religion chrétienne, cette forme contient en soi un centre géométrique et visuel, dont des prolongements peuvent se continuer à l'infini.

Le lien entre les formes de la croix et du carré est central dans l'œuvre de Malévitch. L'art des avant-gardes radicales joue beaucoup avec des formes distinguées par l'accentuation des forces centripètes : le carré et le cercle. Ces formes opposent la stabilité de leur organisation interne à l'instabilité sociale de l'époque, mais aussi àl'instabilité liée aux changements cardinaux des conceptions du monde physique et aux changements en art.

La tension qui existe entre l'idée de structure, en particulier le concept de la théorie de groupe, et l'idée de pluralisme, en particulier chez Cassirer ou Goodman, est la tension entre deux pôles d'une problématique : celle de la composition et de la décomposition.

Quand Goodman donne pour commencer deux exemples de manières de faire des mondes, il commence par les relations les plus fondamentales : séparer et réunir.[488] Ces relations opposées permettent de faire de nouvelles classifications et donc de décrire différentes *structures* « de l'apparence »[489]. Une nouvelle classification suppose l'organisation d'une structure. La pluralité des versions possibles du monde ne suppose pas que tout est possible : nous pouvons constituer autant de versions que nous pouvons formuler de conventions pour des cadres de référence, mais les systèmes symboliques se construisent selon l'ajustement permanent de leurs catégories au sein de ces cadres de référence. « *Bien que nous fassions des mondes en faisant des versions, nous ne faisons pas plus un monde en associant des symboles au hasard qu'un charpentier ne fait une chaise en assemblant au hasard des morceaux de bois.* »[490] La théorie de relativité géométrique de Klein permet de

---

[488] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 16 : « *Principalement, mais en aucun cas totalement, faire le monde consiste à séparer et à réunir, et souvent les deux ensemble : d'un côté, diviser les totalités en leurs parties, partitionner les genres en espèces, analyser les complexes en les traits qui les composent, établir des distinctions ; de l'autre, recomposer les totalités et les genres à partir de leurs membres, parties et sous-classes, combiner les composants en des complexes, et faire des connexions* ».

[489] La préface des *Languages of Art* contient une remarque importante concernant le lien de la théorie générale des symboles et le premier livre de Goodman : « *le lecteur véritable comprendra que « Structures de l'apparence » aurait été un titre plus adéquat.* » (éd.fr., p. 28).

[490] N.Goodman *Manières de faire des mondes*, p.125.

concevoir plusieurs constructions de l'espace selon le groupe de transformations qui caractérise telle ou telle Géométrie, mais ce groupe garde en soi ses relations structurantes.

Le *cadre de référence* dans la théorie goodmanienne réunit et sépare des catégories qui ne fonctionnent pas selon la distinction des signes iconiques ou non : c'est pourquoi Goodman n'est pas d'accord avec la théorie des signes de Peirce : « *Ce qu'on appelle notre image ordinaire du monde est vraiment le produit conjoint de la description et de la dépiction* »[491]. La description et la dépiction du monde dans l'art des avant-gardes s'effectue selon ce pluralisme des versions et s'efforce de réunir dans ses cadres de référence les catégories des structures plastiques et les catégories des structures ultimes, donc des structures métaphysiques. Les formes du carré, du cercle et de la croix sont alors les formes les plus opérantes dans leurs œuvres.

Que se passe-t-il quand la structure interne de la surface picturale est détruite à la suite des différents changements de l'art au XX siècle ? Arnheim démontre que ces formes sont significatives de l'autonomisation de l'objet, qui s'exprime dans les forces centripètes : le cercle a tendance à fonctionner isolément et est par excellence la forme mouvante. Différentes manières de constituer les *cadres de référence* déterùinent différentes structures de l'art. Certaines d'entre-elles utilisent le cadrage photographique, la grille, le carré et le cercle : ces figurent se transforment en volumes, en objets, en cadres proprement dits pour faire fonctionner le système symbolique de l'œuvre, lui donner un appui structurel et lier des catégories déjà implantées avec des nouvelles expériences et nouvelles anticipations.

[491] N.Goodman *Manières de faire des mondes*, p.134, il continue ainsi à propos de la « *théorie iconique du langage* » : « *Il me faut à nouveau répéter que je ne suis ici en train de souscrire à aucune théorie du langage des images ; car des images appartiennent au système symbolique non linguistique et les termes au système symbolique non iconique.* »

3. CADRES – CARTES DE GOLDSWORTHY

3. 1. Clarifier le cadre de référence

La question du discernement du *cadre de référence* d'une œuvre d'art aujourd'hui est liée à la pluralité des « langages » artistiques, qui pose au spectateur des difficultés d'accès à l'art. Une autre particularité de cette question concerne les capacités de l'artiste à mettre en évidence sa méthode de construction symbolique d'une façon claire Le succès de l'œuvre se constitue à plusieurs niveaux : l'un de ces niveaux est celui de la critique d'art, l'appréciation de l'artiste par la critique est très importante, parce que le marché, les lieux d'exposition, les spectateurs, tous peuvent lire dans un CV ou sur le site de l'artiste les références qu'on fait à son oeuvre. Le critique d'art est aussi un spectateur, et son appropriation de l'œuvre est soumise à l'expérience du discernement du cadre de référence. L'intérêt devient plus intense lorsqu'on parvient à comprendre les caractéristiques de « langage » propres à l'artiste.

Et l'artiste lui-même ? Pour Goldsworthy, comme pour beaucoup d'autres artistes, l'art est son expérience de la vie : la manière de faire un monde artistique est sa manière de vivre. Même dans les pratiques postmodernistes où l'artiste se met à distance (il plaisante sur lui-même), des provocations artistiques manifestent ses expériences à travers le matériauqui lui convient.

« *Chacun écrit comme il respire* », dit le chansonnier russe Boulat Okoudjava. Cette petite formule fournit une bonne métaphore de l'équivalence entre ce que l'artiste fait en art et la manière dont il perçoit « l'apparence ». Les « apparences » sont ce qui resulte des modifications de l'inertie de la vie d'artiste et de son inertie par rapport au matériau qu'il choisit, face au cadre de référence qu'il élabore au cours de son expérience du monde.

Par conséquent, les deux problèmes sont liés mutuellement : celui de l'élaboration du *cadre de référence* pour sa propre pratique artistique et celui de la clarification du *cadre de référence* dans l'expérience artistique. L'un ne va pas sans l'autre. Le projet « *Temps* » de Goldsworthy est proposé comme un constat quotidien du cours de la vie dans l'accomplissement d'une œuvre. La fuite du temps est « saisie » d'une certaine façon par une empreinte photographique de l'expérience de Goldsworthy avec les objets naturels.

L'exposition à Barbican devait s'ouvrir en août 2000. A côté du mur d'argile, Goldsworthy a placé une boule de neige qui contenait du sable et de la terre de la région où il avait exécuté ses boules de neige avec des micro-éléments de fer, et par conséquent l'effondrement de la neige a produit une flaque rouge sur le sol de la galerie. En même temps

l'argile, dont la couleur presque noire constituait la surface lisse du mur au début, a commencé à se crevasser. A la fin de l'exposition il n'y avait plus de neige blanche dans la galerie, le mur s'était trouvé « déchiré » par les craquelures de l'argile devenue claire, et sur le sol, une tâche rouge avec un peu de sable rappelait le sang, la mort, la fin… Dans le livre consacré au projet « Temps » chaque page correspond à un jour et l'œuvre-même n'existe dans son état photographié qu'un jour ou à un moment de la journée. Le cadre de référence est clarifié par la mise en page des photos des objets réalisés par Goldsworthy. (*Illustrations 49, 50, 51*)

Le projet *Midsummer Snowballs* est une des étapes du grand projet consacré au temps : les boules de neige s'effondrent et laissent sur les pavés de Londres quelques souvenirs du domaine où elles ont été faites. Cependant le projet des boules de neige a pris la forme d'une interaction entre ville et nature. Goldsworthy est ensuite conduit à faire un livre particulier sur le projet des boules de neiges, et sur ses doubles pages nous trouvons des allusions à un de ses projets antérieurs, celui de Storm King Center.

Nous avons mentionné plus haut que la composition de la double page du livre sur Storm King Center est semblable à celle de la double page du livre sur les boules de neiges. La photo de droite est en forme de carré et contient une projection dite frontale d'un objet naturel et la photo de gauche donne une vue de cet objet en perspective.

Comment cette composition de la double page contribue-t-elle à constituer un cadre de référence du système symbolique ? Le *cadre de référence* donne des repères de construction. Nous avons deux photos. Celle en projection frontale est en forme de carré. Plus précisément, c'est un cadrage. Selon Arnheim, le *cadre* carré marque une position stable. Comme nous l'avons écrit, le centre du carré en forme de croix correspond à un des fondements de la construction architecturale. L'allusion à un monument est encore plus forte dans le livre *Midsummer Snowballs*, parce que le centre du cadre est entouré par des pierres.

Au début, toutes les boules de neiges apparaissent comme des inscriptions renvoyant l'une à l'autre. La ville s'apparente en ce sens à un texte, où chacune des inscriptions a sa place. Les modifications se produisent dans l'intervention du temps d'effondrement.

La boule de neige mise à côté du cimetière se détruit en dénudant des pierres blanches, des pierres qui sont des échantillons des anciennes constructions. Le centre du cadre carré est constitué selon la forme du reste de la boule de neige. Le cône vu d'en haut ne paraît pas en cours de destruction, plutôt comme un appui constructif. Cette impression est intensifiée par le centrage de la forme de la neige ; celle-ci correspond à une croix supposée au centre de forces du carré.

Le carré du *cadre* inclut deux cercles concentriques : les forces centripètes révèlent encore plus manifestement le centre du cadre et le cône paraît encore plus en relief qu'il ne l'est, peut-être, sur place.

Deux positions du livre – horizontale et verticale par rapport à l'œil du spectateur – correspondent à deux plans différents. Le premier plan – horizontal – est d'habitude le plan du fondement. Dans ce cas le centre coïncide avec le lieu du monument. D'ailleurs, la croix des forces visuelles est tellement intensifiée, à cause de l'application simultanée des centres de cercles concentriques et du carré, que cette structure de croix peut se « lire » sous le relief du cône.

En même temps la mise en page du livre selon la théorie de livre de Vladimir Favorski est une architecture et les pages doivent être vues comme verticales. Arnheim parle de l'importance du centre dans la composition des toiles carrées : il donne surtout des exemples de la peinture de Renaissance, où des signes de mains de personnages se croisent sur le centre et accentuent d'autres interrelations constitutives de ces tableaux. Sur la photo de Goldsworthy ce centre se situe au croisement des lignes que l'on peut deviner entre cinq pierres encore implantées dans la neige. Car il y a cinq pierres et non pas quatre, le centre est un peu « décentré », mais le croisement correspond à un échantillon de neige noircie, donc à un échantillon d'effondrement.

Le *cadre* carré de *Storm King Center* a aussi un centre intensifié par les cercles concentriques des feuilles du sumac. La disposition d'autres feuilles – au sol – se constitue selon le même principe de concentricité. Mais par opposition au centre du cadre photographique – le cône de neige qui se met en relief par rapport au sol avec des cailloux blancs, disposés concentriquement –, le centre autour duquel se disposent les feuilles du sumac est le trou, un échantillon de la profondeur. Le trou est marqué par le cercle anguleux noir, sans nuances tonales. Il n'y a aucune autre présence du noir local sur cette photo. Le contraste du trou avec le coloris et les nuances tonales des feuilles et du sol est considérable.

Ces deux photos carrées à composition concentrique sont conçues par Goldsworthy de telle façon que l'on pourrait les comparer à des tableaux : les gradations de couleur, de ton, la composition et le traitement des détails, tout correspond au genre de travail sur toile, sauf l'utilisation des couleurs artistiques. Alors que le trou marque une rupture dans le nuancement tonal d'un tableau (ici, la photo), ce noir local devrait, selon des principes d'équilibre, s'opposer à un blanc local. Cependant le problème d'équilibre est résolu par la disposition du trou au centre du cadre photographique.

Le retour de Goldsworthy à une disposition des photos correspondant à l'objet de son intérêt artistique sur la double page du catalogue n'a pas donc un caractère fortuit. Deux

photos se présentent ainsi selon les axes de projection d'un bâtiment (une construction) sur le plan architectural. L'artiste propose ainsi sa « clé » : il expose visuellement le *cadre de référence* de son œuvre.

Dans la théorie de symboles de Goodman, la description et la dépiction n'est possible que dans le *cadre de référence* du système descriptif. Les exemples de *cadre de référence* chez Goodman correspondent au système verbal. Tous les énoncés du système symbolique sont mis en interrelations selon des conventions régulatrices. Par conséquent, l'énoncé « *La Terre est toujours immobile* » donne une formulation insuffisante du système de coordonnées, parce que cet énoncé ne pose pas « le cadre » du fonctionnement des symboles, tandis que l'énoncé « *Dans le système de Ptolémée, la Terre est toujours immobile* » marque des limites du fonctionnement des symboles[492].

La formulation des limites se pose nécessairement pour se prémunir du conflit des énoncés contradictoires. (La Terre est immobile selon le cadre de référence du système de Ptolémée, la Terre « *danse le rôle de Petrouchka* » selon le cadre de référence du système de Stravinsky-Fokine[493]). Mais comment supposer le règlement des contradictions pour les symboles plastiques ? On peut appréhender les objets de Goldsworthy selon le cadrage photographique sur la double page de ses catalogues, et selon l'analyse de l'ajustement des symboles au cadre de référence du système.

La projection frontale du cône de neige ou de feuilles de sumac, supposée seule, sans l'accompagnement d'une vue en perspective, ne permet pas de reconstruire un objet à trois dimensions. Le cercle avec le trou ou la neige au centre est isolé du contexte naturel. Ce moment est important pour Goldsworthy, car il construit ses systèmes symboliques à partir du matériau naturel et dans des rapports de renvois à l'environnement.

L'environnement sert à constituer des *règnes* (*realm*) de systèmes. Goldsworthy montre le cercle des feuilles de sumac en rapport avec l'ancien mur du Storm King Center, presque détruit. On voit surtout des pierres disposées à la périphérie d'une clairière couverte de feuilles multicolores tombées. Derrière, la forêt signale les couleurs de l'automne à travers son feuillage. Les feuilles de sumac peuvent s'appliquer en tant qu'échantillons au domaine des feuilles d'arbres. Il est possible de constituer le *règne* du feuillage appliqué au système de Goldsworthy. L'artiste rend ce règne manifeste par la photo où le cercle des feuilles de sumac est disposé en perspective de la forêt.

---

[492] Goodman N.*Manières de faire des mondes*, p. 145.
[493] Ibid.

La disposition des restes de la boule de neige au fond du cimetière fonctionne de la même manière. Le domaine auquel s'appliquent les échantillons de cailloux sur la photo carrée est celui de pierres, mais le règne symbolique du système inclut des pierres qui recouvrent le sol du cimetière ainsi que des pierres tombales. La vue du cimetière précise ce fonctionnement des symboles.

On revient alors de la composition concentrique du *cadre* droit à une projection frontale. Pourquoi Goldsworthy montre-t-il ces objets – le cercle de feuilles de sumac, le cône de neige – selon cette disposition frontale du plan ? La disposition et le plan servent à focaliser le regard sur le centre du cadre. Nous pouvons rappeler l'exemple de L.Marin, avec le « cadre ultime » de Stella.

La forme du cercle ou du cône au centre du carré ne change pas le principe du cadrage basé sur l'inclusion des cadres selon une tendance radicale, constitutive et destructive en même temps. La tendance constitutive délimite un objet selon son fonctionnement symbolique esthétique, mais la focalisation du fonctionnement au centre de l'œuvre manifeste ce fonctionnement d'une façon exemplaire. L. Marin parle ainsi d'autonomie du tableau. Autrement dit, le tableau se sépare de son environnement et garde ses caractéristiques indépendamment du lieu de sa présentation. Dans le sens de Goodman, un objet (un tableau) fonctionne esthétiquement quand il satisfait au moins à l'un des symptômes esthétiques. Un tel objet ne s'oppose dans aucun contexte à un autre, nous pouvons distinguer différentes nuances du fonctionnement symbolique : la densité syntaxique, la saturation relative, la densité sémantique, l'exemplification, la référence multiple.

Le « *cadrage* » du centre du *cadre visuel* de l'œuvre (ainsi que d'une photo de l'œuvre et simultanément d'une œuvre, parce que la manière de présenter ces photos montre leur fonctionnement esthétique) intensifie le fonctionnement symbolique du trou et du cône. L'exemplification du cercle noir ou du cône de neige attire l'attention sur le caractère esthétique de ces objets dits « naturels », sur leur caractère d'artefact spécifiquement plastique. En même temps, la force centripète repousse les objets « cadrés » au centre des photos en dehors de la surface plane, et par conséquent, le cadre proprement dit, le cadre visuel, éclate et se déchire : dans un cas, il s'ouvre sur la profondeur du fond (le trou noir), dans l'autre cas, il se met en relief en face du spectateur.

Les objets placés au centre des photos dépassent ainsi les limites de la surface du support du papier : le cône de neige est visuellement plus proche pour le regard et se situe en haut du plan délimité par le cadre photographique, le trou en est plus loin et rompt le plan par

un saut dans la profondeur noire. La comparaison de ce *cadre* avec le cadre voisin permet de voir ce dernier selon les conditions du cadrage exposé du côté droit.

3. 2. Cartes

Le *cadre* avec l'objet en position frontale fonctionne à la manière d'une *carte*. La notion-clé du constructivisme philosophique de Goodman – la carte –place les éléments dans leur contexte systématique. « *Un cadre de référence est pratiquement indispensable dans la plupart des contextes… nous ne pouvons utiliser une carte pour trouver notre chemin dans une ville sans nous situer nous-mêmes sur elle.* »[494] Goldsworthy montre le chemin presque littéralement, quand il présente une vue de la ville (ou de la forêt), place l'objet de repère référentiel dans le centre visuel et oblige le spectateur, par cette coïncidence entre la force du centre et la composition frontale, à discerner cet objet parmi d'autres.

La photo des feuilles de sumac ou la photo du trou fonctionne alors en tant que carte dans le sens de Goodman, car elle précise les éléments de base, mais cette *carte* n'est pas complète sans une vue en perspective, où le caractère de symbolisation est mis en évidence. Les deux *cadres* photographiques s'ajustent ainsi au même sens que des énoncés verbaux déterminant le système du discours.[495] Nous pouvons dire que dans le monde de Goldsworthy tous les objets sont constitués d'éléments naturels : feuilles, sable, cailloux, neige, etc. En même temps, aucun objet de Goldsworthy n'est à proprement parler « naturel » : la disposition des feuilles, l'emplacement des boules de neige, l'effondrement des boules de neige, tout est fait ou pensé dans le sens d'une « fabrication » du monde par l'artiste.

Goldsworthy montre ses mondes comme des versions : le principe du travail en série lui est ainsi indispensable. Les feuilles, disposées de différentes manières dans l'environnement du parc, les boules de neige placées dans des rues et des squares de Londres, tous ces artefacts se présentent comme des profils de l'«apparence», leur diversité et leur cohérence avec l'environnement témoignent de multiples « faire-monde »[496], de multiples « structures de l'apparence ».

---

[494] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 147.
[495] Op. cit., pp. 145-149.
[496] A.Soulez remarque qu' «*on aurait pu préférer « manières de faire-monde », plus près de « worldmaking » en un seul mot* ». « Faire-monde » serait ainsi ce qu'un artiste « fabrique ». (A.Soulez *Qu'est-ce qu'ils fabriquent ? / Cahiers art et science*, numéro spécial 7, 2002, Université Bordeaux-I, p.167).

Les cadres photographiques entrent chez Golsworthy dans des relations trans-symboliques avec d'autres symboles. Ils montrent les voies d'accès à l'œuvre de Goldsworthy, ces voies qui permettent de réunir les deux « faces » du « visage » de l'œuvre.

CHAPITRE 3

CADRES DE METAPHORE

1. VOIES DE LA MÉTAPHORE : RÉUNIR DES SYMBOLES

1. 1.Le visage et ses traits

L'œuvre d'art est surtout caractérisée par la métaphore : Rimbaud et Mallarmé, Alexandre Blok et Pouchkine, Poussin et Goya, Chagall et Lyon… La théorie de la métaphore est surtout littéraire : il est plus habituel d'introduire ce terme en critique littéraire que dans un discours concernant l'art plastique. Mais à une époque où on essaie de trouver des liens entre les arts, la métaphore devient l'objet d'une analyse plus générale, sans les limites du genre littéraire[497].

La théorie des langages de l'art propose une analyse fonctionnelle de la métaphore. La métaphore est ainsi un des « traits » du « *visage* » de l'œuvre d'art. Qu'est-ce qu'un *visage* ? On parle ici d'un *visage* dans le sens de Wittgenstein quand il s'interroge sur le problème du transfert des sensations. « *Regardez une pierre et imaginez qu'elle ait des sensations. On se dit à soi-même : comment l'idée pourrait-elle nous venir d'attribuer une sensation à une chose ?* »[498] Et c'est avec le changement des traits d'un *visage* que l'on identifie des sensations. « *Pensez au fait de reconnaître des expressions de physionomie.* »[499] Pour reconnaître ces expressions il faut discerner un ensemble de traits significatifs. Pour reconnaître les expressions d'une œuvre d'art il faut discerner l'ensemble des significations d'un système symbolique selon Goodman.

La notion de *cadre de référence* permet à Goodman de considérer toutes les relations référentielles du système symbolique sous l'angle de la perspective conceptuelle sans oppositions et déconstructions. Le thème du *visage* dans un sens proche de celui que Wittgenstein lui donnait doit être souligné. Reconnaître un *visage* est lié à une vue d'ensemble où les traits significatifs sont distingués par le sentiment de reconnaissance de l'ensemble.

Le problème de la transmission des sentiments, de la douleur en particulier, est un problème de transfert de signification dans le sens goodmanien. Comment reconnaître ces significations dans ce cas ? Wittgenstein pense que la transmission de l'expression de sensations douloureuses produit une illusion : « *êtes-vous sûr que ce que vous cherchez à vous démontrer de la sorte, soit vraiment de la douleur et non pas une simple expression du visage ?*

---

[497] La métaphore n'est plus une figure de rhétorique, mais elle devient un élément constructif du discours ou des langages de l'art (Goodman). Nous ne continuons pas l'analyse du concept de métaphore, parce que notre intérêt est de voir comment la métaphore alimente des cadres de l'art.
[498] Wittgenstein L. *Investigations philosophiques / Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, « Gallimard », Paris, tr. P. Klossowski, p. 211 (244, 245).
[499] Ibid.

Comment saurez-vous d'ailleurs ce que vous aurez à vous démontrer, avant de le faire ? Ce genre d'exhibition intime est une illusion »[500]. Le problème de l'adéquation d'une sensation (de douleur) à son expression dans une forme langagière est surtout le problème du transfert significatif. Nous ne pouvons pas assimiler nos sensations aux sensations d'un narrateur, d'un artiste. Mais nous pouvons mettre en relation notre sensation avec un ensemble de traits significatifs. Le problème est celui de l'accès au cadre de référence du système.

1. 2. Sophie Calle : installation « Douleur exquise ». Schème de métaphore

L'installation « *Douleur exquise* » comme beaucoup d'autres œuvres contemporaines n'entre pas dans un seul « cadre », si l'on compare la composition de cette installation avec le cadre photographique. (*Illustration 26*) Les photos et les textes sont exposés aux murs et il faut se déplacer pour aller d'une photo à une autre. L'installation de la chambre à New Delhi se trouve à côté. Pourquoi alors toutes les choses se ressemblent-elles ensuite dans la mémoire, pourquoi en avons-nous une vue d'ensemble comme si nous avions eu l'expérience de reconnaître quelqu'un ?

Nous supposons que dans ce cas le principe du cadre de référence est renforcé par sa structure. Comme nous l'avons déjà vu, les étiquettes peuvent fonctionner comme images, comme cartes, diagrammes, etc. Qu'en est-il alors des échantillons ? Un échantillon est toujours l'éhantillon d'une seule propriété.

L'installation « *Douleur exquise* » de Sophie Calle est consacrée à un événement de la vie personnelle de l'artiste. Elle le raconte elle-même dans le texte répété à plusieurs reprises sur des murs de son installation. Le thème de Sophie Calle est sa douleur personnelle : elle représente cette tendance de l'art contemporain où l'auteur revient en tant que tel, et se tourne vers lui-même.

Le titre revèle l'enjeu de l'artiste : exposer sa douleur après que l'homme qu'elle aime l'a quitté. Elle expose sa douleur en la condensant dans des blocs où se succèdent dans le même ordre l'image photographique de la chambre d'hôtel, le texte en hiéroglyphes japonais en-bas de la photo et le texte en français à sa droite. Nous obtenons alors un sectionnement répétitif des sous-cadres du système. Nous pouvons mettre le plan de référence de chacun des sous-cadres entre parenthèses et nous obtenons au début de ces parenthèses deux symboles

[500] Op. cit., p. 227 (311).

communs à tout l'ensemble de l'œuvre de Sophie Calle : le titre « *Douleur exquise* » et l'installation. Pour nous, la relation métaphorique constitue une chaîne de renvois qui se ferme à la fin des parenthèses de chacun de sous-cadres.

De quoi est composée l'installation de Sophie Calle ? Premièrement, d'un lit, d'un téléphone rouge et d'une lampe allumée. L'image photographique dénotant cette chambre est présente sur la plupart des photos de l'installation. Nous avons donc l'objet : l'installation de la chambre à New Dehli où l'artiste attendait l'appel de son bien-aimé. Le lit est blanc et témoigne de la solitude. Le téléphone rouge sur le lit blanc est placé au centre de l'intérêt, au centre compositionnel de l'installation : rouge sur le blanc du lit, il focalise notre attention. (*Illustration 52*)

L'image photographique reproduit chaque fois la même disposition des éléments exquis de la douleur : le lit blanc, le téléphone rouge sur le lit et la lampe allumée à côté. Le texte en japonais joue sur l'affirmation répétitive à chaque séquence des sous-cadres de l'ensemble de l'œuvre de Sophie Calle. Les graphèmes plastiques des hiéroglyphes exemplifient ce caractère répétitif des images. (*Illustration 53*)

Le texte en français placé en regard dénote littéralement le symbole « chambre d'l'hôtel à New Delhi», la situation d'attente de Sophie Calle. Le texte fait allusion au téléphone sur l'image photographique, par l'intermédiaire de la relation dénotationnelle, au symbole d'attente de Sophie Calle. Chaque texte répété dans un des sous-cadres de l'installation renvoie à un autre comme des répliques. Bien que les textes témoignant de la douleur et de l'attente de Sophie Calle soient des répliques les uns des autres, ils présentent des différences de longueur et de détails : les textes relatifs aux dates les plus proches de l'événement de la rupture sont longs et détaillés, tandis que les textes plus éloignés par leur datation de cet événement sont plus courts.

Littéralement, ce texte dénote la douleur, l'attente, la date. La date sera ainsi attachée au moment de la rupture : cette date est toujours précise sur chaque inscription. C'est la caractéristique de l'ensemble de l'œuvre laquelle est nécessairement présente dans chaque réplique.

L'étiquette « *l'attente* » appartient au schème définitionnel des sentiments. Comment passe-t-on au schème des objets quotidiens tels que le téléphone rouge ? Goodman suppose le transfert du schème sur le mode de la métaphore : le téléphone rouge exemplifie métaphoriquement l'attente de l'artiste.

Nous devons maintenant observer la chaîne référentielle de *Douleur exquise* de Sophie Calle pour voir comment le choix de la relation référentielle est réalisé par l'artiste et

comment l'éloignement référentiel s'immisce dans une vision d'ensemble du cadre de référence de cette œuvre.

Le téléphone exemplifie par l'une de ses instances l'attente de Sophie Calle et par l'autre le moment de l'annonce de la rupture : il exemplifie donc le temps de rupture.

Le texte qui entre dans le premier schème de l'allusion fonctionne pour la première approche de manière dénotationnelle : le texte dénote l'attente et fait allusion au téléphone rouge. Mais le retour au texte dans chacun des sous-cadres du système symbolique, le fonctionnement du texte en tant que réplique variative nous permettent de voir le caractère exemplificationnel du fonctionnement du texte au cours de l'éloignement référentiel. Le symbole verbal constitue alors un échantillon de ce moment de rupture : chaque fois que nous retournons aux blocs de l'image photographique, du texte en français et des graphèmes japonais, notre relation au texte est déjà prévue par rapport à la réplique précédente. Les changements de texte n'empêchent pas une formulation de la relation exemplificationnelle du texte qui détermine alors le moment de la rupture (ce dernier reste mentionné dans le texte en vue d'autres réductions).

A cet autre niveau de notre analyse du *cadre métaphorique* de l'œuvre de Sophie Calle, le texte dénote aussi la douleur et fait allusion à l'image photographique, dont l'une des instances exemplifie la douleur. Nous pouvons constater maintenant qu'à la fin des parenthèses où sont placés tous les sous-cadres répétitifs nous avons fait le tour de notre parcours de chaines de références. L'image photographique dénote littéralement l'objet de son règne symbolique : l'installation où sont inclus le lit, le téléphone et la lampe.

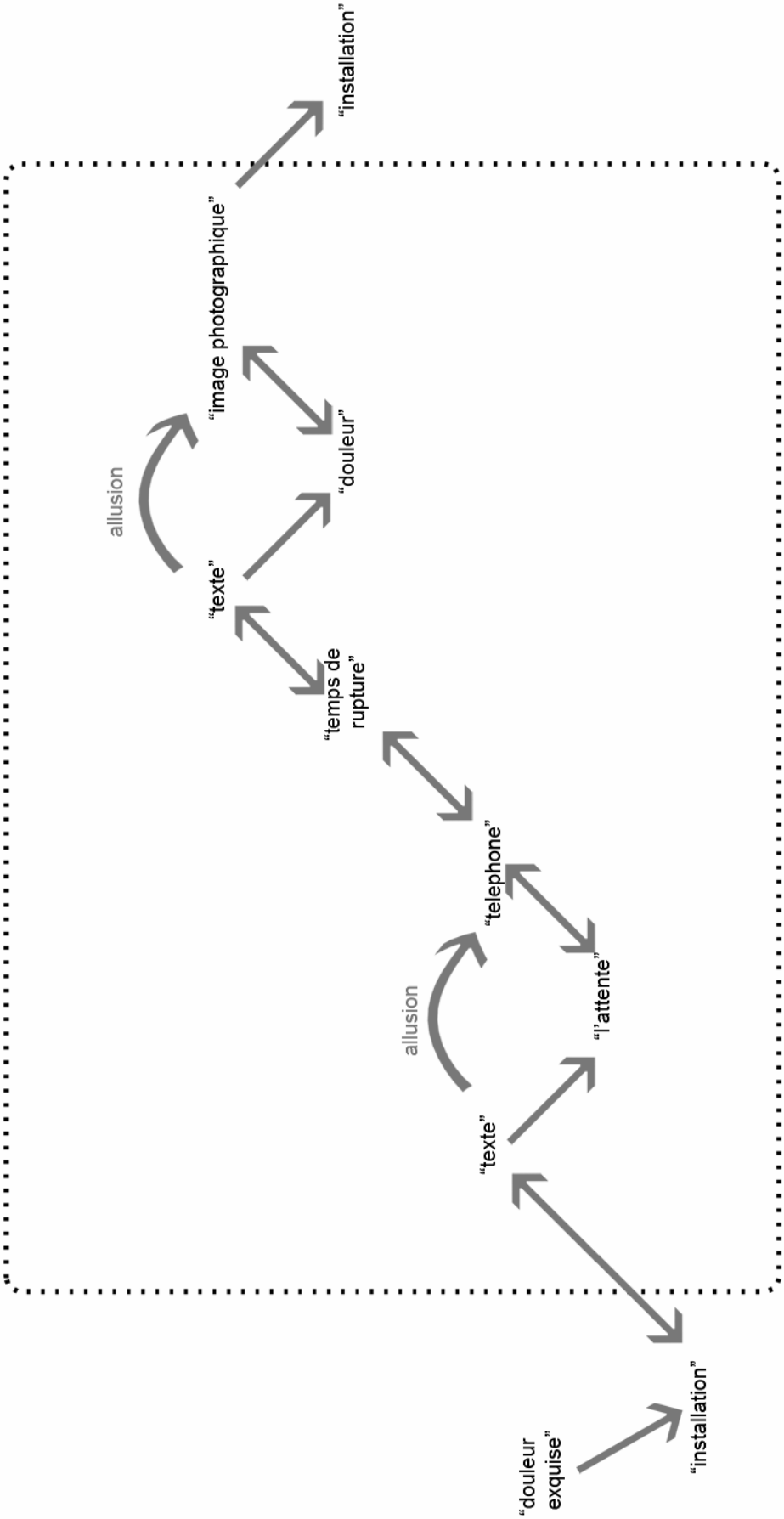
Notre objectif est de voir comment une œuvre d'art contemporaine se construit dans le but de révéler au plus haut degré l'accès à son cadre de référence. Cependant, nous ne pouvons pas ne pas constater que cette pratique de la facilitation d'accès n'était pas fréquente au XIXème ou même XVIIIème siècles – seulement, la pratique « avérée » de la constitution du cadre de référence était beaucoup plus ancrée dans des traditions « implantées », et inscrite dans le fonctionnement des tendances. Quand il y a changement de catégories, le cadre de référence devient moins accessible et parfois pas tout à fait accessible.

Le schème présent est privé de beaucoup de composantes : le téléphone rouge dans la chambre fonctionne comme un échantillon du rouge et la couleur rouge s'applique métaphoriquement à une alarme, donc à l'extension d'une alarme – une situation de stress.

Néanmoins, ce schème est facile à suivre parce qu'il contient des moments de répétition et de renvois en forme de cercle. Surtout, ce qui est dénoté est aussi exemplifié de telle ou telle façon.

Dessin 2 Schème de métaphore :

Installation « *Douleur exquise* » de Sophie Calle


"douleur exquise"
"installation"
"texte"
allusion
"telephone"
"l'attente"
"temps de rupture"
"texte"
allusion
"douleur"
"image photographique"
"installation"

1. 3. Tony Oursler : réunir des symboles

La structure de l'œuvre de Sophie Calle est simplifiée par la mise en œuvre de la narrativité et de la répétition à chaque étape des séquences de schématisation. Chaque séquence est composée d'un couple d'image et de textes, et chacune d'elle est incluse dans la chaîne référentielle d'ensemble. Dans beaucoup d'autres cas de l'art contemporain, l'œuvre se présente comme un ensemble d'objets, d'images ou textes rassemblés par la volonté de l'auteur dans un espace expositionnel.

Le travail de Tony Oursler, où seules les chaînes de référence constituent le cadre de son œuvre, en est un bon exemple. Les objets de ses installations (par exemple *Eyes*[501]) ne se ressemblent que par rapport au contexte que l'on devrait déduire des chaînes de référence reconstruites par le spectateur. (*Illustration 54*) La référence provient d'un objet ou de plusieurs et on pourrait introduire l'idée de la référence croissante, car les significations se rassemblent selon cette simultanéité.

Par exemple, le regard d'un «œil» va dans la même direction que celui de l'autre – tous les deux dénotent le regard, l'œil, le corps par une de ses parties et exemplifient en même temps ces objets de dénotation, mais la référence qui revient sur ces dérivées a en outre une amplitude complémentaire. Parce que ce n'est pas le corps, mais une partie du corps qui exemplifie le miroir, le miroir fragmentaire. Le transfert du schème permet d'avoir une vision complète de cette installation de Oursler, mais la référence dérivée de l'échantillon du miroir où se reflète son propre œil et la référence qui indique l'espace sombre de l'installation comme l' espace du rythme du regard vont dans des directions différentes.

On peut en proposer un autre exemple, celui des poupées de Bellmer. La poupée y dénote le corps, les parties du corps exemplifient en progression la sexualité et en réduction la dimension réelle du corps en question. La référence complexe dérive des symboles du corps, du mécanisme, de la souplesse innocente du corps exemplifié et des possibilités d'une approche sexuelle que l'on peut y voir. Il est possible de concevoir cette œuvre comme celle de Tony Oursler selon les capacités que l'on a à reconstruire une référence complexe.

Une partie de l'œuvre de Tony Oursler présente des « poupées » dont les corps sont exemplifiés par des vêtements - des robes, des costumes posés sur des portemanteaux et des volumes sphériques sur lesquels sont projetés des visages qui bougent, parlent, expriment

[501] Tony Oursler, artiste américain (né en 1957) Il emprunte au cinéma et à la télévision le principe de "la mise en scène" Dans l'exposition au Jeu de Paume (printemps 2005) «*l'accent est mis sur le principe d'un agencement dans l'espace d'éléments dont la relation complexe figure un enjeu, voire un «point de vue»* (texte de Marie Muracciole). Dans l'installation *Eyes* (1996), les pupilles sont projetées sur des formes en trois dimensions ce qui donne l'impression d'yeux de géants dont le regard vous poursuit ou qui se regardent.

leurs sentiments à travers une exemplification mimique et la parole. Le transfert du schème lié aux vêtements vers le schème de la classification des expressions des sentiments humains, est facilité par une des dimensions métaphoriques des vêtements – ils renvoient à ceux/celles qui les portent. Par conséquent, un échantillon répète le cheminement dénotationnel de l'étiquette et donne une précision sur le *cadre de référence*.

Mais comment saisir de façon synthétique l'ensemble des formes de l'art contemporain ? La référence a-t-elle uniquement une fonction conceptuelle ? Ne joue-t-elle pas un rôle dans le contexte? Autrement dit, comment unir ce qui est dit, la manière dont cela est dit et celle dont cela est montré ? Les deux premiers ne font qu'un chez Goodman : nous ne pouvons pas parler de l'art sans mettre en accord le fonctionnement symbolique du système et son cadre de référence. Mais comment le *cadre de référence* forme-t-il une vision d'ensemble ? Quand tous les composants se dispersent, quand la vieille notion du cadre de l'œuvre devient inutile, comment le système symbolique coordonne-t-il encore son *cadre de référence* avec le *cadre de composition* ? Faut-il en conclure que la composition est rejetée ?

2. RELATIONS TRANS-SYMBOLIQUES : SONORITÉ DES IMAGES

2. 1. Le temps du silence - l'émergence des traits

Le temps a-t-il des aspects musicaux ? Il faudrait voir ce qu'est un aspect musical, ou dans le sens de Wittgenstein, le «voir comme» propre à la musique.

On s'interrogera d'abord sur l'émergence des traits, puis sur la continuité du regard.

Ce qui est propre à l'émergence d'une marque musicale est paradoxalement le temps du silence : le moment où les musiciens de l'orchestre prêtent attention au signe du chef d'orchestre, où le soliste se concentre sur une écoute intérieure, celle du pressentiment du son, où le spectateur retient son souffle. Bref, il s'agit de l'émergence d'une temporalité qui se déploie pour donner vie à la musique. La peinture, au contraire, subit l'immédiateté de son déjà là, de son déjà présent, de son physiquement toujours, même sans le regard complice du spectateur. S'il y a des aspects musicaux du temps dans la peinture, c'est bien ce moment de silence qu'il faut rechercher.

Par rapport à la musique qui se déploie selon le temps, l'art plastique se présente statiquement. Les images figées préservent le geste de l'artiste au cours des siècles. Il est possible de contempler les tableaux et les sculptures pendant des heures, et on peut conserver toute sa vie le souvenir d'une œuvre même si on lui a jeté un regard rapidement à en passant.

Le regard accomplit une tranformation du voir. Dans cette transition – voir « comme» canard ou «comme» lapin le dessin de Jastrow –, le regard se prête à une émergence de traits dont il ne se rend pas immédiatement compte.

Si une œuvre visuelle, une œuvre picturale «résiste» au temps au sens «physique» du terme, en revanche, son existence dans le contexte de «l'émergence» de ses traits significatifs, quand une œuvre se présente à l'œil «comme» une œuvre, n'est pas a-temporelle. Le regard est «aveugle» avant le moment de l'émergence des traits.

Par son souci de la transmission, Nelson Goodman nous permet de mettre en question l'immédiateté de la peinture.

2. 2. Temporalité du regard

Dès le début nous supposons que ce qui lie peinture et musique ce sont des temporalités. Peindre et regarder la peinture, composer, jouer de la musique et l'écouter – dans tous ces cas le temps est mis en acte. Le temps est ainsi lié à une activité de composition – recomposition, de reconnaissance des relations opérationnelles entre les composantes d'une peinture ou d'une musique.

C'est ouvrir à chaque fois une temporalité propre à l'acte – celle du regard, celle de l'écoute.

Si «l'aspect» caractérise un angle de vision, une direction choisie par le regard, alors cette direction est indiquée comme une temporalité. Selon l'approche de Wittgenstein, «l'aspect» a la dimension du pluriel : ce n'est pas seulement une direction, mais c'est aussi une ouverture du regard. Cette ouverture conduit à repérer l'une des présentations d'un objet, d'un événement, d'une phrase musicale, d'une peinture. Si nous pouvons comparer l'écoute au regard, c'est pour supposer que cette ouverture du regard permet de regarder autrement un tableau. Une ouverture de l'écoute donne à entendre une phrase musicale autrement que d'habitude. Selon Wittgenstein, voir un aspect présuppose déjà une temporalité pour passer d'une façon d'écouter à une autre, comme d'un regard à un autre. Nous ne pouvons pas retracer ce moment de transition.

Ce moment correspond à l'acte de «*voir comme*» (*seeing as*). Le concept de «*voir comme*» s'oppose ainsi à la tendance de comprendre la perception comme captation du «donné», ce qui correspond à la critique de «l'œil innocent» dans l'essai sur la psychologie de la représentation picturale chez E. Gombrich[502] et dans la théorie de Nelson Goodman.

Le discours sur les rapports entre musique et peinture est souvent ancré dans la tradition du symbolisme. L'usage veut ainsi que les métaphores picturales imprègnent le «discours» musical (palette de couleurs et de sons). Nous pouvons mentionner un exercice d'appentissage musical où l'élève essaie de trouver des correspondances trans-symboliques entre des « couleurs » sonores, des tonalités et leurs coloris picturaux en aquarelle.

Pour nous, les métaphores ne se réduisent pas au symbolisme. Nous comprenons la métaphore dans le cadre fonctionnel du discours. Nous analysons ainsi la question de l'usage des métaphores selon la thèse que ces métaphores sont des faits qui se constituent à partir des aspects musicaux du temps. Donc, les métaphores résultent de l'acte du regard plutôt que de

[502] Gombrich E.H. *Art and Illusion, (A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*, 1956.

l'application de significations déjà préexistantes. Par conséquent, nous fondons les rapprochements entre musique et peinture sur la notion des aspects musicaux du temps.

Il faut avant tout définir ce qu'est un aspect musical. Un aspect temporel musical correspond à un état de la reconnaissance des caractéristiques temporelles de la musique – d'un rythme, d'un tempérament des intervalles de la gamme naturelle, d'un tempo, d'une mise en phase, d'une succession de timbres, de gammes, d'intervalles, de durée, enfin, d'un son, pris isolément ou dans son contexte…

Un aspect musical ouvre ainsi un espace de sonorités. La transition d'une temporalité sonore à une autre correspond à une ouverture du regard, à une capacité de changer de stéréotypes. Selon Wittgenstein, on peut mettre en évidence la différence entre les caractéristiques modales du langage verbal et le simple usage de mots : l'expression faciale change en fonction du changement de *tempo*, du rythme musical. L'incapacité de changer est une cécité d'aspect (*aspect-blidness*). La temporalité musicale est liée de la même manière à une capacité de comprendre les qualités d'une œuvre visuelle(dans le sens de voir, de discerner les qualités picturales d'un tableau).

Selon R. Arnheim, la capacité de voir une peinture «*comme*» un espace aux caractéristiques musicales temporelles n'est pas un don transcendant, mais un acquis de la vision, où la vision est une «pensée visuelle».[503] Cette pensée peut être acquise au prix d'efforts de re-penser et de re-voir comme de re-faire. L'artiste « pense » avec sa main. Mark Rothko disait que dans l'imagerie populaire l'artiste était puéril, irresponsable, ignare ou nigaud. Il ne faut pas oublier que la pensée de l'artiste fonctionne en relation à son application manuelle. Les croquis de l'artistes témoignent du travail de la « pensée visuelle » dans le sens de « re-faire » son monde.

Re-faire signifie ré-activer la vision d'un tableau pour accéder au mode d'expression propre à l'artiste, à son « monde » (dans le sens où l'on parle du « monde » de Picasso, de Braque, de Van Gogh).

L'expression « *faire un monde* » est empruntée à Goodman. Les deux regards portés sur ce « monde » pictural se croisent : celui de l'artiste, celui du spectateur. A partir de quoi ces « mondes » sont-ils faits ? « *En définitive pas à partir de rien, mais à partir d'autres mondes* »[504]. Faire c'est re-faire.

---

[503] Arnheim R. *La pensée visuelle*, Flammarion, 1976, tr. C. Noël et M. le Connu « *Perception et pensée, sont, en effet, indissociables. L'abstraction constitue le lien indispensable qui les unit, leur dénominateur commun essentiel* », p. 198. La pensée visuelle est la pensée à l'aide des opérations visuelles. Nous ne pouvons pas séparer l'acte de peindre, de dessiner, etc. de celui de penser.

[504] Goodman *Manières de faire des mondes* N., p. 15

L'artiste dispose déjà d'instruments pour re-faire le monde selon sa perception, sa fantaisie ; le spectateur dispose d'outils pour re-faire le monde pictural. « *Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition, faire, c'est refaire.* »[505]

2. 3. Regarder/voir – écouter/entendre

Pour comprendre comment on peut faire un monde spatial/sonore à partir de l'espace pictural, on voudrait revenir à la notion du regard. Il faudrait préciser la différence entre «*regarder*» et «*voir*» pour articuler ensuite dans l'espace sonore – «*écouter*» et «*entendre*». Selon ces deux couples de concepts, le regard se transforme en vue et l'écoute en acte accompli d'«entendre» une œuvre picturale.

Cette transformation du regard et de l'écoute suppose déjà une durée ; elle supposeque le regard puisse construire un monde. Ainsi, on revient à la question de l'ouverture de la temporalité propre au regard et la première question apparemment tout «simple» est: comment regarder la peinture ? On pose : comme si on écoutait la musique.

Ordinairement, on compare la musique à la peinture plutôt que le contraire. Des textes littéraires, des revues critiques, des musiciens parlent parfois du «coloris» de la musique. Skriabine a développé toute une théorie des couleurs musicales. Dans sa pièce pour orchestre intitulée «*Farben*» (*Couleurs*) Schöenberg associe les couleurs aux changements du timbre se démarquant d'un fond rythmique statique. Selon les méthodologies contemporaines appliquées dans les études musicales les élèves doivent faire des «palettes» des sons.

Pour arriver à la notion d'exemplification, on commence par aborder le problème de la compréhension. En fait, regarder la peinture ne signifie pas nécessairement «voir» la peinture. Il faut passer du simple fait du regard à «l'émergence» des traits. Qu'implique le mot : « *voir* » ? On comparera sur ce point les positions de Wittgenstein et de Goodman : les deux philosophes se rapprochent sur certains points et divergent sur d'autres. On s'interessera plus spécialement à la possibilité de voir comme possibilité d'entendre.

---

[505] Ibid.

On pourrait poser la question de « *voir* comme » autrement : qu'est-ce qu'on fait quand on regarde un tableau ? Ainsi, on s'intéresse à la possibilité de «*faire* » : *faire quoi* ? Ne regarde-t-on pas tout simplement ? Mais si on regarde tout simplement, cela s'exprime-t-il dans une position du corps, une expression du visage ou un travail des yeux ? Il s'agit de montrer que les yeux sans autre effort que de glisser sur la surface picturale ne peuvent pas voir, parce qu'on doit constituer ou reconstituer un «monde» pictural, donc on «*fait un monde*» au sens de Goodman.

Goodman fut un des rares philosophe qui a lié activités théoriques et pratiques dans le domaine de l'art. Dans les années 1930, il possédait sa propre galerie d'art et avait commencé à constituer sa collection personnelle. La philosophie de l'art de Goodman est intégrée dans le projet épistémologique du système général de description, une théorie générale des symboles développée pour la première fois dans « *Langages de l'Art* », dont l'intitulé trouve son origine, d'une part, dans la parution de « *Art and Illusion* » de E. Gombrich, où le terme de «langages de l'art» est fréquent, et de d'autre part dans l'époque informatique, où le mot «langage» prend la signification d'«artificiel».

Dans la formule « langages de l'art » est posée la question de la construction des « mondes » comparée aux fonctionnements de l'intelligence artificielle. Goodman mentionne Marvin Minsky[506] et l'article de A.M. Turing sur les ordinateurs à élément aléatoire[507]. La question du langage artificiel des ordinateurs est intéressante pour la théorie des « mondes » de Goodman, où les « mondes » sont différentes possibilités de décrire le monde et, en ce sens, différents langages.

« *Je ne m'intéresse plus à certaines relations qui lient les mondes qu'à la question de savoir comment ou si des mondes particuliers sont constitués à partir d'autres.* »[508]

Dans sa théorie de la notation esquissée dans les « *Langages de l'art* », Goodman donne beaucoup d'exemples d'opérations réalisées par les ordinateurs et propose de distinguer entre les langages analogiques et numériques.

L'une des idées principales de Goodman est la conviction que la compréhension de l'art au même titre que la compréhension des autres «arts et sciences» n'est possible qu'à la condition d'un apprentissage – de la maîtrise des systèmes symboliques. C'est pourquoi le

---

[506] Minsky M. *Steps toward Artificial Intelligence / Computers and Thought*, 1963 (cet article est paru à l'origine dans le numéro spécial sur l'ordinateur des "*Proceeding of the Institute of Radio Engineers »*, 1961.
[507] Turing A.M. *Computing Macinery and Intelligence*, "Mind", 1950, vol.59 (pp. 433-460)
[508] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p.15.

philosophe américain prêtait beaucoup d'attention à l'éducation et à une activité civilisatrice dans ce domaine : il s'intéressait au rôle des musées et des différents projets culturels et éducatifs[509].

Goodman a mis en œuvre ses projets civilisateurs et éducatifs. Il a fondé en 1967 le programme éducatif multidisciplinaire «*Zéro*» à Harvard. Il a lui-même dirigé ce projet pendant les quatre premières années[510]. Ce programme d'éducation artistique avait pour but de trouver des méthodes qui auraient contribué à l'accroissement de la compréhension de l'art, d'étudier les différentes pratiques artistiques sans opposer les émotions et la perception à la connaissance, en comprenant leur complexité.

N. Goodman est un philosophe qui s'est formé à partir d'une activité artistique. D'après les motifs de dessins de Catherine Sturgis et en collaboration avec la chorégraphe Marta Grey et le compositeur John Adams, il a créé une pièce de télévision multimédia. Les croquis de l'artiste sont à la base du scénario où l'idée chorégraphique se greffe sur la musique électronique. N. Goodman se révèle ainsi metteur en scène et scénographe. La pièce a été montée pour la première fois en 1972 à Harvard et diffusée sur une chaîne de la télévision belge en 1980[511].

L'intérêt philosophique de Goodman pour les questions d'enseignement artistique l'a également conduit à des analyses de l'institution: son article sur le rôle des musées fait partie d'un de ses derniers recueils « *Of Mind and Other Matters* » (1984). Le rôle des musées est abordé dans le cadre de la conception cognitiviste de l'art.

Le fait de se placer devant une œuvre d'art (comme un tableau de Mark Rothko, par exemple) – ne permet pas immédiatement d'accéder à l'œuvre. Il faut faire tout un travail de «construction» où le «monde» sera compris comme un système symbolique propre à l'artiste (Marc Rothko). Ce travail implique déjà une temporalité. Il faudrait donc faire «fonctionner» une œuvre. Goodman exige des musées qu'ils fassent fonctionner l'œuvre dans la temporalité du regard qui réfléchit. Le musée serait alors considéré comme un lieu d'apprentissage des «langages» de l'art où le terme «langage» ne serait pas nécessairement associé à un langage verbal (avec un alphabet), mais à toutes les formes d'expression dont chacune constitue, d'après Goodman, un «monde» dans le sens descriptif, une description ou une «dépiction»

---

[509] Voir "*La fin du Musée*" / *L'art en théorie et en action* (*Of Mind and Other Matters)*, tr. J.-P. Cometti, R.Pouivet, «L'éclat », coll. «tiré à part », 1996.

[510] La direction fut ensuite confiée à D. Perkins et H. Gardner.

[511] En 1984, cette pièce fut la base du film monté à Harvard. Goodman a aussi réalisé deux projets artistiques: «Run, Rubbit, run » J. Updike et aussi en collaboration avec Marta Grey «Variations» selon les variations de «Ménines» d'après Vélaskez chez Picasso – slide-schow sur une musique de J. Alfers montré au festival musical de Helsinki et, en 1986, à Harvard.

d'un monde. Et pour développer un apprentissage des «langages» de l'art, il faudrait concevoir «la mission» des musées selon un aspect civilisateur et fonctionnel.

Si l'on examine les difficultés des différentes institutions qui «collectent» des œuvres – des bibliothèques et des musées – on voit qu'il y a un problème. «*Alors que la plupart des utilisateurs d'une bibliothèque savent lire les livres qui s'y trouvent, nombreux sont les visiteurs d'un musée qui ne savent pas voir les œuvres qui s'y trouvent, ou qui ne savent pas les voir, en tous cas, comme elles le réclament; deuxièmement, dans un musée, les œuvres peuvent n'être visibles qu'en fonction de contraintes sévères et génantes. A moins que le musée, malgré ses handicaps, trouve des moyens d'inculquer la capacité de voir, d'assister et de développer l'exercice d'une telle capacité, les autres fonctions du musée seront sans intérêt et ses œuvres seront aussi inutilisibles que des livres rédigés dans une langue illisible ou qu'on ne pourrait pas ouvrir. Le musée doit… permettre aux œuvres de fonctionner. Faire fonctionner les œuvres est la principale mission du musée.*»[512]

Comment dès lors faire fonctionner les œuvres ? Comment faire fonctionner une peinture de Rothko comme *Yellow and Blue (Yellow, Blue and Orange)*[513] dont le titre nous indique déjà les composantes ou toute la série des peintures «*Untitled*» de Rothko et, par exemple, celles de 1953[514], de 1958[515], 1959[516]?

«*Les œuvres fonctionnent lorsque, en stimulant une vision pénétrante, une perception acérée, une intelligence visuelle en éveil et des perspectives élargies, en apportant des connexions et des contrastes nouveaux, en signalant les aspects significatifs jusqu'alors négligés, elles participent à l'organisation et à la réorganisation de l'expérience, et donc à la fabrication et à la refabrication de nos mondes.*»[517]

Les œuvres fonctionnent par rapport à une expérience du regard, de la temporalité d'une «pensée visuelle». Cette temporalité est liée au travail du discernement des «aspects significatifs». La vision d'une œuvre de Rothko peut alors être transformée, bien que celle-ci reste la même chose, mais la vision se renouvelle en fonction de nouveaux apports, en fonction «*des aspects d'un objet considéré sous des angles différents*»[518].

---

[512] Goodman N. *L'art en théorie et en action*, p.104.
[513] 1955, h/t, 259x169 cm, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
[514] *Untitled*, 1953, h/t, 195x172 cm, National Gallery of Art, Washington ; *Untitled* (*Red, Black, Orange, Yellow on Yellow)*, 1953, h/t, 238x121 cm, Walker Art Center, Minneapolis.
[515] *Untitled* (*Seagram Mural Sketch*), 1958, h/t, 228x207 cm, Tate Gallery, Londres ; *Untitled (Seagram Mural Sketch)*, 1958, h/t, 266x252 cm, National Gallery of Art, Washington.
[516] *Untitled (Seagram Mural Sketch)*, 1959, h/t, 266x228, Tate Gallery, Londres ; *Untitled (Seagram Mural Sketch)*, 1959, h/t, 265x288 cm, National Gallery of Art.
[517] Op.cit., p.105.
[518] Wittgenstein L. *Remarques mêlées*, tr. G. Granel, Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1990 (2ème édition).

2. 5. Faire des mondes = Comprendre une œuvre picturale/musicale

Faire fonctionner une œuvre de Rothko signifie accéder au mode d'expression qu'il employait à l'époque. On ne peut y accéder qu'à condition d'accéder au «monde» pictural de Rothko caractéristique de l'artiste dès la fin des années 1940[519]. Cet accès ne s'avère ni métaphysique, ni donné par une pure intuition ou une perception immédiate sans intermédiaire pré-conceptuel.

«*Les mythes de l'œil innocent, de l'intellect insulaire, de l'émotion pure (mindless), sont obsolètes. Sensation, perception, sentiment et raison sont tous des facettes de la connaissance…* »[520] Ces affirmations ne nient pas l'émotion, la sensation, la perception, mais l'émotion et la sensation s'avèrent être des effets de la construction des «mondes» artistiques.

Le «monde» pictural et le «monde» sonore se présentent selon des formes d'expression propres, mais les sentiments et les émotions qui leur sont liés passent de l'un à l'autre[521]. La reconnaissance des émotions dépend alors de la reconnaissance des formes d'expression. «*Les habitudes diffèrent largement selon l'époque et l'endroit, la personne et la culture ; l'expression picturale et musicale n'est pas moins relative et variable que l'expression faciale et gestuelle.*»[522] La contemplation d'une œuvre de Rothko n'est possible qu'à la condition d'une vision instruite, c'est-à-dire d'une vision capable de discerner les nuances des couleurs et d'y trouver un sens. Un sens sera ainsi inclus dans une forme d'expression – des aplats des couleurs, leur vibration sur une toile de Rothko. «*Les œuvres fonctionnent quand elles informent la vision ; elles informent non pas en fournissant de l'information mais en formant, re-formant ou trans-formant la vision, et non pas la vision confinée à la perception oculaire, mais la vision comme compréhension en général.*»[523] Autrement dit, toute activité scientifique ou culturelle, dans les musées, les bibliothèques, les ateliers d'artistes, mais aussi dans la lecture de livres et la contemplation des œuvres visuelles et musicales est un fait de connaissance : un fait de formation, de re-formation et de trans-formation des «mondes».

---

[519] On considère que la période «classique» de Rothko commence en 1950.
[520] Op.cit., p.106.
[521] Tout le chapitre de *Langages de l'art* consacré à la métaphore porte le titre «*La sonorité des images*».
[522] Goodman N. *Langages de l'art*, II, 9, p. 120; plus loin la citation de A.Huxley: "*Les émotions sont partout les mêmes ; mais leur expression artistique varie d'âge en âge et d'un pays à l'autre. L'éducation nous fait accepter les conventions qui ont cours dans la société où nous sommes nés. Cette sorte d'art, nous l'apprenons dès l'enfance, vise à faire rire, cette autre à tirer les larmes. De telles conventions varient très rapidement, même dans le cadre d'un seul pays.*»
[523] Ibid.

2. 6. Emotion et cognition

L'émotion résulte de la compréhension et non pas l'inverse. Pourtant, si par exemple, l'émotion suit la lecture d'un roman ou la contemplation de «Ménines» de Velasquez, alors, dans le cas d'une œuvre dont la surface ne présente que des aplats des couleurs, comment pourrait-on avoir accès à la compréhension et passer ensuite à l'émotion ?

En supposant une opposition entre émotion et compréhension, Goodman veut ne pas subordonner l'une à l'autre. Sa théorie des langages de l'art conçoit ces deux versants de l'analyse – cognitif et émotionnel – sur un seul terrain de construction, celui des systèmes symboliques.

Le symbole chez Goodman est un terme neutre qui recouvre toutes sortes d'expressions verbales et non-verbales : «*Il recouvre les lettres, les mots, les textes, les images, les diagrammes, les cartes, les modèles, et bien d'autres choses, mais ne véhicule pas de sous-entendus détournés ou occultes*.»[524] La dernière remarque dessine une frontière nette entre le terme-clé du système goodmanien et l'analyse herméneutique du symbole. Le symbole n'est pas lié à une expression, mais il est l'expression même, le mécanisme et le résultat du fonctionnement de ce mécanisme.

Le symbole compris comme une composante de tout le processus d'expression (sur la toile d'un artiste, dans une partition, dans un texte littéraire ou scientifique) correspond à une compréhension du langage comme une activité et confirme son caractère créatif. Par conséquent, l'expression langagière, artistique, sonore, etc. est un processus créatif. Selon cette interprétation du symbole, une forme d'expression et son sens seront liées inséparablement. La révélation du *cadre du fonctionnement* du symbole contribue à la révélation de l'unicité des processus de la création par rapport au «langage[525]».

Comprendre une œuvre picturale n'exclut pas l'émotion. Ainsi, l'émotion n'est pas éliminée du plan conceptuel de l'analyse de l'œuvre. Le choix du plan d'analyse est celui d'une source émotionnelle. Bien que le «cognitivisme militant»[526] fut accusé maintes fois dans les critiques de la théorie goodmanienne, la position de Goodman de ne pas diviser le

---

[524] Goodman N. *Langages de l'art*, Introduction, p.27.

[525] Le mot « langage » est mis entre guillemets, car ce terme est conventionnel et désigne une proximité des différentes formes d'expression dans l'organisation de leur système. La théorie de notation de Goodman «met les points sur les «i». Si les systèmes ont un caractère commun de fonctionnement, alors les constituants de ces systèmes (les symboles) ont des caractéristiques différentes. Le mot «*langage*» est surtout pris, parce que, premièrement, la fin des années 60 est l'époque du développement des langages artificiels pour l'ordinateur ; sécondément, ce terme appliqué à l'art fut celui de E. Gombrich dans «*Art and Illusion*» qui a beaucoup impressionné Goodman.

[526] Les mots de Paul Ricoeur, *Métaphore vive*, VIIème étude.

«monde» soumis à l'analyse selon une dichotomie du sensible et de l'intelligible, de la forme et du contenu, de l'intérieur et de l'extérieur me paraît convaincante.

Les sensations des couleurs naturelles s'accumulent au cours de longs processus de l'éducation visuelle que l'on acquiert pendant toute la vie. Mais «voir» une peinture et «écouter» une musique exige un parcours d'apprentissage même si l'on n'en est pas conscient. Dans une culture comme celle, par exemple, d'une tribu africaine, les sensations résonnent dans l'activité des percussions dont le rythme spécifique est reconnu par chaque membre de la tribu comme familier. On sait bien que les couleurs qui s'accordent avec ce type de rythme ne rappellent pas le brouillard des aquarelles de Turner ou une nature morte de Braque, bien que ce dernier se soit intéressé à l'art populaire africain, ce qui était dans l'air à son époque.

On pourrait rappeler aussi l'histoire de l'icône russe dont la tradition byzantine s'évanouit après le XVIIè siècle avec l'occidentalisation de la culture imposée par Pierre le Grand. Cette tradition ancienne a traversé une période de «renaissance» à la frontière de XIXème et XXème siècles et a impressionné en premier lieu les artistes dits d'«avant-garde», tandis que pour la plupart des croyants ces icônes leur étaient étrangères. Il fallait renouveler la vision pour apprécier la tradition ancienne.

2. 7. De regarder / entendre à voir / écouter

Par conséquent, la vision acquiert une nouvelle formation dans sa rencontre avec un nouvel univers pictural. La vision se forme en relation avec cet univers. Mais «*l'œuvre la meilleure, elle-même, n'est jamais assurée de fonctionner. Le fait qu'elle fonctionne ou pas dépendra aussi des capacités et de l'attention du spectateur, de l'environnement et des circonstances de la contemplation.*»[527] L'attention du spectateur au musée, – dit Goodman, – est dissipée par l'accumulation d'œuvres différentes dans un même espace, par le fait même de voir devant soi une œuvre dans sa totalité. Contrairement à l'attention requise pour la lecture, l'attention aux œuvres plastique n'est pas fixée par la suite des pages, par la continuité d'une narration, ni par une suite d'images sur une seule surface. «*Si un livre est aussi là tout entier à la fois, vous commencez à lire à la première page et vous vous arrêtez quand vous atteignez la dernière… Mais où commencez-vous à regarder une image et quand vous arrêtez-vous ? On ne peut pas poursuivre ou revenir en arrière, il n'y a ni commencement ni*

[527] Goodman N. *L'art en théorie et en action*, p.107.

fin.[528]» Au contraire, la temporalité d'une narration paraît assurée par sa continuité et le développement de cette continuité selon une «carte» avec le commencement et la fin du «chemin» indiqué.

La comparaison avec la lecture est donc la comparaison avec le traçage d'une continuité. Si la musique a une continuité dans le temps, la peinture elle, n'en a pas.

Le regard, pourtant, a une continuité : même un coup d'œil dure un n-ième d'instant. Le tableau, suppose-t-on, est hors temps : il n'a pas de durée et pré-existe et post-existe à chaque durée du regard. Donc, d'une certaine façon, il est éternel. La musique prouve son existence selon des durées – même la musique non interprétée – la lecture des partitions s'effectue dans une continuité du temps.

Mais la question de l'existence dans le temps n'est pas celle dont on parle ici. La problématique de la temporalité musicale est comprise selon le fonctionnement de l'œuvre d'art. Ainsi, on doit analyser la transition de «regarder» à «voir» et d'«écouter» à «entendre». Cette transition d'une perception à une autre ne produit pas simplement une nouvelle perception, mais conserve aussi une expression permanente.

Qu'est-ce que cela veut dire ? Que le regard «pense» soi-même quand il remarque ce changement d'aspect. Donc le passage de regarder à voir s'opère dans un continuum – il n'est pas encore question de «*voir*» comme «*entendre*», mais de «*voir*» dans le sens de «*saisir*» des traits de la peinture, de *reconnaître* des «*traits*» de la même façon qu'on reconnaît un *visage* sur un dessin d'enfant. Reconnaître quelque chose dans quelque chose. Le dessin du «lapin-canard» n'est-il pas le dessin d'une chose reconnue comme le dessin du lapin ou le dessin du canard ? La reconnaissance s'effectue d'un coup d'œil, suivi d'un changement d'état, d'une reconnaissance des mêmes traits selon une autre organisation ou selon un autre arrangement des lignes – on regarde soit du côté gauche soit du côté droit.

Mais comment reconnaître des traits là où il n'y en a pas ? Les peintures de Rothko n'ont pas de contours, de formes organisées à proprement parler – elles présentent des aplats des couleurs. Sans les couleurs, ces peintures seraient dépouillées des possibilités de «voir comme». Ce sont les couleurs qui structurent la vision. Ces couleurs ont leur propre profondeur, leurs interrelations et leur «sonorités». Pour reconnaître ces capacités sonores et/ou picturales, un coup d'œil ne sera pas suffisant. Il faudrait avoir le temps pour écouter cette musique.

---

[528] Op. cit., p.108.

2. 8. Métaphore comme travail de référence

Quelle sonorité pour une image ? La métaphore est le fait du travail de la référence selon les *Langages de l'art* de N. Goodman. Goodman distingue différentes voies selon lesquelles se construit la référence. Dans le sens plus général du terme, un tableau est un symbole qui tient lieu (*stands for*) de quelque chose (par exemple, d'un extrait de musique tonale) dans le cadre d'un système symbolique. La référence s'inscrit ainsi dans la relation «tient lieu de». Le symbole est déterminé à partir de cette relation comme «*un terme très général et neutre. Il recouvre les lettres, les mots, les textes ; les images, les diagrammes, les cartes, les modèles et bien d'autres choses, mais ne véhicule pas de sous-entendus détournés ou occultes.*»[529] Le terme «symbole» est attribué à une peinture de Rothko au même titre qu'à un aplat de couleurs, à une note, à un intervalle musical, à une partition. Tout peut apparaître comme «symbole» à la condition d'être pris par le travail de référence – de «tenir lieu» pour quelque chose d'autre.

«*Référence», tel que je l'emploie, est un terme très général, un terme de base. Il recouvre toutes sortes de symbolisation, tout ce qui tient lieu de. Comme relation de base, la référence ne sera pas définie mais plutôt expliquée en distinguant et en comparant ses multiples formes.*»[530]

Trouver les voies de la référence signifie trouver des possibilités pour comprendre une œuvre : il n'y a pas une seule voie, il y en a plusieurs. Et trouver ces voies implique nécessairement d'accéder au cadre de référence propre à cette œuvre. Aucune relation de renvoi n'est prise isolément, sans être déterminée par le système des coordonnées (*cadre de référence*) (*frame of reference*).

La notion de *cadre de référence* s'apparente donc à celle de «*l'aspect*» chez Wittgenstein. Une façon de «*voir comme*» est une façon d'organiser la vision. Même si le regard «*saisit*» un changement (une croix «double»), on peut encore soit discerner une croix blanche sur le fond noir, soit discerner une croix noire sur le fond blanc. Par conséquent, passer d'une croix à une autre, c'est «faire» une autre image, une autre distinction, une autre structuration. En ce sens, un même tableau peut se présenter de plusieurs façons pour nous. Selon la *Psychologie de Forme*, Köhler considère que l'on voit chaque fois une nouvelle figure, parce que l'on construit chaque fois d'une manière nouvelle l'arrangement d'éléments

---

[529] Goodman N. *Langages de l'art*, p. 27.
[530] Goodman N. *Of Mind and Other Matters*, p.55 ; *Esthétique et connaissance*, p. 17.

structurels. Pour Wittgenstein, il y a un changement de l'attitude, un changement de réaction psychologique.

Si le discernement d'un aspect ou d'un autre est à la fois une expérience visuelle et une pensée[531], Wittgenstein, lui, met l'accent sur ce qui «est le cas», sur ce qui arrive. Ce qui arrive dans notre conscience avec la participation de notre conscience. Mais disons que dans notre exemple la peinture de Rothko trouve sa sonorité par rapport à la temporalité du regard comme si les dés jetés étaient tombés de cette façon. Wittgenstein a introduit cette notion de «*voir comme*» pour passer à une façon cognitive de voir, il propose les exemples du lapin-canard, du cube, de la croix double pour s'arrêter sur ce moment de transition, tandis que pour Goodman le cas de voir est surtout le cas de faire, de construire une compréhension.

Wittgenstein s'arrête à la question de savoir si on trouve la tête du lapin-canard dans le brouillage des traits. La réponse s'impose en terme de structure, donc d'une construction faite. Cette construction pourrait correspondre à une construction selon le cadre de référence dans la théorie de Goodman.

Une construction n'est possible que selon le plan. C'est donc selon le plan (*le cadre de référence*) que l'on trouve des significations à un symbole comme une peinture de Rothko. Les voies de références résultent d'une application du schème symbolique à son domaine.

Le schème symbolique se compose des étiquettes – telles que «*rouge*», « *rouge-orange*», «*blanc*», «*bleu foncé*», «*bleu clair*» etc. Le terme d'*« étiquette*» (*label*) peut paraître superflu, comme le remarque Morizot[532]. Mais il précise tout de suite que c'est une des notions cardinales chez Goodman. L'étiquette sert d'intermédiaire entre l'objet dénoté et sa signification. Ainsi la référence se trouve détachée de sa désignation directe. Selon le choix du nominalisme extensionnel de Goodman, la désignation s'effectue dans un contexte compris comme un système de coordonnées (cadre de référence). L'objet se «remplit» de significations au cours de la transmission des significations possibles dans ce cadre choisi. L'étiquette n'est pas unique, mais elle est choisie dans un ensemble d'alternatives (une famille d'alternatives) qui classent collectivement les objets d'un champ (*domain*). Le terme d'étiquette étaye le concept classificatoire de la relation référentielle chez Goodman. Les étiquettes sont les classeurs du symbole par rapport auquel on choisit une marque.

Une autre voie de la référence, la dépiction, est un moyen de dénoter à l'aide d'une étiquette non verbale. L'exemple le plus simple est celle de l'image du château de Chambord qui dénote le château de Chambord. Par exemple, la peinture de Rothko № 61 (Rust and

---

[531] Wittgenstein L. *Investigations philosophiques.*

[532] Morizot J. *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, p. 25 : «*Le terme étiquette peut paraître anodin, et encourt le risique d'être pris pour une formulation commode mais superflue. Il s'agit pourtant d'une notion cardinale, à coup sûr l'une des plus représentatives de la conceptualisation goodmanienne.*»

Blue)[533] dénote le champ pictural de Rothko par rapport auquel on reconnaît son style individuel, sa manière de «faire des mondes». Le symbole (le tableau ci-mentionné) produit un travail de dépiction, parce que dans ce cas il se distingue de la description verbale – les propriétés verbales diffèrent de celles d'une image : le système verbal a un alphabet tandis que l'image n'en a pas. Pourtant, la dépiction et la dénotation vont dans le même sens : toutes les deux servent à classer des symboles selon leur application à différents domaines d'objets.

Outre la dénotation verbale et pictoriale, on peut distinguer d'autres cas de dénotation : notation (comme la notation musicale standard) et citation de formes (on pourrait aussi traiter des citations gestuelles). Par rapport à la citation en général, une nouvelle approche du problème de métaphore sonore à partir du pictural se constitue.

«*De même que le langage peut citer directement ou indirectement les images, de même les images peuvent citer des expressions linguistiques(…) En résumé, un système visuel qui a les moyens de citer ses propres symboles possède normalement les moyens de citer d'autres symboles.*»[534] Si l'explication de Goodman à propos des possibilités picturales de citer des symboles musicaux paraît banale, la pratique artistique en revanche montre que ce n'est pas le cas.

On pourrait invoquer tous les «poèmes – peintures» de Mallarmé inspirés par son expérience artistique où les lettres deviennent instruments graphiques. Les notes peuvent présenter de la même façon un jeu du sens tressé dans le graphisme.

Le double feuillet de «*Erratum musical*» de Marcel Duchamp présente des notes écrites sur du papier à musique. Les durées ne sont pas indiquées et la correspondance avec les mots d'une phrase est répétée trois fois : c'est déjà une anticipation de Dada.

De ces exemples on conclut que la dénotation dans la théorie de Goodman n'est pas réservée au cas verbal : les images dénotent au même titre que les mots. Différents domaines peuvent bien se croiser dans un contexte : une étiquette réservée au domaine des partitions musicales fonctionne aussi dans le cadre des étiquettes classant un domaine pictural ou graphique.

Le concept extensionnel du fonctionnement de la référence selon Goodman permet non seulement de penser la pluralité des significations et donc la pluralité des «regards» et des «écoutes», mais aussi les changements de domaine classificatoire durant le parcours des chaînes référentielles. Supposons, que l'on commence ce chemin de désignation par une application de l'étiquette «rouge» au tableau de Rothko № 5 (*Red, Black and Brown-Black),*

---

[533] (*Brown, Blue, Brown on Blue*), 1953, h/t 294x232,4 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The Panza Collection.
[534] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p.73.

1963[535]. Cette étiquette classe un domaine des couleurs. Un autre chemin dans le même cadre suppose une relation de renvoi à l'étiquette «noir». Ce domaine sera aussi le domaine des couleurs. Le rouge apparaît comme un éclat sur la surface de la toile – on change alors de domaine, on passe au domaine des états lumineux. Dans ce cas, la toile de Rothko *exemplifie* plutôt un éclat qu'elle ne le dénote.

L'exemplification est une autre voie de référence. Ce mode de signifier fonctionne à l'inverse de la dénotation : du symbole compris comme échantillon aux propriétés qu'il possède vers certaines étiquettes qui s'appliquent à lui.

«*Le genre de propriété exemplifiée diffère selon les cas : le gâteau personnel est un échantillon de la taille et de la forme, ce que n'est pas l'échantillon du tapissier; un spécimen de minérai de fer peut être un échantillon de ce qui a été extrait en un temps et un lieu donnés. De plus, les propriétés échantillonnées varient largement avec le contexte et les circonstances.*

Pour résumer (…) un échantillon est échantillon de – ou exemplifie – seulement certaines de ses propriétés ; et les propriétés avec lesquelles il a cette relation d'exemplification varient selon les circonstances, elles ne peuvent être distinguées que comme ces propriétés dont il est, dans des circonstances données, l'échantillon. Être un échantillon de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation du type être-un-ami ; ce qui distingue mes amis n'est pas une simple propriété ou même un faisceau de propriétés identifiables, mais d'être, pour un moment, en relation d'amitié avec moi.»[536]

Un échantillon est toujours un échantillon d'une propriété concrète : un échantillon du tissu exemplifie ses caractéristiques de couleur et de consistance, mais non pas de taille ou d'une autre mesure. L'échantillon d'un tableau exemplifie une qualité de la couleur et non pas de la mesure.

Quelles sont des qualités picturales exemplifiées ?

2. 8. Couche picturale

En s'appuyant sur l'analyse des œuvres de Mark Rothko, on verra que la temporalité du regard pourrait être rapprochée de la transition d'une couche picturale à une autre, que la temporalité musicale pourrait s'inscrire dans l'intervalle de cette transition.

---

[535] h/t 228,6x175,3 cm, collection Christopher Rothko.
[536] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, pp. 87-88.

La couche picturale peut être transparente ou opaque. Le pinceau laisse sa trace sur la toile. Sur les toiles dites « classiques », le tracé des touches est caché au regard par les procédés techniques caractéristiques de l'époque.

Par exemple, à une époque, on mettait d'abord des ocres, puis on appliquait d'autres couleurs. Ensuite, on devait définir les volumes des choses; on définissait au dernier moment les lieux les plus clairs et les plus sombres de la toile. Chaque étape coïncidait alors avec une couche picturale, et chaque couche picturale correspondait à un temps de sèchage. Effectivement, l'ordre de l'application des couleurs prenait en compte leur temps de sèchage. Chaque couleur se caractérisait aussi par sa capacité à se révéler à travers les couches picturales postérieures. Par exemple, certaines couleurs noires ne pouvaient pas être appliquées dès le début du travail, parce qu'elles se caractérisaient par leur capacité à noircir les couleurs appliquées postérieurement.La couleur que l'on voit est surtout le résultat des couches picturales antérieures. Enfin, pour obtenir une surface de toile mate ou brillante, on procède avec de la laque.

En accord avec la théorie de Goodman, l'œuvre d'art (picturale) dévoile ses qualités par les voies de la référence dont l'une, l'exemplification, procède par la relation de renvoi du symbole (tout ce qui «tient lieu de») aux étiquettes qui s'appliquent à lui en tant que marques de ses propriétés. Cette relation peut correspondre à un changement du domaine étiqueté : le transfert du schème symbolique. Le symbole sert ainsi d'échantillon pour les propriétés recherchées selon le *cadre de référence*. Dans le cas du transfert du schème des couleurs au schème sonore, le symbole pictural exemplifie des propriétés sonores.

2. 9. Qualia

La théorie de l'exemplification sera comprise dans un rapport successif au concept des *qualia* [537]du premier livre de Goodman. Selon Goodman, l'expérience phénoménale se réduit à des composantes élémentaires, tellles que *qualia.* La question du temps est spécifique, parce que l'atome du temps (*time qualia*) apparaît dans tous les «*règnes*» des objets phénoménaux : du son, de la couleur, de la perception tactile, de l'odeur, etc. Le temps est localisé dans l'espace. Par conséquent, le temps est «exemplifié» par un élément constructif de la vue.

Les catégories du temps et de l'espace sont définies à la base des *qualia*. N. Goodman considère que dans l'analyse de la paire perceptive espace/temps il vaut mieux éviter les

[537] Voir partie I, chapitre 1.

notions d'infini et admettre l'existence d'un nombre fini d'«atomes» pour procéder à des descriptions. Le problème de la description du temps et de l'espace est lié au fait de la continuité du temps et de la non-limitation de l'espace.

Il est évident que ces atomes (*qualia*) résultent d'une certaine analyse visant à constituer la description systématique de l'expérience de nos sens et ne sont pas en quelque sorte «détachables» de celle-ci. Ces atomes sont les *constructs* du système de Goodman. Le choix d'un atome de temps dans une série temporelle et d'un atome de lieu (position) dans un champ visuel révèle la stratégie de Goodman qui vise à opérer avec des individus discrets.

La transformation des individus qualitatifs au cours de temps s'accomplit dans un autre individu, discret par rapport au précédent. Le tableau de Rothko (*Untitled*, 1951) présente des nuances de couleurs que l'on peut associer à des éléments de couleurs se rassemblant dans un ensemble : ces éléments exemplifient leurs qualités picturales. Nous pouvons les imaginer aussi comme des « individus » picturaux dont chacun a sa dimension temporelle.

Les *qualia* de son constituent aussi des « individus » qualitatifs, leur temporalité est aussi caractérisée par le sectionnement. Les *qualia* de son entrent, selon Goodman, dans des constructions d'«*être-ensemble* » avec les *qualia* de lieu et de temps.

Goodman conçoit le temps comme une des positions dans la succession des moments temporels et non pas comme un élément continu. Dans le cadre de cette analyse le temps est plus statique que l'espace : la position d'une chose peut être changée, mais pas sa dimension temporelle, c'est-à-dire le complexe des moments temporels qu'elle occupe.

Selon Goodman, les « *individus* » qualitatifs ne peuvent pas être composés de l'ensemble des *qualia* de son et de couleur. Dans notre analyse de la dimension temporelle d'un tableau, nous appliquons le transfert du schème des sons musicaux à celui des couleurs. Cette possibilité de transfert est envisagée par Goodman dans sa conception de la métaphore explicitée dans « *Langages de l'art* ». Dans ce cas, nous construisons un *cadre de référence* où les intervalles temporels correspondent aux changements d'aspect du regard : quelque chose de similaire à ce qui se passe avec le regard qui distingue dans un « lapin-canard » soit un lapin soit un canard.

La constitution du monde pictural d'un tableau de Rothko est assimilée à une «construction» en deux phases : l'une permet de se concentrer sur la sonorité exemplifiée par une couleur, un fragment, un trait et l'autre introduit la transition du regard. Les «aller et retour» du regard constituent la temporalité musicale.

L'analyse comparative d'une œuvre de Rothko et de «*Proverb*» de Steve Reich montrera la peinture «comme» une musique répétitive qui procède à des déplacements de phases.

2. 10. Jeux de répétition : répétition du regard et répétition d'élément langagier

Nous revenons ici à la phrase par laquelle nous avons commencé notre analyse de la théorie de Goodman : *«Comme il suffit d'une petite pensée pour remplir toute une vie ! »*[538] Cette phrase est mise en exergue de l'œuvre de Steve Reich « *Proverb* »[539] qui nous servira de modèle exemplificatoire pour notre étude de l'œuvre de Mark Rothko « *Untitled* » (1951).

Dans son œuvre, Steve Reich utilise cette seule phrase de Wittgenstein et la répète à de nombreuses reprises. Dans la version anglaise de cette phrase chaque mot est monosyllabique ce qui permet à Steve Reich d'attribuer à chaque note une syllabe : au cours du développement de sa composition musicale, de longs mélismes sont joués sur chaque note.

En isolant les éléments minimaux du son, Steve Reich modèle des « briques » langagières pour sa construction. Il met à nu son « jeu de langage » musical. Son jeu est celui de répétitions que l'on emploie très souvent dans l'art minimal musical et pictural. Nous pouvons mentionner l'exemple pictural des rayures de D. Buren. Dans l'art visuel, Michal Rowner recourt à ce jeu de langage : elle isole un élément minimal, les silhouettes humaines, et les multiplie dans différentes compositions vidéo.

Différents usages d'un même élément permettent de construire un système cohérent. C'est ainsi que « la physionomie » d'une œuvre d'art apparaît. (« *La signification : une physionomie.* »[540]) Entendre un son ne signifie pas encore comprendre le sens d'une phrase musicale, il faut comprendre les règles du jeu.

« *<u>Entendre</u> un mot dans cette signification. Combien étrange qu'il existe quelque chose de pareil !*

<u>Ainsi</u> phrasée, ainsi accentuée, ainsi entendue, la phrase est le début d'une transition à <u>ces</u> phrases, à <u>ces</u> tableaux, à <u>ces</u> actes.

---

[538] Wittgenstein L. *Remarques mêlées* (*«How small a thought it takes to fill a whole life!», Culture and Value*, 281.

[539] «*Proverb* », Steve Reich, 1995, la première fut donnée par P. Hillier dirigeant le *Theatre of Voices* et des membres de *l'Ensemble Steve Reich* à l'*Alice Tully Hall* du *Lincoln Center* de New York le 10 février 1996 (enregistrement pour le disque du même titre).

[540] Wittgenstein L. *Investigations philosophiques*, 568, p. 282 : « *Si je comprends bien le caractère du jeu (pourrais-je dire), ce détail ne lui est pas essentiel. (La signification : une physionomie).* »

Une foule de chemins familiers mènent à partir de ces mots, dans toutes les directions.) »[541]

Nous voulons ici montrer qu'il est possible d'accentuer la phrase musicale de Steve Reich pour passer à l'analyse du tableau de Mark Rothko. La peinture de ce dernier n'appartient pas à la tendance de l'*Art Minimal*, mais les phrases de Steve Reich, elles non plus, ne se répètent pas à la manière des rayures de Buren. Bien qu'il utilise les mêmes éléments, Steve Reich joue sur le déplacement des phases, quand des éléments sonores se superposent de différentes manières et constituent des nuances comparables à des nuances de couleurs sur la surface picturale du tableau deMark Rothko.

Dans l'exergue de l'œuvre de Steve Reich, L. Wittgenstein parle d'une pensée qui peut être suffisante pour toute une vie, mais quelle sens donne-t-il au terme « pensée » ? « *Dans un cas, la pensée de la phrase est ce qu'il y a de commun à différentes phrases ; dans l'autre quelque chose que seuls ces mots expriment dans ces positions.* »[542] Steve Reich conserve l'ordre des mots, des syllabes, des notes, il joue donc de tous les éléments communs qui se répètent. Mais, en même temps, en gardant les positions dans la structure temporelle linéaire, il construit des « *êtres-ensemble* » de son où l'on doit retourner chaque fois à la phrase initiale pour préciser cette « pensée ». Cette « pensée » est enrichie ainsi de significations complémentaires provenant de superpositions de phases, de mélismes, de changements de tonalité.

2. 11. Construction à deux phases pour la métaphore sonore d'un « être-ensemble » pictural

Le tableau de Mark Rothko de 1959[543] est caractéristique de la période de sa création que l'on considère importante pour l'identification de son œuvre. (*Illustration 55*) On reconnaît alors sa « signature » dans sa manière particulière d'appliquer les couches picturales de telle façon que les unes transparaissent à travers les autres.

Le tableau se compose en général de trois aplats de couleur rouge. Ce rouge est différent selon sa position sur la surface picturale. Soit il est plus clair à cause d'une couche picturale blanche qu'il recouvre, soit il est plus foncé ou il devient rouge-marron avec la

[541] Op. cit., 534, p. 275.
[542] Wittgenstein L., op. cit., 531, p. 274.
[543] Mark Rothko « *Rouge sur bordeau* », h/t, 266,5x239 cm, Tate Gallery.

superposition de la couleur brune. Toutes les toiles de Rothko de cette période ont deux ou trois aplats horizontaux de couleur sur un fond qui est plus clair que les aplats. Nous voyons souvent alors une structure de taches horizontales encadrée par les nuances tonales de ces mêmes taches. Sur cette toile les aplats sont disposés verticalement. A cette époque, Rothko utilise rarement des couleurs opposées, des contrastes picturaux. Plus tard il parvient à des compositions de couleurs presque locales grises, brunes, noires. Vers la fin de sa vie, il ne fait plus que des toiles noires. Il n'y a pas d'issue à ce noir.

Nous ne pouvons pas associer les dernières toiles de Rothko à « *Proverb* » de Steve Reich. Ces toiles reflètent un délire, à la différence de « *Proverb* ». Mais il y a une vibration de « l'espace sonore » que nous pouvons ressentir en contemplant les couches picturales vibrantes des tableaux de Rothko.

Mais comment observer un tableau où l'on ne trouve aucun trait signifiant quelque chose d'autre que la couleur ? Cette question concerne le regard et la compréhension. Tous les deux, en principe, participent au discours de l'art. Analyser une œuvre d'art sans « contenu » est plus compliqué qu'analyser une œuvre d'art où l'on trouve des correspondances entre les symboles et les référents appartenant à d'autres domaines que celui des outils langagiers de l'art.

Dans le système goodmanien, le « contenu » se réalise dans la manière de symboliser. Il n'y a aucune opposition entre « forme » et « contenu », tous les deux sont unis dans le statut du symbole. Pour comprendre le fonctionnement symbolique des couleurs du tableau de Rothko, il faut activer la vision. Comme le dit Goodman, « *percevoir sans concevoir est aveugle (totalement non opératoire)* »[544]. L'œuvre doit *fonctionner* en tant qu'œuvre : Goodman distingue en ce sens la *réalisation* et *l'implémentation*[545]. Le premier pas pour activer la vision est d'exposer une œuvre peinte dans un musée ou une galerie d'art. Mais Goodman « *ne souscrit pas à une théorie « institutionnelle » de l'art. L'institutionnalisation n'est qu'un moyen, parfois surestimé et souvent inefficace d'implémentation* »[546]. L'implémentation concerne l'activité qui rend possible l'accès au cadre de référence d'une œuvre d'art.

Dans son projet artistique personnel, la pièce de théâtre multimédia *Hockey Seen*, Goodman combine la projection des dessins avec la musique et la danse, il utilise donc des

[544] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 14.
[545] Goodman N. *L'implémentation dans les arts /L'art en théorie et en action* , chapitre 9.
[546] Op. cit., p. 58.

relations *trans-symboliques* pour activer la perception de l'œuvre[547]. *L'implémentation* se transforme ainsi en une réalisation de l'œuvre. Et la réalisation d'une œuvre, nous le savons, s'accomplit dans la construction d'un cadre de référence.

Ce *cadre de référence* est construit avec le *transfert métaphorique*. D'un côté, le travail de métaphore contribue à une création artistique, de l'autre, la métaphore permet d'activer la vision et de rendre plus accessible le cadre de référence de l'œuvre en question.

Notre analyse du travail de la métaphore est un des exemples *d'implémentation* d'une œuvre d'art (ici, du tableau de Rothko). Ce travail de métaphore se produit en deux phases : l'une concerne la relation d'exemplification d'un matériau sonore par un matériau pictural, et l'autre contient le déplacement du regard et le déplacement temporel des éléments sonores dans « *Proverb* ».

Quand nous regardons le tableau de Rothko nous pouvons attribuer à l'un des échantillons de rouge une des sonorités musicales présentées au début de la pièce de Reich. Le rouge « possède » le temps de la même manière qu'un *quale* de couleur constitue un « *être-ensemble* » qualitatif qui contient en soi un élément temporel.

Cet échantillon de sonorité musicale se trouve sur l'un des aplats rouges du tableau. La pièce de Reich est fondée sur des déplacements temporels, notamment sur ces déplacements que l'on considère comme des *phasings*. Dans ce dernier cas, les deux interprètes commencent à jouer simultanémant dans le même rythme. Puis, l'un d'eux se met à jouer dans un *tempo* plus rapide. On arrive finalement à des moments de « *déplacements de phase* » et à d'autres moments où des phases coïncident. Dans l'exemple de « *Proverb* », on trouve parfois des moments de coïncidence ou de déplacements de phase, mais le début et la fin des deux interprétations ne coïncident pas.

La pièce de Steve Reich rappelle l'enregistrement d'une voix sur un magnétophone. Quand on l'écoute simultanément sur plusieurs appareils, les unes sont en retard par rapport aux autres. La pièce commence par une seule voix féminine, et quelques instants plus tard une autre voix intervient en répétant la première, mais à cause du décalage temporel, ces voix produisent une sonorité qui rend élastane l'espace sonore. La deuxième séquence contient aussi le retard de la seconde voix sur la première, mais le retard est moindre. Les enregistrements se terminent en même temps en mettant en jeu le *phasing*. A la fin de cette séquence une voix masculine intervient. Dans la quatrième séquence nous percevons de nouveau que chaque « voie d'enregistrement » commence avec un décalage : la première voix

---

[547] Op. cit., p. 57 : « *La réalisation de la pièce de théâtre est elle aussi un pas vers l'implémentation des dessins. La projection des dessins combinée avec la danse et la musique est une façon qui, à la différence de certaines autres, incorpore la réalisation d'une autre œuvre.* »

aiguë, le métallophone, la voix masculine et la seconde voix aiguë. Entre la deuxième et la quatrième séquence, il n'y a pas de phrase musicale, ce sont des harmonisations jouées par un orgue électronique. La cinquième séquence inclut des mélismes[548] et des transitions de rôles : la phrase commence par une voix aiguë puis se transpose sur la ligne de la voix masculine. Nous pouvons tracer un graphique de ces séquences.

Quand, dans la première séquence, la seconde voix aiguë intervient, il se produit quelque chose de semblable à l'émergence des traits pendant l'observation du « canard-lapin ». Il se produit la transition du regard dans la « profondeur » de la toile d'où scintille la couche picturale inférieure. La sonorité de ce fragment de la première séquence, quand les voix se superposent et celle du fragment de la deuxième séquence avec un phasing, correspondent à une vision d'un des bleus de Rothko où l'on retrouve l'espace dans la profondeur des couches picturales. La séquence de l'orgue transpose le regard sur un échantillon marron de toile, la séquence avec changement d'harmonie et transposition de rôles mélodiques correspond à des échantillons où la couleur rouge se dissout dans le marron et dans la couche picturale inférieure.

Nous avons ainsi vu comment le déplacement temporel d'une sonorité crée, premièrement, une autre sonorité et, secondement, produit un déplacement de regard dans la profondeur picturale où ce regard retrouve un espace de couleur dont des traits émergent par une vibration oculaire. Une association sonore est exemplifiée alors par un fragment pictural d'un tableau. De nouveaux traits du « *visage* » de l'œuvre d'art émergent dans la profondeur picturale. Cette émergence est le fait de *l'implémentation* d'une œuvre plastique par une œuvre musicale.

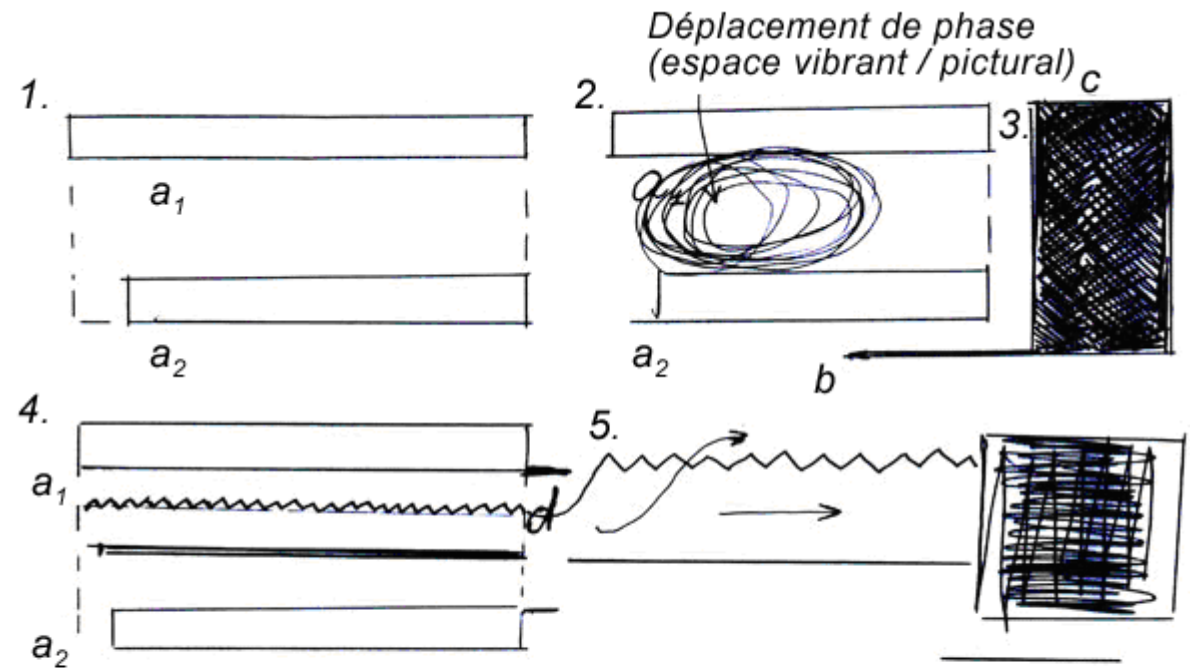
Evidemment, notre interprétation est seulement une tentative de retrouver la « *sonorité des images* ». Le travail de référence contribue à des métaphores, l'exemplification fonctionne entre les symboles plastiques et sonores en constituant un cadre de référence nouveau. Ce nouveau cadre réactive la vision. Des relations *trans-symboliques* alimentent la construction de ce cadre de référence. Une œuvre picturale est alors amenée à fonctionner face à son spectateur.

---

[548] *Mélisme* – le passage joué autour d'une note, le mélisme est une forme hybride, plus monotone que la mélodie, plus difficile à distinguer.

Dessin 3.

Exemplification plastique de la construction sonore



a_1	voix aigue$_1$
a_2	voix aigue$_2$
b	voix masculine
c	orgue
d	metallophone

3. CADRE DE REFERENCE ET « TABLES DE REFERENCE »

3. 1. Boltanski : l'art de classer

L'artiste Christian Boltanski réalise des *cadres de référence* : il réalise des assemblages, des installations, des livres où l'on peut mettre en évidence sa façon particulière de classer les choses. Nous pouvons ne pas nous compliquer la tâche en nous interrogeant sur le sens de ses œuvres : tout est démontré, classifié, coordonné. Dans son travail, Boltanski emploie des sous-cadres : des « classeurs » où il range ses éléments artistiques comme dans les caisses d'un bureau. Pourquoi alors parler de ses œuvres dans le cadre de notre réflexion sur la métaphore ?

Notre réflexion sur la métaphore est animée par le questionnement sur le statut du cadre et, en particulier, du cadre de référence goodmanien. Deux sens du *cadre de référence* sont ainsi en jeu : celui de la structure, d'une forme d'invariance, et celui du jeu de conventions. La notion de structure permet d'organiser toutes les composantes d'une œuvre d'art dans un système. Le jeu de conventions permet d'attribuer à chacune de ces organisations ses propres conventions. La métaphore, traditionnellement, élargit le champ des significations. Chez Goodman, le mécanisme de son fonctionnement est compris selon différentes directions de la référence à l'intérieur du cadre. Ces caractéristiques, en même temps rigoureuses et larges, rendent la métaphore plus variée.

La théorie de Goodman voit le jour en 1968, à l'époque où la situation en art plastique change encore plus radicalement que l'on pouvait ne concevoir dans les années 1920, à l'époque de l'avant-garde radicale. C'est en 1967 que Kosuth expose « *Titled Art* »[549], et que l'art conceptuel commence son parcours. C'est aussi l'époque où l'activité du mouvement « *Fluxus* » commence à se déployer. L'objet d'art devient de plus en plus « insaisissable », il perd définitivement son lien à un « faire » artistique.

La théorie de Goodman est alors actuelle, parce que le cadre constructif qu'il propose pour ce « faire » artistique est, lui aussi, un cadre fonctionnant indépendemment du support matériel. La focalisation du regard est due ainsi à la capacité d'accès au cadre de référence d'un système symbolique.

Boltanski est le fils de son époque dans ce sens qu'il débute en art avec des projets où la partie du « *faire* » artistique (du « faire » en tant qu'un artisanat où l'on agit avec des outils

[549] Voir partie II, 1.

spécifiques comme un crayon, un pinceau, etc.) est minimale ou réduite à zéro. Dès ses débuts, il trouve son thème majeur – la « *reconstitution* ».On peut qualifier la plupart des œuvres qu'il a accomplies, de « *Reconstitutions* », même si lui-même leur trouve parfois des titres divers : des « *Inventaires* », des « *Tables* » ou des « *Vitrines de référence* », des « *Réserves* ».

Dans ce sens, Boltanski élabore des *cadres de référence* assimilés que l'on peut rassembler dans une grande « *famille* ». On peut aussi comprendre cette élaboration de *cadres* assimilés comme une construction symbolique à l'aide de sous-cadres : l'ensemble de ces sous-cadres contribue à la fabrication d'un système symbolique unique. Bien que l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1998[550] présentât plusieurs installations de l'artiste, on pouvait la concevoir comme l'exposition d'une œuvre unique.

Qu'est-ce que la « *reconstitution* » pour Boltanski ? C'est une façon de trouver de nouvelles significations aux choses et aux faits qui apparaissent très banals au premier abord : habits usés, meubles standard d'un appartement standard, photos d'un album familial, lits vides d'un hôpital… Dans la tradition des intérêts propres aux artistes des années 1960, Boltanski s'interroge sur le destin et la vie d'un homme « petit », de tous ceux qui doivent être dignes de retrouver leur place dans notre mémoire. « *Je m'intéresse à ce que j'ai appelé « La petite mémoire », une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres.* »[551]

Dans ses livres et ses installations Boltanski *reconstitue* une mémoire : sa mémoire personnelle dans ces livres d'artiste où il présente ses souvenirs d'enfance, la mémoire des gens qui ont péri dans les chambres à gaz des camps nazis, la mémoire des enfants qui ont travaillé dans les mines de Dijon, la mémoire des gens qui sont « perdus » dans la foule des passants des grandes villes mais qui ont laissé leurs choses « perdues » dans une gare, dans une station d'autobus, etc. Il s'agit de préciser les conventions pour des structures, en un certain sens « invariantes » des choses. Une chemise ou un paletot reste « invariant » par rapport à l'écoulement du temps. Mais « l'individu qualitatif » que l'on reconstitue est autre : il est intégré dans cette situation interactive avec le lieu exposé et le mode personnel de l'appréhender.

Une autre sorte de *reconstitutions* intéresse Boltanski : celle de l'environnement quotidien des gens simples. C'est dans les installations concernant l'exposition des objets appartenant à un « *jeune homme de New York* » ou à une « *femme de Bois-Colombes* » que

---

[550] « *Christian Boltanski. Dernières Années* », 15 mai – 4 octobre 1998, l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
[551] Catalogue de l'exposition « *Christian Boltanski. Dernières Années* », p. 3.

l'on voit aussi des « *vitrines* » ou des « *tables de référence* » exposées, ce qui nous rappele le « *cadre de référence* » goodmanien. (*Illustration 56*)

Nous souhaitons montrer que cette assimilation de titres n'est pas une simple coïncidence mais une correspondance caractéristique du rôle que joue le principe de « *vitrines* » ou de « *tables* » de référence chez Boltanski.

La construction d'un système symbolique dans le sens goodmanien est une des manières de « faire » des mondes et, « *principalement, mais en aucun cas totalement, faire le monde consiste à séparer et à réunir, et souvent les deux ensemble : d'un côté, diviser les totalités en leurs parties, partitionner les genres en espèces, analyser les complexes en les traits qui les composent…* »[552]. La « fabrication » d'un monde est donc un travail de classification où la construction du cadre de référence propre à ce monde consiste à préciser les directions de composition et de décomposition de l'ensemble des choses.

Boltanski « *décompose* » en particules les mondes particuliers d'« *une femme de Bois-Colombes* », d'« *une vieille dame de Baden-Baden* », de « *l'homme de Jérusalem* », d'«*un jeune homme d'Oxford* », etc. de telle façon que l'on est invité à prêter attention aux choses qui normalement n'attirent pas l'attention: un réveil, une cafetière, une chaise, un lit, une lampe, un journal, des épaulettes. Boltanski expose des objets plus grands dans ses « *Inventaires* », ils entrent dans un ensemble d'installation. Des « *vitrines* » ou des « *tables* » de référence sont faites pour que l'on observe des choses d'habitude rangées dans l'intérieur d'une chambre. Tous ces objets n'ont aucune caractéristique qui les aurait démarqués d'un ensemble de choses standartisées. La plupart des choses sont usées, parce qu'une chose usée porte en soi, pour Boltanski, l'empreinte de la personne qui l'a usée. En ce sens, toutes les choses usées sont des « *traces* », elles sont des *marques* de mondes personnels auxquels elles appartiennent.

A partir de cette décomposition faite par Boltanski, c'est au spectateur de faire un travail de *« reconstitution* » : dans la démarche inverse, ce dernier retrouve un monde rempli de métaphores. Ce qui était dès le début dégagé de toute correspondance significative, ce qui était le matériel pré-systématique dans le sens de Goodman, devient un symbole et contribue à former un règne symbolique.

Chaque rassemblement d'objets est évidemment un rassemblement fictif. Boltanski utilise des choses que l'on pourrait attribuer à une femme de Bois-Colombes ou à un jeune homme d'Oxford surtout parce que ces objets, en ne se distinguant par aucun trait d'un millier

[552] Goodman N. *Manières de faire des mondes*, p. 16.

d'autres, sont en effet fréquents dans les milieux que l'artiste décrit. (*Illustration 24*) En observant ces objets sur les « *vitrines de référence* », le spectateur leur associe un monde où chaque objet exemplifie un moment de vie individuelle et *reconstitue* ce que l'artiste appelle « *la petite mémoire* ».

« *Pour dire et transmettre il faut se servir d'un code qui soit, à l'intérieur d'une même société, plus ou moins compréhensible et inconsciemment connu de tous. Je pense que d'une manière générale un artiste est souvent quelqu'un qui connaît bien ce code et arrive à le transgresser et à y créer parfois de petites cassures.* »[553]

Avec ses « Inventaires », Boltanski transgresse le code du quotidien et crée de nouveaux mondes.

3. 2. Le cadre de référence pour une mesure anthropologique du temps

Nous avons dit qu'il est possible de présenter tous les travaux de Boltanski sous le titre unique de « *Reconstitutions* ». L'exemple des inventaires des objets ayant appartenu à des individus « inpersonnels » nous précise le statut de cadre du référence pour Boltanski. Son travail de création concerne la « *composition* » et la « *décomposition* » des mondes ordinaires, standards et quotidiens en particules ou en ensembles refaits. Par ce travail, Boltanski propose chaque fois un cadre de référence dont le spectateur est invité à se servir dans son propre travail de *reconstitution* d'un monde individuel, dont les « couleurs » personnelles surgissent avec le mode référentiel qui est appliqué.

Nous nous référons à l'exposition de Boltanski en 1998 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Plusieurs installations étaient regroupées dans un espace où l'on était amené à passer successivement à travers toutes les salles disposées en un cercle. L'exposition présentait les installations « *Perdus* », « *Les Registres du Grand Hornu* », « *La Paix des cimétières* », « *Les Portants* », « *Les Lits* », « *Les Images Noires* », « *La Reserve du Musée des Enfants* », « *Les Manteaux* ». (*Illustrations 7, 8, 9*)

En entrant dans l'espace expositionnel, on est attiré par le long corridor où sont exposées des photos, de haut en bas des murs. Puis on passe dans un autre espace avec des boîtes métalliques qui couvrent aussi toute la surface des murs, avec des photos d'enfants qui ont travaillé dans les mines du *Grand Hornu* en Belgique, entre 1910 et 1940. Et enfin on doit

[553] Interview de Boltanski par Delphine Renard / Catalogue *Boltanski*, MNAM, 1984, p. 76.

passer par un corridor très long avec des lits vides exposés. Ces lits exemplifient les empreintes de corps déjà disparus.

Toutes les installations de Boltanski sont composées de telle façon que le spectateur ne peut pas dépasser le champ de l'œuvre : ce champ est inclus dans l'espace expositionnel.

Par exemple, en observant l'installation « *Réserves. Fête Pourim* », on est de nouveau invité dans ce champ expositionnel : l'artiste a étalé sur le sol plus de cinq cents kilogrammes d'habits usés. Il a pointé sur ces habits la lumière de petites lampes de chevet, suspendues très haut, à la frontière des murs et du plafond. Les positions régulières des fils des lampes observent un rythme uniforme particulier et contrastent d'une manière tranchante avec la masse chaotique laissée sur le sol. Pour regarder l'exposition, les spectateurs devaient marcher sur les habits et, de plus en plus, ils sentaient au cours de leur déplacement que ce sur quoi ils marchaient ressemblait beaucoup à des corps humains, que ces corps humains étaient étendus sous leurs pieds. Dans le monde créé par Boltanski le spectateur est compromis par ses actes de la même façon que l'artiste. L'absence de l'individu à qui appartenaient ces habits devient plus criante quand on est obligé de jeter ces habits. (*Illustration 57*)

Le spectateur *reconstitue* la mémoire des gens en touchant leurs objets, leurs habits. Il mesure ainsi le temps dans la relation qu'il crée entre un objet et son propre corps.

Bien que l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris soit composée d'installations où les choses ne sont pas jetées par terre, on sent aussi ces choses, on les « touche » par le regard, par le geste de passer devant elles parce que toutes les installations présentent des chambres obturées par ces objets installés, par des photos, des habits, des lits, des paletos. On n'est capable de sortir de cet espace qu'en passant de nouveau par tous ces objets, mais en rebroussant chemin.

Toutes ces chambres sont en quelque sorte des « sous-cadres » de l'installation d'ensemble de Boltanski. Cet ensemble s'inscrit dans un cadre de référence général où le temps constitue une « quatrième » dimension, si l'on se souvient des discussions à la mode au début du XXème siècle et si l'on se souvient de l'hypothèse de Poincaré.

Le règne symbolique que l'on *reconstitue* au cours de l'observation de cet ensemble installationnel contient toujours des référents liés à une mesure de temps. Les coordonnées du temps dans le cadre de référence de Boltanski ne sont pas disjointes, le temps est pressé et compact, mais chaque travail de métaphore doit contenir cette étape référentielle.

En effet, chaque objet, chaque chose est dépourvue de marques individuelles caractéristiques, mais le règne symbolique que l'on reconstitue porte en soi une marque personnelle, celle de la mémoire personnelle de celui qui la reconstitue (l'artiste ou le spectateur).

3. 3. « Tables de référence » virtuelles : le projet du groupe « Escape »

Boltanski fait un travail d'*implémentation* au sens goodmanien quand il expose tout l'ensemble de ses installations selon sa conception du parcours circulaire et de la continuité successive des « cadres » installationnels. Dans un esprit analogue, le groupe russe « *Escape* »[554] a proposé pour la Biennale d'Art Contemporain à Moscou de 2005 son projet « *L'Agence de Voyages* ». L'installation dans les salles de la Maison Centrale des Artistes de Moscou a présenté leur stand où étaient montrées des formes faites en papier-maché. Au-dessus des formes on lisait des inscriptions : « *Touche* ! », « *Ecoute* ! », « *Sens* ! ». Leur projet est surtout un projet *d'implémentation* par lequel les artistes veulent activer la vision mais d'une manière paradoxale, en la coupant.

Dans leur projet, ces artistes ont prévu des visites guidées à travers Moscou où la perception visuelle doit être remplacée par les capacités d'entendre, de sentir et de toucher. Le groupe a proposé à chaque visiteur de choisir un casque : avec des trous pour entendre ou pour sentir ou pour toucher (dans ce dernier cas, il n'y avait pas de trou). La personne qui voulait expérimenter ce type de visite s'installait dans une chaise à roulettes que l'on trainait dans la ville.

Les « *Escape* » ont prévu ainsi de *reconstituer* des sensations du passé, peut-être de l'enfance, en coupant la vision. Nous voulons souligner ici ce mot de « *reconstitution* » qui apparaît à un autre titre que chez Boltanski dans un projet à l'ambiance tout à fait différente de la sienne. Ils ne montrent aucun objet isolé que l'on pourrait comprendre comme « tracé » d'un vécu particulier. Mais leur projet concerne à nouveau le problème de la *reconstitution*. Cette *reconstitution* s'effectue sur la base de sensations autres que la vision que l'on doit re-activer au cours du voyage.

Nous avons mentionné que l'art contemporain transgresse les limites de lieu, de matériel, et si on peut dire, les limites supposées par les pratiques artistiques antérieures et même assez récentes dans le choix des outils artistiques. On refuse donc de voir les limites entre l'art et non-art. Mais la division traditionnelle des arts en arts plastiques, arts musicaux, arts littéraires, etc. est souvent transformée par la formulation des arts plastiques en tant qu' « *arts visuels* ». L'expérience d'un art visuel qui ne l'est plus (visuel) devient en même temps une question intéressante pour les artistes.

---

[554] « *Escape* » se compose de Lisa Morosova, Valery Aïsenberg, Anton Litvin, Bogdan Mamonov. Est organisé en 1998. En 2004 a représenté l'art russe contemporain à la Biennale de Venise.

On veut ainsi transgresser les frontières du genre de l'art visuel. On propose un travail de *reconstitution* symbolique à partir du sentir, du toucher ou de l'entendre. Quel est la nature de ce travail de classification proposé par les « Escape » ? Ce travail est presque entièrement réservé au spectateur. Nous disons « le spectateur », parce que celui qui n'est pas capable de voir pendant cette expérience de visite, doit surtout activer sa vision.

Que fait-on en regardant une œuvre ? Selon Goodman, on constitue un système symbolique. Ce système présuppose la construction à la base d'un schème symbolique. Nous avons montré comment le schème sonore transfère ses significations sur le schème des images. Le travail de référence est ainsi le travail de métaphore.

Mais quelles « *tables de référence* » suppose-t-on pour ce travail de construction ? Boltanski en élabore plusieurs en les nommant soit « *vitrines de références* » soit « *réserves* ». Les « Escape » ont modelé des formes de casques en papier-maché qui présentent des « vitrines de références » virtuelles. (*Illustrations 58, 59*) Le visiteur de l'exposition a la possibilité de se placer de telle façon que sa tête entre dans l'une des formes. Il peut alors sentir les odeurs de la salle d'exposition, les bruits dans cette salle et toucher les gens qui passent. A ce moment, il a plus d'intérêt par ce qui se passe dans cette salle qu'avant la procédure.

La « décomposition » du monde quotidien et habituel s'effectue avec l'interdiction de voir ce monde. Par conséquent, ce monde devient inhabituel et propose un matériel pour sa classification et pour l'exemplification métaphorique.

La « visite » à travers Moscou est animée par les artistes selon leur mode de voir la ville : ils trouvent des lieux avec des odeurs spécifiques qui « reconstituent des odeurs d'enfance » (ce sont surtout des odeurs qui nous revèlent les sentiments les plus cachés dans la mémoire), des sons (des cloches, du marché, des véhicules de la grande rue), des touchers (de la neige, des feuilles d'automne, etc.) En ce sens, les artistes contribuent à élaborer des « *tables de référence* ». Mais elles restent toujours des « tables virtuelles » parce qu'il ne s'agit pas d'appliquer une classification à des objets concrets et présents dans un lieu précis : l'élément aléatoire reste décisif.

III
PARTIE

MALÉVITCH :
PRESSENTIMENT DE LA CRISE
ET THEORIE DU CADRE

INTRODUCTION

MALÉVITCH – EMBLEME DE NOTRE TEMPS

Notre choix de la figure emblématique de la « *crise du cadre* » en art est lié à la conviction que la crise dont on parle ne date pas d'aujourd'hui. L'auteur du « *Pressentiment complexe* » a pressenti la *crise* en termes d'« *indéfini* ». L'originalité de cette figure de l'avant-garde russe se présente dans la fusion de l'artiste et du théoricien en une seule personne. Mais beaucoup d'artistes d'avant-garde ont exploré le langage verbal en tant que commentaire de leur propre travail en art. Malévitch a quant à lui transgressé les limites du commentaire et élaboré sa propre théorie du cadre artistique où il a proposé une méthodologie structurale d'analyse de l'œuvre d'art plastique.

Dès le début de ses inventions abstraites, Malévitch atteint la fin : le *Carré noir* a une position particulière dans le rang des abstractions picturales. Il se distingue d'autres travaux d'avant-garde par une rupture avec la référence à la nature. Tous les autres maîtres de l'époque sont arrivés à l'abstraction en évaluant leurs expériences de travail en plein air. Bien qu'il ait commencé à peindre en suivant des traditions, Malévitch élabore son *Carré noir* sans référence à l'environnement extérieur.

Deux moments sont ainsi importants : l'aspiration au sacré en sa forme maximale et le travail « conceptuel » dans le sens que lui donne notre époque.

Notre époque entremêle contradictoirement les réflexions analytiques sur les formes de l'art et les aspirations à l'indéfini dans une forme qui n'est pas seulement destructive de l'objet d'art, du lieu de l'art et du statut de l'artiste mais aussi de la structure de la vision.

Nous considérons que Kazimir Malévitch a poussé à l'extrême la négativité de la manifestation artistique dans la parole et l'articulation plastique de son expérimentation du langage. Son apport théorique en art est considérable, son héritage plastique est multidisciplinaire et donne appui à des tendances centrales de l'art occidental du XXème siècle. Redécouvert après un long oubli en Russie, l'art de Malévitch devient l'objet de réappropriations et sert de repère essentiel aux artistes et aux critiques d'art. Dans le contexte de l'histoire de la Russie et de sa culture, l'histoire de l'œuvre de Malévitch est symbolique. Le « phénomène » Malévitch parcourt tout le XXème siècle.

Kasimir Malévitch est issu d'une famille d'origine polonaise. Il reste proche des milieux culturels ukrainiens et polonais. Malévitch dirige le travail de *l'Ounovis*[555] et les

[555] *Ounovis* – l'abréviation de « *ou*tverditeli *nov*ogo *is*kousstva » (affirmateurs du nouveau en art). Un nouvel enseignement artistique est lancé par Malévitch à Vitebsk en 1919. En 1922 le groupe *Ounovis* quitte Vitebsk et il prolonge son activité à Petrograd dans le cadre de *Ghinkhouk*. Ses études concernaient le développement de

recherches sur la «culture artistique » – en fait, les éléments des langages artistiques – au *Ghinkhouk*[556] (Petrograd), transformé en 1924 en *Inhouk*. Malévitch est le directeur de *Ghinhouk* (Institut national de la culture artistique) de 1923 jusqu'à sa suppression en 1926. Dans les années 20-28 il se lance dans l'écriture : la plupart de ses textes datent de cette période. Son voyage en Pologne (1927) lui a permis de transmettre la plus grande partie de son œuvre peinte et écrite en Occident.

Après son retour en Russie, il continue encore ses recherches sur la culture artistique et expose la rétrospective de ses travaux en 1929-1930. Mais il a été arrêté par le NKVD et bien qu'il ait échappé à une condamnation, sa vie change et Malévitch change aussi de manière d'être. Ses travaux des années 1929-1930 retrouvent le chemin de la figure. Malévitch prépare son exposition comme étape de bilan de son travail. Quelques-unes de ses peintures reproduisent son parcours d'avant l'année 1915, l'époque de *Suprémus* ; les autres vont «peupler» le monde idéal de *Suprémus*. Mais après cette exposition, pendant les années 1930-1933, jusqu'au moment où il arrête sa production artistique, ses toiles sont marquées par la situation de la «*crise du cadre*».

Une de ses dernières peintures – l'autoportrait en habits de la Renaissance – présente le peintre sur le fond blanc en référence au blanc de *Suprémus*. Les habits sont des formes géométriques et contrastent avec le visage «réaliste» et le geste solennel de la main.

Bien que l'œuvre de Malévitch ait été reconnue malgré tout en Russie et même en Occident – son représentant et traducteur en Europe a été El Lissitzky[557] –, après sa mort en 1935 avec le changement du climat politique en Russie et en Occident, son œuvre connaît l'oubli pendant une période. Les travaux de Malévitch sont de nouveau exposés en Russie depuis seulement 1962 ; il a fallu attendre son 110ème anniversaire, en 1988, pour voir une

---

l'art moderne, l'affirmation et la légitimation de l'abstraction, l'enseignement pédagogique, la création de nouvelles formes («architectones»), le développement des formes dans une étude appliquée : le livre et l'affiche (Lissitzky), la céramique (Souïétine, Tchachnik) (design suprématiste).

[556] *Ghinkhouk* (*G*ossoudarstvienny *in*stitout *khou*dojestvennoï *k*oultoury) = Institut national de la culture artistique. Au printemps 1921 est fondé le musée de la Culture artistique, qui a aussi une activité scientifique (l'étude des courants modernes depuis l'impressionnisme). En 1924, le musée est transformé en Institut de la culture artistique (*Inkhouk*) puis en Institut national de la culture artistique qui cesse d'exister en décembre 1926, à la suite d'interventions politiques.
Sept départements le composent : la peinture (Malévitch), la culture organique (Matiouchine), la culture matérielle (Tatline), expérimentale (Mansourov), l'idéologie générale (Filonov) et après 1925 la méthodologie générale (Pounine).

[557] Lissitzky (Lazar Markovitch Lissitzky ou El Lissitzky), Potchinok 1890 – Moscou 1941. Peintre, dessinateur, typographe. Après des études à Vitebsk, formation à la Technische Hochshule (Darmstadt). 1918, diplôme d'architecte, Moscou. A Vitebsk il participe au travail de l'Ounovis, y dirige l'atelier polygraphique, crée ses tableaux intitulés *Prounes*, synthèse de la peinture et de l'architecture. En 1921 il édite avec I.Ehrenbourg à Berlin la revue *Viechtch – Gegenstand –Objet*. Il collabore aux revues *Bezen* à Berlin en 1922, *De Stijl* à Amsterdam, *Merz* en 1923-1924. Il publie son *Conte suprématiste de deux carrés* (Berlin, 1922) et, avec Arp, *Die Kunstismen* (Berlin, 1924). De retour à Moscou en 1925, il enseigne l'architecture d'intérieur aux Vkhoutémas.

exposition uniquement consacrée à son oeuvre. Le destin de l'héritage de Malévitch en Occident paraît meilleur. Mais pendant encore longtemps son œuvre n'y est pas exposée et de longs intervalles séparent la publication de ses textes. Son oeuvre n'était guère connue que dans les milieux proches du Bauhaus. Ce n'est qu'à la fin du XXème siècle que Malévitch devient la figure emblématique de l'art de cette époque.

En 1956 le nouveau directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam rachète l'ensemble de l'œuvre de Malévitch que celui-ci a laissée pendant son séjour en Europe à ses amis berlinois. Härung, le conservateur de l'œuvre de Malévitch à Berlin, en raison de son âge avancé, a pensé ne plus pouvoir s'occuper des œuvres de Malévitch et a pris par conséquent la décision de la vendre à Amsterdam. Les œuvres furent ré-exposées pour la première fois à Amsterdam en 1958. De cette année date la deuxième phase dans la connaissance de l'œuvre de Malévitch.

Interrogé en 1958 sur Malévitch pendant la Biennale de Venise, Yves Klein répond que «*lorsque Malévitch s'est mis en marche en 1915 comme touriste de l'espace, c'est moi qu'il est venu saluer en tant qu'habitant et propriétaire de l'espace*»[558]. Ainsi vingt ans après sa mort Malévitch est perçu comme actuel et contemporain.

Hans fon Riezen, qui gardait alors l'héritage textuel de Malévitch, effectue en 1962 la traduction et l'édition du *Suprématisme. Le monde comme sans-objet.* Ce traité a été réédité en 1989 en Allemagne et reste l'unique version traduite de ce texte.

Du fait de l'histoire dramatique de la Russie, le fondateur des recherches sur Malévitch devient le Danois Troels Anderson. Sous sa direction les 4 tomes d'œuvres complètes ont paru. Les obstacles au retour de Malévitch en Russie n'ont permis la publication complète[559] de ses textes qu'entre 1995 et 2005, tandis qu'en France, par exemple, la publication des 4 tomes de Malévitch s'est effectuée entre 1974 et 1994. Parmi les données bibliographiques consacrées à Malévitch, l'apport russe est encore mineur. Même maintenant, 90 ans après la première exposition du *Carré noir*, l'œuvre de Malévitch reste encore une Terra Incognita pour le spectateur et le lecteur russe.[560]

---

[558] Catherine Millet *Yves Klein.*

[559] Dans la postface au dernier tome de Malévitch A.S.Shatskikh raconte l'histoire de l'héritage écrit de Malévitch. Au cours de ses recherches elle s'est convaincue que la plupart des textes de Malévitch n'était pas perdue mais conservée dans différentes fondations. L'une d'elles, RGALI (L'archive d'Etat de littérature et des arts) conserve une partie de la collection de Khardgiev, le grand spécialiste des avant-gardes, qui a émigré en 1993 en Hollande. Cette partie a été interceptée à la douane, et on ne pourra y accéder que 25 ans après cette interception. Elle est donc en attente. Mais la plupart des autres collections et archives sont étudiées et connues. Ces textes et ces travaux attendent encore une plus large diffusion et une description plus détaillée.

[560] Les cinq tomes de l'édition russe de Malévitch contiennent beaucoup plus de ses textes que les éditions étrangères. Mais la réception de son œuvre est tardive.

L'ambiguïté et la difficulté de l'appropriation de l'œuvre de Malévitch résident dans le fait que Malévitch fut à la fois artiste et écrivain. Son héritage écrit est énorme. Ses textes parus presque en même temps que les expositions avec les peintures suprématistes *Suprémus* servent à clarifier son langage pictural. Mais outre son activité artistique Malévitch mène un travail de recherches, ce qui le conduit à développer *La théorie de l'élément additionnel en peinture*; artiste adepte du nouveau en art, il étudie les anciens systèmes en art et présente des essais critiques. Il propose son suprématisme comme une projection d'un «monde» utopique dont il parle dans ses essais philosophiques.

Dans ce rapport de l'art et du texte, on peut distinguer quelques moments principaux dans le parcours propre à Malévitch :

- le manifeste : texte en forme d'affirmation sous-tendue par une double négation : négation de l'art précédent et négation de l'opinion publique et critique. Ces textes et ces images (Malévitch a illustré avec Olga Rosanova *Le mot comme tel* de Kroutchenykh et Khlebnikov) correspondent à cette tendance commune de l'avant-garde. Ou bien il s'agit d'une explication du «nouveau système en art», comme dans le texte *Suprématisme. 34 dessins* où les images servent de commentaire au verbal; les parallèles de l'écrit et du peint sont en fait une forme transitoire entre la forme manifeste et un texte de recherches sur le langage.

- les textes de recherches à but pédagogique.

- les textes critiques de l'art ayant pour but la recherche de repères dans l'art contemporain.

- les textes de réflexion sur le phénomène de *Suprémus* dont les formes visualisent l'image philosophique.

- les textes philosophiques.

Ces distinctions permettent de percevoir toute la gamme des transitions. Du texte «avec la double négation» ; du manifeste au texte philosophique où la négation est soumise au questionnement. *Du cubisme au suprématisme* (1915) et *Vers la nouvelle image* (1917) donnent une image de l'esprit révolutionnaire du temps et de la tendance artistique (Malévitch publie beaucoup d'articles en 1918 dans le journal *Anarchie*). Parmi les textes relevant du genre «manifeste», *Du cubisme au suprématisme* contient déjà un essai «télégraphique» sur les précurseurs du suprématisme – cubisme et futurisme. Dans le même style du manifeste, Malévitch emprunte le chemin du critique d'art dans *De nouveaux systèmes en art* (1919), avec une analyse très précise des éléments des «langages d'art», comme par exemple dans *Déformation en cubisme* (1927). Cette analyse amène Malévitch à formuler sa théorie de

l'élément additionnel en peinture : la première partie du «Monde comme sans-objet » est publiée en 1927 en Allemagne.

L'analyse de l'œuvre de Malévitch pose des problèmes d'interprétation du fait de son double statut de peintre et théoricien. Son *Carré noir* dès le moment de sa première exposition a été accompagné par le manifeste *Du cubisme au suprématisme*. La plus grande partie des écrits qui s'ensuivent transpose d'une manière ou d'une autre le langage suprématiste artistique en langage suprématiste verbal. Beaucoup des travaux de cette période (jusqu'aux années 1918-1919) portent le nom du suprématisme, *Suprémus*, tandis que les textes intitulés analogiquement apparaissent un peu plus tard. Le développement de ce thème a le caractère d'un effet « boule de neige », ainsi les versions du *Monde comme sans-objet* ont pour titres 1/40, 1/41, etc.

Dans le langage de Malévitch, la réduction de tous ces phénomènes à zéro aboutit au «miroir suprématiste», c'est-à-dire au «*degré zéro*» de la perception, ce moment où l'esprit prend conscience de lui-même.

Le langage verbal et le langage pictural sont expérimentés par Malévitch dans son travail d'isolation de l'élément visuel ou sonore (poésie de la tendance «*zaoum*») et dans ses recherches sur le signe responsable d'un changement de norme (*théorie de l'élément additionnel*). Les symboles verbaux et peints sont soumis à l'analyse selon les mêmes axes de coordonnées dans le cadre de référence commun.

L'entrelacement du discours critique avec le discours artistique aide à prendre de la distance face à l'œuvre et à calmer le pathos prophétique des manifestes artistiques par l'analyse «*objective*» des «*systèmes en art*».

CHAPITRE 1

RELATIONS TRANS-SYMBOLIQUES ET META-SYMBOLIQUES CHEZ MALÉVITCH

1. « NOTRE ÉPOQUE EST CELLE DE L'ANALYSE »

« *Notre époque est celle de l'analyse* » : c'est par ces mots de Kazimir Malévitch que s'ouvre le livre de 1925 édité par El Lissitski et Hans Arp à Zurich, « *Die Kunst-ismen* »[561]. Dans ce petit livre les artistes étudient le panorama de l'art de leur époque dans la multiplicité de ses formes. Au début du XXème siècle, le monde de l'art a éclaté en plusieurs mouvements, en plusieurs « *ismes* », selon le titre du livre de 1925. Différents courants existaient simultanément et d'autres étaient sur le point de voir le jour : le futurisme, le cubisme, le dadaïsme, le cézannisme, le constructivisme, le suprématisme. Cette liste n'est pas exhaustive. De sorte que les éditeurs ressentent déjà la pluralité des courants artistiques comme une pluralité des systèmes de l'art[562].

Malévitch définit son époque en analysant les systèmes artistiques précédents. Des mots tels que « *système* » et « *construction* » sont caractéristiques de sa volonté de formuler un nouveau discours sur l'art. Selon lui, les siècles passés ont « *apporté des signes de notre ligne de démarcation, nous y reconnaissons des imperfections qui nous amènent à une séparation et à une contradiction. Il est possible que nous ne conservions que les contradictions pures afin de construire un système de l'unité.* »[563] Malévitch s'interroge donc sur l'art du passé pour mieux comprendre l'art contemporain.

Malévitch comprend l'art comme un « système » dont les constituants d'expressions plastiques s'organisent selon le développement de la « culture picturale », autrement dit selon le mode artistique qui distingue des éléments de base picturaux : la « courbe cézannienne », la « droite suprématiste »[564]. Les systèmes de l'art ne sont pas uniques ni isolés, ils existent parmi les autres : Malévitch veut étudier l'évolution de l'art dans un sens darwinien. L'histoire de l'art moderne est ainsi analogue à l'objectivité de la naissance et de la croissance des organismes vivants et obéit à des lois universelles.

Bien que Malévitch soit très critique à l'égard des constructivistes russes (Tatline, Rodtchenko), ses formes d'expression sont proches de celles de ces artistes. Le rapport de Malévitch à la construction doit être compris en deux sens. D'une part, la construction

---

[561] Arp H., Lissitzky E. *Die Kunstismen* (1914 – 1924), Zurich, Munich, Leipzig, 1925.

[562] La conception de ce livre appartient à El Lissitzky, le traducteur et l'éditeur des écrits de Malévitch en Occident pendant les années 20. Ce livre contient les définitions des différents « ismes » de l'époque : outre Malévitch (suprématisme), ce sont Appolinaire (cubisme), Bocconi (futurisme), R. Delaunay (simultanéisme), Arp (dadaïsme), néoplasticisme (Mondrian), ainsi que la définition de proun par El Lissitzky. Les textes étaient présentés en trois langues : en allemand, français et anglais. Ils étaient accompagnés de reproductions (le suprématisme était illustré par des travaux de Malévitch et Rosanova).

[563] Ibid.

[564] Voir ch. 2 de cette partie, la *Théorie de l'élément additionnel* de Malévitch.

caractérise sa conception des systèmes en art puisque tout système en art chez Malévitch se construit sur la base d'un élément nommé « *additionnel* » et s'ajuste par rapport à celui-ci. D'autre part, la construction vise une architecture d'un ordre plus large que celui de l'art, car c'est la construction de l'Univers qui s'apparente à une architecture de formes abstraites[565].

Nous pouvons distinguer deux enjeux dans le propos de Malévitch sur le critère analytique de son époque : d'une part, celui d'un artiste d'avant-garde soucieux de tracer « *une ligne de démarcation* » entre tout ce qui concerne la pratique artistique antérieure et l'apport du « nouveau » en art, d'autre part celui d'un homme qui face aux changements socio-culturels de son époque vise à intégrer le discours sur l'art au sein du discours sur le monde caractérisé par l'unité des activités humaines et de la Nature.

Ce second enjeu de Malévitch nécessite d'être éclairci. Il faudrait remarquer que l'écrit de Malévitch se prête difficilement à ce travail de clarification du fait que Malévitch est autodidacte et que sa réflexion écrite ne suit pas la logique de la réflexion philosophique. Son travail critique sur des courants artistiques et sur des questions pédagogiques est lié à son activité pratique d'enseignant à *Ghinkhouk* et à l'*Ounovis*. Les textes théoriques de Malévitch doivent être mis en relation avec son activité pratique d'artiste et de pédagogue. Ses textes témoignent ainsi des différentes étapes de son parcours artistique et pédagogique.

Les recherches scientifiques sur les différentes formes d'expression en art s'inscrivent dans la volonté commune à plusieurs artistes d'avant-garde de clarification de leurs langages artistiques à travers leurs écrits théoriques. Il suffit de mentionner ici quelques exemples fameux : Paul Klee (*Approches de l'art moderne*, *Recherches exactes dans le domaine de l'art*, *Esquisses pédagogiques*)[566], Vassily Kandinsky (*Point, ligne surface*[567], *Du spirituel dans l'art*), Michail Matiouchine (*Zakonomernost izméniaïémosti tsvetovych sotchétanii. Spravotchnik po tsviétou*)[568], Pavel Filonov (*Sdélannyié kartiny*)[569], Robert Delaunay (*Du cubisme à l'art abstrait*)[570], Piet Mondrian (*Le néo-plasticisme*)[571], Kurt Schwitters (*Les Merztableaux*)[572], Laszlo Moholy-Nagy (*Von Materiel zu Architectur*)[573], Marcel Duchamp

---

[565] Nous développerons plus amplement l'analyse des modes constructionnels chez Malévitch dans les chapitres suivants.

[566] Klee P., *Théorie de l'art moderne* (titre d'éditeurs, la plupart des écrits rassemblés date de son enseignement au
Bauhaus, 1920-1931), Denoël, Paris, 1985, édition et trad. par P.-H.Gonthier.

[567] Kandinsky V., *Point, ligne, surface*, Paris, 1963 (Kandinski W. *Punkt und Linie zu Fläche*, Munich, 1926)

[568] Matiouchine M., *Zakonomernosti Izméniaïémosti tsvetovykh sotchétanii. Spravotchnik po tsviétou = Les lois de transformation des combinaisons de couleurs. Traité de la couleur)*, Moscou-Léningrad, 1932.

[569] Filonov P., *Sdélannyié kartiny = Les tableaux œuvrés jusqu'au bout*, Pétrograd, 1914.

[570] Delaunay R., *Du cubisme à l'art abstrait*. Les cahiers inédits de Robert Delaunay publiés par P.Francastel suivis du catalogue de l'œuvre, établi par G. Habasque, Paris, 1957.

[571] Mondrian P., *Le Néo-plasticisme*, Paris, 1920.

[572] Schwitters K., *Les Merztableaux*, dans la revue « *Abstraction – Création* », Paris, 1932, p. 33.

[573] Moholy-Nagy L., *Von Material zu Arcitektur*, Munich, 1929.

(*Le voile de la mariée*)[574]. « *L'époque de l'analyse* » signifie le repli de l'artiste sur son œuvre mais dans le sens du dépassement du cadre de référence de son système symbolique par le recours aux autres systèmes et aux autres formes d'expérience artistique que la sienne.

Le terme d'« analyse » s'oppose à une vision de l'activité artistique en termes pulsionnel, aléatoire, émotionnel et non-cognitif, et dans laquelle l'artiste est opposé au scientisme positiviste. L'image de l'artiste qui a ses moyens plastiques d'accès aux significations utimes de l'univers, est fréquemment associée aux discours de la « théorie spéculative de l'art » au sens où l'entend J.-M. Schaeffer[575]. Beaucoup d'artistes d'avant-garde insistent sur la caractéristique « analytique » de leur activité artistique et théorique. Après avoir mentionné les mots de Malévitch, nous pouvons rappeler le nom du courant artistique de l'école de Filonov, « l'école analytique », le titre du cours dispensé par Kandinsky au Bauhaus, « Le dessin analytique ». Dans *Point, ligne, surface*, Kandinsky définit l'objectif de « la science des arts » en insistant principalement sur l'« *analyse* » des éléments artistiques au cours de toute l'histoire de l'art. Selon lui, cette méthode est proche de celle des « *sciences positives* »[576].

L'artiste est proche du savant parce qu'il étudie le fonctionnement de son système de référence, pour parler en termes goodmaniens. L'artiste produit le discours de transfert entre son cadre symbolique et d'autres systèmes symboliques, entre son œuvre et le spectateur ou le lecteur potentiel qui pourrait s'interroger sur le statut constructif de son cadre de référence.

Il faudrait alors poser la question de la stabilité *du cadre de référence*. Car le choix d'éléments de base soumis à la symbolisation dans une œuvre d'art se trouve au cœur du champ anthropologique. La conception goodmanienne de la symbolisation met seulement en jeu des facteurs langagiers et n'intervient pas sur le plan causal du fonctionnement de ces facteurs ; Goodman précise qu'il ne s'intéresse qu'aux différents systèmes de symboles sans parler des causes de leur emploi : « *Nous sommes alors conduits à entreprendre une étude comparative de la façon dont sont faites des versions différentes et de celle dont elles fonctionnent – à examiner, par exemple, les genres de symboles, les systèmes symboliques et les manières de référer qu'ils supposent.* »[577] En effet, l'analyse des modes symboliques de constitution des différentes versions du monde (en philosophie, en art, en littérature, en

---

[574] Duchamp M., *Duchamp du signe (Ecrits)*, réunis et présentés par M.Sanouillet, nouvelle édition avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, 1994.
[575] Schaeffer J.-M. *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, 1992. L'auteur définit « *la double orientation si typique de la théorie spéculative : l'idée que le but ultime de l'Art est de mettre au jour sa propre essence et l'utopie messianique d'une esthétisation de la réalité dans laquelle les arts finiraient par s'abolir* ».
[576] Op.cit., préface.
[577] Goodman N. – Elgin C.Z., *Re-conceptions en philosophie*, p.53.

sciences) concerne les différents aspects « *d'une théorie générale de la compréhension (understanding)* »[578]. Par conséquent, le problème de l'accès au cadre de référence du système devient essentiel.

Les moments où interviennent les changements radicaux de *cadre de référence* posent ce problème sous l'angle du décalage du cadre. Il faudrait trouver des possibilités de conversion des cadres les uns dans les autres. Les artistes d'avant-garde du début du siècle qui ont ressenti ce problème ont alors proposé dans leurs écrits l'introduction de relations méta-symboliques pour le fonctionnement de leurs systèmes.

[578] Ibid.

2. RESSENTIR LA CRISE DU CADRE : NÉCESSITÉ DU COMMENTAIRE

2. 1. Repli sur soi du langage artistique

Le questionnement sur le statut du *cadre* dans l'art des avant-gardes est lié au problème du discernement des référents des différents systèmes symboliques. Selon la théorie de Goodman, le système symbolique d'une œuvre d'art se construit par application d'un schème symbolique à un domaine. Le schème est constitué d'après un principe extensionnel où « *les alternatives, ce en quoi consiste un schème, n'ont pas à s'exclure mutuellement. Le schème auquel « éléphant » appartient peut inclure une étiquette comme « pachyderme » qui, dans son interprétation normale, s'applique à tout ce à quoi « éléphant » s'applique et aussi à d'autres animaux.* »[579] Le cadre de référence du système symbolique constitue le mode classificatoire de ses symboles.

Que se produit-il dans le fonctionnement des systèmes symboliques de l'art quand l'art abstrait fait son apparition ? Cent ans après la naissance de ce courant pictural, on continue encore de s'interroger sur ce phénomène, surtout à cause de la grande influence du mouvement abstrait sur tous les « *ismes* » et toutes les manières personnelles de « *faire des mondes* » propres aux artistes du XXème siècle. Notre intérêt est de comprendre le rôle de l'art abstrait dans la prise de conscience du moment de la « *crise du cadre* » et du décalage du cadre de référence, ainsi que dans l'introduction du commentaire artistique pour la clarification de son propre cadre de référence et son choix en tant que modèle d'analyse pédagogique.

Le système d'une œuvre abstraite met en correspondance le domaine des couleurs et des formes graphiques et le schème de leurs étiquettes alternatives : « rouge », « ligne droite » etc. En effet, les couleurs exemplifient par exemple les caractéristiques picturales : rouge-jaune », « vert-bleu ». Nous devrons constater l'inversion des référents dans le domaine proprement artistique, dans le domaine des outils langagiers en peinture, en art graphique. Le symbole « rouge » a son référent dans le domaine des couleurs, le symbole graphique d'un trait se réfère au domaine des formes d'expression graphiques, etc.

Comment construire le système symbolique d'une œuvre abstraite? Nous constaterons le repli du *règne* symbolique sur son propre support artistique. Les relations entre les symboles et leurs référents seront ainsi fixées sur l'objet artistique. De ce fait, la possibilité

[579] Op.cit., p.7.

d'accéder au cadre de référence ne concerne pas le travail d'analyse des différentes versions du monde : toute vision pré-systématique d'un monde est, selon Goodman, une fabrication ou une re-fabrication d'un monde. Ainsi toutes les versions seront concentrées dans un arrangement d'étiquettes par rapport à leurs référents.

Notre exemple est évidemment simplifié, mais la tendance de l'art abstrait a été dès le début d'épurer les œuvres d'art : il faudrait comprendre cette épuration comme un repli sur soi du *règne* symbolique de l'œuvre. Par conséquent, l'accès au cadre de référence devient encore plus complexe que dans d'autres cas de changement de cadre. Ces autres cas nous donnent des exemples du décalage du cadre dont le moment déterminant sera l'invention de l'art abstrait.

L'artiste abstrait transforme sa recherche de connaissance du monde qui l'entoure en une forme de recherche sur ses propres caractéristiques, sur son propre « langage ». La focalisation de l'intérêt sur des versions du monde qui prennent la forme d'un repli artistique n'est donc pas surprenante : il faudrait voir plusieurs symptômes de ce repli dans les expériences divisionnistes, cubistes ou impressionnistes. Néanmoins, les systèmes constructifs des mondes cubistes ou impressionnistes ont aussi des référents dans d'autres domaines que celui de la peinture. Il est possible d'accéder au cadre de référence par un travail classificatoire sur les étiquettes et leurs applications aux domaines spécifiques relatifs aux qualités picturales telles que le trait, le coloris, mais aussi aux domaines relatifs aux effets de la nature (la lumière, l'ombre, etc), aux personnages humains (tels que les personnages de Cézanne, par exemple), aux objets de la vie.

Quand le *cadre de référence* prend la forme du *repli*, il devient nécessaire de clarifier la question de l'accès à ce cadre. Les artistes abstraits n'étaient pas les seuls à élaborer ce type de discours, mais leurs écrits constituent un corpus de recherche qui revêtait une forme « *scientifique* » : la recherche concerne leurs propres modes de symbolisation en art plastique.

L'invention de l'art abstrait aboutit à un repli sur soi d'un langage de l'art. L'œuvre n'a alors plus de liens avec le monde qui l'entoure, particulièrement avec celui de sa réception. C'est pourquoi tous les grands artistes de l'art abstrait élaborent des passerelles entre leur œuvre et le monde de sa réception. Le discours du commentaire artistique se développe dans plusieurs directions, dont l'une sera le manifeste, forme de négation de l'art ancien, et l'autre une forme « positive », au sens où ce type de discours rappellera les recherches en « sciences positives » et concernera l'affirmation de nouvelles relations référentielles.

2. 2. Décalage du cadre : artistique / esthétique

Le *cadre de référence* au sens goodmanien est le système de coordonnées d'une œuvre d'art, l'accès à ce *cadre* est nécessaire pour la *compréhension* (*understanding*) de l'art. L'accès au *cadre de référence* d'une œuvre d'art contemporaine est lié à la connaissance des systèmes apparentés, antécédents, etc. La constitution par le spectateur du *cadre de référence* devient difficile dans la mesure où en art les systèmes évoluent.

La période des « *Kunst-ismen* » témoigne du décalage entre la constitution du cadre par le spectateur et sa construction artistique. Cette période est une des plus significatives de la « *crise du cadre* ». La « *crise du cadre* » correspond à une *crise du cadre* épistémologique en art, quand la compréhension de l'œuvre d'art devient problématique du fait des difficultés de construction symbolique de son système, quand la réception et la production ne se rencontrent pas au cours de cette symbolisation.

Malévitch est la figure exemplaire qui témoigne de ce décalage et de la prise de conscience de ce décalage. En premier lieu, Malévitch a lui-même vécu le changement des *cadres de référence* : il commence par le *cadre* des peintres symbolistes, continue avec ceux du cubo-futurisme et de l'alogisme[580] pour arriver enfin au suprématisme et à l'abstraction. En second lieu, Malévitch est une figure exemplaire parce qu'il explore toutes les formes discursives susceptibles de rendre compte de son langage d'art et trace « *la ligne de démarcation* » par rapport à l'art ancien pour penser l'art de son époque avec la notion de « *systèmes* ». Il écrit des manifestes où il nie l'art ancien et proclame le « nouvel » art, commente son invention des carrés suprématistes en établissant la grammaire suprématiste (*Suprématisme. 34 dessins*), explique le changement de cadres de référence en art par sa théorie du cadre (*De l'élément additionnel*), analyse longuement les courants artistiques selon le principe de leur fonctionnement *systématique*, il fonde enfin sa théorie pédagogique sur l'analyse des « *nouveaux systèmes en art* » et invente des périodes entières de sa biographie artistique pour valider sa théorie[581].

Malévitch pense le cadre à la fois *artistiquement* et *esthétiquement*. Notre distinction ne concerne pas la distinction faite par G.Genette[582] concernant le caractère anthropologique de la relation esthétique et de la fonction artistique. Nous ne nous interrogeons pas sur le

---

[580] *Alogisme* – la version picturale du mouvement poétique « *zaoum* » ; la recherche picturale de la « *Quatrième dimension* » dont Malévitch propose une autre version – sa « *cinquième dimension* » (*économie*), le principe épurateur.

[581] Nous parlons ici de la période « impressionniste » dans la création de Malévitch, avec les travaux qu'il a accomplis en 1928-1929 et antidatés des années 1910-1911. Cette période était importante à ses yeux pour prouver sa théorie « évolutionniste » en peinture.

[582] Genette G., *La relation esthétique / L'œuvre de l'art*, t.2, Seuil, Paris, 1997.

statut d'œuvre d'un objet qui « *dépend donc fondamentalement de la considération, chez son récepteur, de la présence en lui d'une intention esthétique* »[583]. La distinction des deux côtés du *cadre de référence* revêt ainsi un caractère uniquement opérationnel : l'un doit s'appliquer à l'autre, ce que recherche Malévitch en mentionnant « *l'objectivité* » de l'art.

Malévitch entreprend un travail de chercheur dans le cadre de son activité à Ginkhouk. Il analyse de « nouveaux systèmes » en art en classant le suprématisme parmi les autres systèmes. En même temps, dans *Le Monde en tant que sans-objet*, Malévitch se pose en ardent défenseur de la conception d'un monde d'où les choses utilitaires (*predmet*) sont absentes, ce qui correspond à la clarification de son cadre de référence pictural.

L'interrogation de Malévitch sur les nouveaux systèmes en art est liée au problème de la compréhension de l'art sur lequel il n'a cessé de réfléchir dans ses textes : « *On exige toujours de l'art qu'il soit compréhensible et jamais on ne s'astreint à adapter sa propre tête à la compréhension.* »[584] Dans la plupart de ses écrits, Malévitch pose le problème de l'accès au *cadre de référence* artistique.

Le petit texte « *Questions* » veut lier ce problème à la compréhension du langage artistique. Cette interrogation alimente sa réflexion sur les « nouveaux systèmes » de l'art. Il faut noter que l'ambiguïté du langage artistique et l'absence de construction du cadre du côté du récepteur inquiètent l'artiste : « *Des questions de la foule millionnaire : « Qu'est-ce que l'artiste a voulu dire par la surface ? », « Qu'est-ce que cette surface signifie ? » - exigent des réponses.* »[585] L'artiste ne reste pas indifférent à ces questions, car lui-même se les pose. Malévitch à cette époque (1916) veut épurer le champ des référents des systèmes symboliques de l'art en le réduisant à « *l'élément pictural en tant que tel* »[586].

Le *repli* sur soi du langage suprématiste et de tous les langages de l'art abstrait pose alors d'une manière plus évidente que d'autres changements du cadre le problème de la compréhension d'une œuvre d'art. En art ce problème épistémologique correspond à la question de l'accès au cadre de référence du système symbolique au sens de Goodman. La nécessité de clarifier les relations symboliques du système met en jeu plusieurs formes discursives propres à l'artiste (Malévitch, parmi d'autres) dont le commentaire et les réflexions sur l'évolution de l'art prennent dès lors une place importante.

---

[583] Ibid., p.172.

[584] Malévitch K.S., *De Cézanne au suprématisme / Ecrits*, tome 1, tr. par J.-C. et V. Marcadé, V. Schiltz, Lausanne, « L'Âge de l'Homme », p. 90.

[585] Малевич Казимир, *Произведения разных лет*, том 5, Москва, «Гилея», 2004, p.63 (publication de documents des fonds de Khardjiyev, SMA) (pour les titres annoncés en russe la traduction est la mienne).

[586] Malévitch parle de « *l'élément pictural* » dans ses écrits de 1928-1930 (« *Esthétique* ») : « *Les artistes nouveaux sont intéressés, dans la majorité des cas, par l'élément pictural en tant que tel* », *Les arts de la représentation / Ecrits*, tome 3, p.117.

2. 3. Théorie spéculative de l'art selon J.-M. Schaeffer

Le référent du système qui prend la forme de « l'élément pictural » témoigne du discours de Malévitch dans le sens que lui donne J.-M. Schaeffer dans sa conception de la « *théorie spéculative de l'art* ».

Par son analyse de la « *Critique de la faculté de juger* » de Kant, J.-M. Schaeffer montre en quoi la théorie esthétique apparemment fondée sur celle de Kant s'en distingue. Le paradigme esthétique romantique[587] esquissé par J.-M. Schaeffer fut plus large que le style romantique. Ce paradigme définit la plupart des démarches esthétiques aux XIXèmeme et XXème siècles et le conceptualisme des années 1960 reprend les postulats de cette théorie.

J.-M. Schaeffer veut montrer en quoi la «théorie spéculative» de l'art se démarque de la théorie kantienne de l'esthétique et comment cette théorie spéculative a jusqu'à récemment défini le discours de légitimation des arts.

La théorie spéculative est fondée sur la volonté d'accéder à l'Absolu. J.-M. Schaeffer remarque que, bien qu'ils suivent le verdict kantien – l'impossibilité d'atteindre l'Absolu par la discursivité philosophique –, les romantiques de l'Ecole de Iéna supposent que la poésie et l'art vont remplacer le discours philosophique. Dans ce contexte, l'art est doté de la fonction ontologique, il doit compenser l'étroitesse de la conscience rationnelle et s'opposer à l'expansion de la science. La sacralisation de l'art prend appui sur ces postulats.

Novalis suggère que la réalité est seulement accessible par une extase poétique. Le poète est en même temps le sujet et l'objet de son œuvre. Cette position s'accorde bien avec la vision traditionnelle de l'artiste en prophète. Ce qui explique que les romantiques aient emprunté à Kant sa théorie du génie.

Les philosophes héritiers des romantiques ont réhabilité le statut de la philosophie. Schaeffer souligne qu'il est impossible d'appliquer les caractéristiques de la théorie spéculative de l'art au romantisme. La spécificité de ce dernier se révèle sous deux aspects : l'art n'est pas seulement doté de la fonction ontologique mais il représente aussi à juste titre cette ontologie, c'est-à-dire la métaphysique spéculative. Sur ce dernier point les philosophes sont en désaccord avec les romantiques dont ils ont cependant repris le flambeau: l'art est dépassé par la philosophie selon l'idée de l'esprit Absolu. L'art conserve sa fonction ontologique mais ses interrelations avec le discours esthétique changent.

---

[587] Le terme "paradigme romantique" n'est pas de J.-M. Schaeffer mais de l'auteur de ce texte. J.-M. Schaeffer parle de la théorie «spéculative de l'art » et du courant romantique, dont les représentants étaient les précurseurs de cette théorie. Mais si on comprend cette tendance discursive selon un cadre de référence goodmanien, alors les coordonnées, définies par l'analyse de Schaeffer constituent un cadre de référence caractéristique que l'on nomme ici «paradigme romantique».

Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger ont aussi étudié le problème des relations hiérarchiques entre art et philosophie. L'art retrouve une fonction compensatrice : s'opposer à la culture contemporaine et surtout à la connaissance scientifique. La réalité sociale, historique aussi bien que quotidienne, avait besoin d'une force contraire. A l'inverse des philosophes, les artistes suivent les romantiques en proclamant la supériorité de l'art sur la philosophie, en en faisant un médium de la connaissance sacrale, de la proximité avec l'énigme ultime de l'univers, inaccessible à une discursivité rationnelle.

J.-M. Schaeffer propose cinq principes de la théorie spéculative de l'art qui ont trouvé leur prolongement dans les idées de l'avant-garde :

- la compréhension des objectifs artistiques répondant à l'objectif d'une recherche de l'essence de l'art.

- l'autoréférence d'où découlent les recherches dans les domaines des formes d'expression (langage).

- s'il n'y a d'autre réalité que la réalité picturale, alors la «réalité réelle» est sur la toile de l'artiste.

- l'historicisme est caractéristique de tous les romantiques. L'enjeu est de repenser l'histoire ; l'insistance sur tel ou tel regard a pour but de montrer que le nouveau écrit une nouvelle page de l'histoire.

- le principe de la synthèse absolue entre la société et la vie.

Pour appuyer sa théorie, J.-M. Schaeffer choisit des exemples en évitant ceux qui pourraient y faire obstacle. C'est ainsi qu'il exclut de son analyse les surréalistes et les dadaïstes, Eisenstein, et même Marcel Duchamp. Sans compter que les avant-gardes sont différentes et pourraient inspirer d'autres principes d'analyse et d'autres approches.

On étudiera cette question en analysant l'exemple de Kazimir Malévitch dont la volonté d'exploration du discours de légitimation des arts et de théorisation de ses expérimentations picturales s'incarne dans tous ses écrits maintenant accessibles en anglais, allemand, français, espagnol et italien.

2. 4. Malévitch et la « théorie spéculative de l'art »

Les trois premiers principes de la « théorie spéculative de l'art » repris par les avant-gardes peuvent effectivement se réduire à l'intérêt exclusif des artistes pour « *l'élément pictural en tant que tel* ».

Le premier principe de la théorie indique l'objectif de la recherche artistique, à savoir la recherche de l'essence de l'art. Autrement dit, l'artiste s'interroge sur ses rapports au monde à travers la forme spécifique de ses symboles, de son langage.

Dans son analyse de l'œuvre de Cézanne, Malévitch discerne une essence de l'art propre à Cézanne : la pesanteur. « *Dans l'art de la peinture il y a deux moments : la pesanteur et la légèreté. On peut rattacher Cézanne à la croissance picturale pesante, Van Gogh à la légère.* »[588] L'essence de l'art n'est ainsi pas dissociable de son langage.

J.-M. Schaeffer inscrit l'intérêt des avant-gardes pour leur propre langage dans le cadre de l'autoréférence. L'autoréférence de l'art correspond à un repli sur soi du langage. Selon J.-M. Schaeffer, le repli sur son langage provient de l'autoréférence de l'art.

Le troisième principe de la « réalité » des formes plastiques épouse le modèle évolutionniste de « l'élément pictural », comme c'est le cas par exemple chez Malévitch.

En effet, ces trois principes de la théorie spéculative de l'art sont liés à la compréhension du rôle décisif de l'artiste dans l'accès au cadre de référence. Précisons ici que nous trouvons possible de parler de cadre de référence pour des artefacts symboliques. Le cadre de référence d'un artefact tel que le monde se présente alors sous un aspect aussi décisif pour l'artiste que le cadre de référence de son propre système.

Selon Malévitch, « *l'unité* » des systèmes suppose un cadre de référence unique. « *Peut-être que la conception du globe terrestre a eu grande influence sur la création humaine, peut-être est-ce parce que le globe terrestre était considéré de manière diverse et que la culture était en train de se créer, peut-être parce qu'il a été compris de façon incorrecte et qu'il s'est produit beaucoup de confusion, mais quelque part dans les profondeurs de l'intuition gisent des lois et des concepts exacts qui ont du mal à vaincre notre imperfection, et c'est pour cela peut-être que nous pensons que la forme est faite pour notre usage domestique quotidien, alors qu'en réalité ses mouvements se trouvent sur la route d'une autre destination*. »[589]

Cette longue citation donne une idée précise du style de Malévitch avec son goût pour les phrases très denses et prophétiques ; les caractéristiques de son discours suffisent déjà à donner à Malévitch une place parmi les penseurs de la « théorie spéculative de l'art ». Il faudrait retenir de cette phrase que des lois et des concepts « *gisent dans les profondeurs de l'intuition* », autrement dit que la réception du cadre de l'Univers s'accomplit selon l'ordre intuitif de l'artiste par l'acte récepteur des formes. La fonction de cet acte récepteur est d'unir les deux cadres, d'ordonner le cadre de référence personnel suivant une direction universelle.

---

[588]. Malévitch K.S *Ecrits*, t.1, Lausanne, L'Âge de l'Homme, p. 104.
[589] Op.cit., p. 101.

Dans son « *Mémorandum sur les limites du réel* »[590], Malévitch étudie l'art comme un fait de connaissance. Mais quelle est cette connaissance ? C'est la connaissance unifiant les deux cadres : ceux du réel et de l'artefact. Pour reprendre les termes de Malévitch, « *tout vit dans une étendue de l'un et de l'autre côté* » (*du réél*)[591].

Néanmoins, le processus auto-référentiel de l'art des avant-gardes ne sera pas simplement le moment d'application d'un *cadre de référence* à caractère universel au *cadre de référence* à caractère proprement artistique. Ce processus commence et se poursuit grâce aux investissements du *tournant linguistique.* Le travail sur la décomposition des sons et sur leur rapport au visuel correspond chez Malévitch et chez les cubo-futuristes à un travail linguistique et analytique identique à celui que son ami R. Jakobson effectue au même moment en Russie puis à Prague.

Le troisième principe de la théorie spéculative distingué par J.-M. Schaeffer interfère avec le cinquième : *le principe de la synthèse entre la société et la vie*. Les représentants des différents courants d'avant-garde définissent le terme « société » sur des plans différents. Malévitch ne cherche pas à intégrer des idées sociales dans ses réflexions sur l'art[592]. La réalité n'est d'ailleurs pas celle de la « réalité picturale » (le troisième principe de la *synthèse absolue* selon J.-M. Schaeffer). Nous ne pouvons pas plaquer les réflexions de Malévitch, de Klee et de Kandinsky à propos de leurs symboles picturaux sur leurs visions du « réel » parce que le terme de « réalité » est soumis à la critique. Klee, par exemple, intitule son étude : « *une étude ardûment détaillée des apparences* »[593]. Malévitch parle de plusieurs « réalités » : suprématiste, cubiste, impressionniste[594]. L'assimilation de « *l'élément pictural* » à l'une des « *apparences* » ou à l'une des « *réalités* » est fonction de l'analyse des éléments constitutifs des différents formes de ces réalités, c'est-à-dire d'une étude des *invariants* naturels.

Un exemple d'invariants dans la Nature est celui des arbres de Mondrian. Mondrian, qui s'inspirait, comme Klee, des idées ésotériques selon lesquelles « *l'objet est d'autant plus beau qu'il dévoile davantage les lois qui le conditionnent et la place qu'il occupe dans l'univers* »[595], explorait alors les relations entre des formes d'expression plastique et des

---

[590] Vitebsk, 1922
[591] Малевич К.С. *Том 5*, p. 192.
[592] Malévitch n'était pas indifférent à tous les événements révolutionnaires, à certaines idées révolutionnaires de son époque. Il a publié ses textes dans la revue de El Lissitzky et de Ilya Erenbourg « *Viechtch – Gegenstand – Objet* » à Berlin, publiée par Ivanov-Razoumnik, l'un des social-révolutionnaires russes. Malévitch a encore publié des textes importants dans une revue « *Anarchie* » en 1918 : son carré noir est surtout le signe de la négation des normes (voir l'importance de la couleur noire chez les anarchistes).
[593] Klee P., *Théorie de l'art moderne*, p. 43.
[594] Malévitch K., *De l'élément additionnel.*
[595] Vallier D., *L'art abstrait*, p. 108.

formes d'expression de la Nature qui restaient invariantes malgré différentes transformations. Ses quatre versions d'un même arbre démontrent bien le principe de ces transformations (1910 –1912).

Nous voyons que l'attitude des artistes d'avant-garde envers le réel ne les conduit pas à assimiler la toile picturale avec une toile de la Nature. Néanmoins la nature et la vie seront vues en fonction des différentes révélations de formes ultimes ; par ce geste révélateur l'artiste d'avant-garde crée les domaines de ses objets de référence.

Le discours d'artiste ouvre alors le champ de son propre langage et essaie de le mettre en évidence en constituant les rapports *méta-symboliques* de son système. Après avoir créé le *Carré noir*, Malévitch délaisse la peinture et s'adonne complètement à l'élaboration de sa grammaire artistique et au travail de clarification de son cadre de référence.

3. CADRE ET CARTE.
LE VOCABULAIRE COMME MÉTHODE DE CARTOGRAPHIE.

3. 1. Carte : méthode du «cadrage».

Comment appliquer le schème symbolique au domaine des objets d'étiquetage ? Selon Goodman, la réponse se trouve dans l'élaboration du *cadre de référence*.

La ligne rouge horizontale sur l'une des toiles de Malévitch[596] participe de la symbolisation dans le cadre de référence propre aux peintures de l'artiste à cette époque. (*Illustration 60*). Quand on compare les extraits des rouges «linéaires» de Malévitch et de Nicolas de Staël[597], on voit que chez Malévitch les plans horizontaux du rouge forment la surface d'une façon géométrique. Par conséquent, l'espace de ses toiles est conventionnel et fait allusion à l'art décoratif russe, par exemple, aux habits traditionnels populaires[598]. Le rouge chez de Staël est aussi conventionnel et ne se rapporte pas à des choses rouges concrètes. Mais ce rouge marque la profondeur, alors que chez Malévitch il caractérisait la surface. La ligne rouge est l'horizon scintillant sur la toile de Mark Rothko[599], mais cet horizon donne une profondeur et non pas un aplat comme sur les toiles de Malévitch.

La peinture de Nicolas de Staël, la toile de Mark Rothko et celle de Malévitch nous montrent des univers artistiques différents, des «mondes» différents selon Goodman. La différence réside dans le *cadre* propre à chaque artiste. Cependant, ce «cadre» ne doit pas être confondu avec le «cadre de référence». Le *cadre de référence* dans la théorie de Goodman est formé d'après le choix des exemples d'appui et des «coordonnées» déterminant l'application du schème symbolique au domaine des objets soumis à la classification.

Selon Goodman, la peinture de Rothko ou celle de Malévitch organise le processus de connaissance, particulier à chaque symbole exploré, mais ce processus exige « *la maîtrise d'un système de catégories dans les termes duquel ce domaine est organisé. Acquérir une telle maîtrise suppose d'apprendre quelles sont les étiquettes (verbales ou non) qui*

---

[596] *Pressentiment complexe (Buste à la chemise jaune)*, 1928-1932, Musée Russe, Leningrad – le trait large marque le bas du fond derrière la silhouette masculine du paysan en chemise jaune. Une autre œuvre de Malévitch de cette époque – *Les Sportifs* (Musée Russe) – contient déjà deux plans de rouges horizontaux : l'un comme fond des silhouettes masculines et l'autre comme matière du sol, de l'appui de ces figures dont la perspective se forme selon la position des pieds.

[597] Comme *Le concert*, 1955, Musée Picasso, Antibes ou *Coin d'atelier à Antibes*, 1954, Kunstmuseum, Bern.

[598] L'exposition de 2005 au Musée Russe «Le Mode de vie traditionnel des paysans dans l'art russe» propose des exemples convaincants à ce sujet : les habits populaires présentés rappellent ceux présents sur les toiles de Malévitch exposées dans la même salle.

[599] *№ 5 (Red, Black and Brown-Black)*,1963, collection Christopher Rothko.

appartiennent au système, quelles distinctions elles marquent dans le domaine, comment de telles distinctions peuvent être reconnues »[600]. Distinguer la ligne rouge sur la toile de Malévitch suppose non seulement de distinguer cet élément pictural parmi des autres, mais aussi son inclusion dans l'ensemble de ces éléments de telle façon que la peinture éveille chez le spectateur un sentiment d'affinité.

La théorie de Goodman ne parle pas de sentiments, les émotions n'étant que des éléments des schèmes symboliques : elles résultent de nos capacités cognitives d'analyse du fonctionnement symbolique de l'œuvre. Si nous inversons l'ordre des faits d'appropriation, il apparaît que le sentiment d'affinité pour la peinture de Malévitch résulte du sentiment de reconnaissance en fonction de l'étonnement et de l'excitation suscités par les contrastes de la figure «*sans visage*» et le fond formé de lignes monochromes parallèles, du jaune presque pur modelant tonalement le buste monumental et des rouges et bleus horizontaux.

L'importance du sentiment de reconnaissance recoupe les recherches en psychologie qui nous prouvent depuis longtemps que le sentiment du plaisir dit «esthétique» n'est pas compatible avec ce qui est tout à fait nouveau. A ce niveau, l'appropriation s'opère à partir au moins d'une relation de renvoi à un trait, un objet ou un détail, qui nous sont ou étaient déjà familiers. L'étonnement ne résulte pas non plus d'une impression d'inimaginable mais de la référence à l'expérience des choses, éléments ou faits déjà connus. Il y a des relations de superposition, d'alignement ou de contrastes qui relèvent des effets d'inattendu. L'exemple des surréalistes, en particulier de De Chirico et de Magritte, en est une claire démonstration. Si l'excitation éprouvée dépend des capacités émotionnelles du spectateur, elles doivent être réveillées par l'observation de l'œuvre en question.

Le but de Goodman est de prouver que toute émotion possible à la vue des toiles de Malévitch, de Mark Rothko ou de Magritte fait partie du travail de symbolisation, travail nécessaire à l'appropriation de l'œuvre d'art. En fait, tous les sentiments éprouvés se fondent sur des relations cognitives expérimentées au cours de cette appropriation. Les effets émotionnels du rapport du spectateur à la peinture résultent de sa façon de se la rendre familière. Et cette «familiarité» dépend selon la théorie de Goodman de l'accès au cadre de référence propre à l'œuvre observée.

L'émotion provoquée par « *Le Pressentiment complexe* » de Malévitch est donc la somme des connaissances acquises avant et pendant l'observation de l'œuvre, mais à condition de maîtriser l'organisation de son cadre de référence.

---

[600] Goodman N. –Elgin C.Z., *Re-conceptions en philosophie*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, PUF, 1994, p.6.

La ligne rouge peut désigner tout simplement un crayon de beauté cosmétique comme sur la toile de Wayne Thiebaud[601] ou le contraire – le niveau des gradations symboliques d'accès au rêve, comme chez Paul Klee[602] dont la volonté d'accès est portée par la flèche traversant ces gradations horizontales. Paul Klee écrivait dans son «Credo du créateur» : « *L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* »[603]. Autrement dit, l'art propose des apparences du visible ; en ce sens, le visible cache ses couches primordiales sous l'une ou l'autre de ses apparences. Selon Klee, « *rendre visible*» voulait dire montrer, découvrir la structure, l'organisation des formes primordiales du monde, y compris l'espace puisqu'elle englobe tout.

En ce sens, les recherches sur le langage pictural de Klee sont caractéristiques de l'époque. Des recherches analogues chez les artistes d'avant-garde témoignent de la même volonté d'accès au fond constitutif de l'espace par rapport à sa «structure», révélée dans la structure des éléments plastiques aussi bien picturaux que graphiques.

3. 2. Malévitch. Relations méta-symboliques.

Nous avons vu que l'artiste contemporain (Ilya Kabakov[604], Sophie Calle[605]) établit le *cadre de référence* de son œuvre de telle façon qu'il facilite l'accès à son œuvre. Chez Kabakov, le *cadre de référence* se réduit parfois à une carte (*Olga Marcovna et Brunova se rendent à une invitation*). Dans d'autres de ses œuvres, le cadre de référence se clarifie dans le contexte de relations *trans-symboliques* entre des cadres de composition et d'autres types de symboles, verbaux et non verbaux (l'album *Dans l'armoire*). Chez Sophie Calle, l'intention de faciliter l'accès à son système symbolique la conduit à construire les relations trans-symboliques et métaphoriques du système selon des chaînes référentielles répétitives et en forme de retour.

Nous pouvons maintenant poser la question de la facilitation de l'accès au *cadre de référence* du système en revenant au *Carré noir* de Malévitch. Tandis que les œuvres de Kabakov ou de Sophie Calle sont de l'époque contemporaine, l'invention de Malévitch remonte à 1915. A Saint-Pétersbourg, en 1915, on ne trouvait aucun tableau qui aurait pu

---

[601] *Femme et cosmétologie*, 1963-1966, collection privée.
[602] *Lieu frappé*, 1922, Berne, Kunstmuseum.
[603] Klee P., *Théorie de l'art moderne*, éd. et trad. Par P.-H.Gonthier, Denoël, 1985, p. 34.
[604] Voir partie II, 1.
[605] Voir partie II, 3.

présenter une forme intermédiaire entre des tableaux cubo-futuristes et le carré noir sur la toile de Malévitch.

Par son élan radical, la personnalité de Malévitch est unique dans le contexte culturel européen du début du XXème siècle. Nous pouvons comparer l'apparition de l'abstraction chez trois artistes : Kandinsky, Mondrian et Malévitch. Nous pouvons alors retracer la succession des travaux de Kandinsky et de Mondrian en suivant leur parcours vers l'abstraction. Avant d'effectuer sa première aquarelle abstraite, Kandinsky avait réalisé plusieurs œuvres où l'on peut encore trouver quelques allusions au motif du plein air et où l'artiste avait déjà prêté beaucoup d'attention aux éléments picturaux « *en tant que tels* »[606] : à une ligne, à une tache de couleur. La succession des travaux de Mondrian sur le thème de l'arbre témoigne de cette transformation d'une vision d'un objet en une vision d'une structure d'éléments plastiques où l'objet est dissous. Chez Malévitch, l'avènement du tableau abstrait marqua la rupture avec son « monde » peint d'antan.

La forme du *carré* porte en elle-même ce signe de rupture parce qu'elle ne correspond pas au canon d'une peinture d'après nature. Cette rupture avec le mode habituel de la peinture a été fortement ressentie par Malévitch. D'après les souvenirs de ses proches, après la réalisation de son *Carré noir*, il n'a pas pu manger pendant plusieurs jours. Au-delà de la vision extatique [607] qui accompagne cet événement, nous voulons mettre en relief l'étonnement de l'artiste à la vue de cette nouvelle forme du tableau.

Serge Fauchereau note bien la rapidité du passage à l'abstraction chez Malévitch : « *Le passage à l'art non figuratif, Malévitch ne semble pas encore l'avoir effectué au début de 1915.(…) Mais c'est durant l'été que ses expériences plastiques menées dans le secret de son atelier l'amènent à exécuter ses premières œuvres suprématistes. Il travaille d'arrache-pied si bien qu'en décembre, lors d'une nouvelle exposition à Saint-Pétersbourg, « 0.10. : dernière exposition futuriste », il ne présente pas moins d'une quarantaine d'œuvres entièrement non- figuratives parmi lesquelles le « Carré noir» qui, bien entendu, déchaîne un tollé. Le cubo-futurisme et ses dérivés sont dorénavant dépassés…* »[608]. La fin de l'année 1915 marque aussi une date importante dans la biographie de Malévitch : l'artiste commence à écrire régulièrement.

---

[606] *L'élément pictural en tant que tel* de Malévitch est lié aux travaux sur la structure d'un élément verbal chez les adeptes du mouvement poétique « zaoum » (voir partie I, chapitre 2). La déclaration des zaoumniks a été intitulée « *Déclaration du mot en tant que tel* ».

[607] Malévitch a consacré des poèmes à l'invention des formes suprématistes. Un extrait de 1918 en est exemplaire : «*Il y a trois minutes que le temps de notre jour rapide est terminé en moi. Les millions de rayures se précipitaient. La vision devenait floue et ne pouvait pas sentir par ses rayons du lieu.*
J'ai cessé de voir. » (1918) (Собрание сочинений К. Малевича, том 5, Москва, Гилея 2004, p. 453).

[608] Fauchereau Serge, *Le suprématisme et le Carré noir / Catalogue de l'œuvre de Malévitch*, 1992, Ars Mundi, p. 21.

Les premiers opus écrits de Malévitch concernent son expérience poétique et ses manifestes. Mais l'invention du *Carré noir* correspond au commencement de l'activité théorique de Malévitch. Son œuvre écrite représente 5 tomes. Aucun autre artiste du XXème siècle, et peut-être dans toute l'histoire de l'art n'a laissé un héritage écrit aussi important. Les textes de Malévitch peuvent être regroupés d'une manière très conventionnelle selon leurs objectifs pédagogiques, critiques (d'art), philosophiques, poétiques. En effet, Malévitch ne respectait pas la règle des genres. Plus important encore, dans son œuvre s'entremêlent théories esthétiques et pédagogiques. L'ensemble reflète d'une façon ou d'une autre ses réflexions philosophiques, notamment celles sur son choix artistique (*Le Monde en tant que sans-objet ou le repos éternel*, 1921-1922).

La période suprématiste fut assez courte dans la biographie artistique de Malévitch. Ses premiers tableaux suprématistes ont été exposés en décembre 1915 à l'exposition « *0.10* », et ses derniers tableaux suprématistes datent de 1918.

Il convient de préciser trois points :

1. Dans son invention suprématiste, Malévitch a atteint la fin dès le début. Au cours des trois années suivantes, il n'a pas créé de forme plus radicale que celle du carré. Toutes les autres sont des versions en couleurs symboliques (blanc, rouge). Les « mondes » de ses compositions suprématistes (les « *Suprémus* ») sont faits à partir de formes suprématistes dont le carré noir reste la figure essentielle.

2. Le *Carré noir* apparaît en même temps que son explicitation verbale. Ce premier texte qui témoigne de l'art suprématiste est conçu en forme de manifeste et est édité à l'occasion de l'exposition « *0.10* ». Néanmoins, notons que ce texte est écrit <u>*après*</u> l'apparition du *Carré noir*. La première édition du texte « *Du cubisme au suprématisme* » date de 1915, bien que sur la couverture soit indiqué 1916. Ce texte commence par une longue suite de réflexions de Malévitch sur le changement de « cadres » et sur les conventions en jeu dans la transformation d'un courant artistique en un autre. Ce type de réflexions fonde la théorie Malévitchienne du « cadre », celle « *de l'élément additionnel en peinture* » (1926-1927), mais aussi sa théorie philosophique du « *Monde en tant que sans-objet* ».

3. Après la fin de la période suprématiste, de 1919 à 1927, Malévitch garde le silence en peinture. En même temps, il se met au travail pédagogique et théorique, il écrit. La réapparition de la figure humaine dans les toiles de Malévitch de 1928-1933 ne doit pas être associée à son échec mais à une certaine « philosophie de corps » que l'on trouve dans les textes de Malévitch datés de 1922 – 1930. La création de tableaux « impressionnistes » ou

« cubistes » par Malévitch pendant cette période doit justifier sa théorie de succession des « cultures picturales » : Malévitch crée ainsi sa propre mythologie.

En énumérant ces trois points, nous voulons montrer que l'invention du suprématisme a exigé de son maître l'invention d'un discours spécifique dont le sujet principal était le référent de son système symbolique. Malévitch veut légitimer sa construction symbolique, ouvrir l'accès à son cadre de référence. Par conséquent, il tend peu à peu à élaborer un discours de légitimation des arts ; certains de ses arguments nous rappellent la « théorie spéculative » des arts de J.-M. Schaeffer, d'autres arguments plutôt le discours descriptif que J.-M. Schaeffer voit chez certains auteurs contemporains, en particulier chez Goodman.

L'invention du suprématisme a suscité une forme méta-langagière chez son créateur. Dès le début, Malévitch va au-delà du négatif avec l'affirmation de sa vision positive. Le premier texte « *Du cubisme au suprématisme* » fut le manifeste du nouveau courant en art plastique en même temps que son premier commentaire.

Nous avons vu comment des relations *trans-symboliques* opèrent dans l'art contemporain et construisent le cadre de référence d'un système symbolique. Dans le cas de l'invention de l'art abstrait (du suprématisme), l'artiste est amené à clarifier son système en y ajoutant son propre commentaire. La négativité caractéristique des manifestes n'est pas donc suffisante. Malévitch veut créer des relations *méta-symboliques* à partir de son œuvre picturale dans laquelle il vise l'union des « cadres » de compréhension et de création.

3. 3. Création du domaine de référence « sans choses »

La nouvelle forme de Malévitch est la découverte d'un nouveau monde, celui de ses traités « *Suprématisme* ». Les différents sous-titres de ce livre ont fait l'objet de différentes versions en français : *Le Monde en tant que sans-objet*, *Le Monde comme inobjectivité*. La difficulté de la traduction est liée au fait que Malévitch ne parle pas d'« objet » mais de « chose » : le mot « bespredmetnost » signifie en russe « sans-predmet » où « predmet » correspond à une « chose ». La traduction française de ce néologisme de Malévitch pourrait être la « *sans-choséité* ».

Nous voulons ainsi insister sur le fait que la création du monde de *Suprémus* est venue après la création du *Carré noir*. Malévitch sent la nécessité de créer ce monde après avoir fait ce tableau. Il doit constituer le domaine d'objets auxquels s'appliquent les étiquettes de carré. En effet, son règne symbolique commence à s'élaborer dès l'application de la première

étiquette à son carré noir. Le domaine des figures géométriques ne convenant pas à Malévitch, ce domaine d'application doit permettre de dépasser le cadre compositionnel de la toile.

En un sens, Malévitch élabore des référents pour ses « paysages » suprématistes : les formes de « *Suprémus* » constituent les éléments du « paysage » du monde idéal. « *Dans la nouvelle forme il y a précisément ce qui la distingue du jour passé. Il semble que la nature soit la même, que les paysages soient les mêmes que l'année dernière et dix ans auparavant (…) Chaque jour nous apporte du nouveau, c'est pourquoi la nature n'est pas identique et l'accroissement de nouvelles formes n'est pas identiquement beau (…) Le nouveau tableau se construit aussi par un nouvel acte esthétique. Les animaux nouveaux naissent dans nos dépôts contemporains, sont coloriés comme cela nous plaît et sont lancés dans le monde.* »[609] La comparaison du paysage avec le tableau est significative dans le discours de Malévitch (et avec lui de tous les artistes d'avant-gardes), elle indique que le tableau révèle le monde des formes constructives de la nature.

En indexant son *Carré noir* sur le domaine où il n'y a pas de choses, Malévitch ouvre l'espace du *règne* symbolique et commence à le « peupler » en élaborant d'autres symboles. Dans le même temps, Malévitch élabore ce *règne* dans ses écrits. Il institue des relations de type *méta-symbolique* entre les symboles de son système et les applique dans ses descriptions du monde sans choses.

On pourrait objecter que chaque système symbolique artistique trouve des référents dans des domaines où il est difficile de voir quelque objet que ce soit sans déformation, sans trait fictionnel, etc. Nous souvenant de E. Gombrich, n'oublions pas que chaque image est conventionnelle. Par conséquent, la différence entre les images de Pickvik et celles des visages déformés par Picasso d'une part et les images de carré et les compositions suprématistes d'autre part est liée au fait que le référent de l'image de Pickvik et celui du visage déformé n'est plus rapporté au domaine des caractéristiques du langage graphique ou pictural. Chez Malévitch, Kandinsky, Mondrian un trait renvoie à un trait et une tache picturale à une tache picturale. Il fallait alors inventer un monde, élaborer un *règne* symbolique où le symbole ne serait pas la reprise tautologique de son référent, mais où il donnait à constituer un *règne* symbolique plus large que son extension de significations alternatives.

Cependant, les « *Carrés* » de Malévitch se distinguent des lignes, des grilles et des structures verticales et horizontales de Mondrian; ils diffèrent aussi des lignes et des taches picturales de Malévitch en ce sens qu'ils présentent quelque chose de plus que des outils

[609] Malévitch K., *J'attends. Ou-el-oull-el-tié-ka. Ma nouvelle voie. / Ecrits. Tome I*, p.82.

plastiques. Le *Carré noir* est un « personnage » de ce monde de traits, de couleurs, de grilles, etc. La « naissance » du *Carré noir* est liée au travail scénographique de Malévitch pour l'opéra de M. Matiouchine « Victoire sur le Soleil ». Parmi les personnages de cette pièce de 1913 il y avait « Le Carré noir ». Le Carré « *règne* » sur la surface du tableau au fond blanc, il recouvre la moitié de cette surface et se pose au centre, ce qui renforce l'effet de focalisation du regard sur lui-même.

Il est difficile de trouver une forme plus opposée aux formes naturelles (une grande partie des artistes d'avant-garde inspirés par des idées théosophiques et anthroposophiques cherchaient à définir les lois de la nature par la révélation de rapports entre les formes plastiques). En ce sens, Malévitch se distingue de beaucoup d'artistes de son époque comme les spectateurs les plus attentifs le ressentent[610]. Il écrit : « *Le peintre peut être créateur quand les formes de son tableau n'ont rien de commun avec la nature.* »[611] Cette déclaration doit justifier le fait que les référents de son système symbolique constituent un nouveau *règne*.

Nous voyons dans ce postulat les éléments du discours qui appartient à *la théorie spéculative de l'art*. « *Il faut donner aux formes la vie et le droit à une existence individuelle.* » [612] Les formes de l'art doivent donc avoir leur vie propre et même « individuelle ».

Mais ces formes-là, Malévitch les projette dans un monde idéal. Ce monde sera à l'opposé du monde constructiviste qui admet des choses « utilitaires » dans l'esprit fonctionnaliste de l'époque. L'idée du progrès technique et social est étrangère à Malévitch. Son monde idéal est le monde « *du repos éternel* » où tous les mouvements sont équilibrés.

Le monde *sans choses* est opposé à celui du quotidien. Il n'y a pas de mouvement, il n'y a pas de fin. Le *règne* Malévitchien s'apparente à l'espace où des éléments, des planètes (Malévitch a réalisé des « planites » pendant son travail à Vitebsk) laissent leurs projections sur des toiles comme s'il s'agissait d'écrans.

Nous assistons à la reprise du discours de la théorie spéculative, mais déjà comme un prolongement du thème romantique du voyage que le héros entreprend généralement dans des pays sauvages et lointain. En même temps, ce voyage romantique se passe en l'absence du héros. Dans le monde de *Supremus* Malévitch élimine la référence à l'humain. Dix ans plus tard, quand il revient à la peinture, Malévitch renoue avec la figure. Ces personnages sont

---

[610] Nous parlons ici d'Alexandre Benois, une figure représentative du mouvement "Le Monde de l'Art" qui a eu une réaction très négative en voyant l'invention suprématiste de Malévitch. La dispute de Malévitch et de Benois a été publiée à l'époque.

[611] Malévitch K., *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural. / Ecrits. Tome I* p. 55.

[612] Ibid.

élaborés sans référence à leur individualité. On pourrait dire que tous ces personnages sont vus de l'autre côté du « *miroir suprématiste* ».

3. 4. « Miroir suprématiste » : métaphore de la référence pour l'art de l'avant-garde

La création du discours de clarification de son vocabulaire artistique est liée dans les textes de Malévitch au discours dans lequel des relations *méta-symboliques* constituent des formes plus complexes et métaphoriques, où des symboles verbaux peuvent donner des échantillons du fonctionnement visuel.

« *Le miroir suprématiste* » fut le dernier manifeste publié par Malévitch dans l'hebdomadaire « *La Vie de l'art* » en 1923[613]. La publication était consacrée à l'exposition de tous les courants artistiques de Pétrograd organisée à l'Académie des Beaux-Arts. L'œuvre suprématiste y était présentée avec l'ensemble de la création « collective » de l'*Ounovis*, deux toiles blanches de Malévitch formant le centre compositionnel et conceptuel de cette exposition. Cette œuvre de l'*Ounovis* avait pour titre « *Le miroir suprématiste* ». Elle exemplifia donc la principale conclusion du manifeste de Malévitch.

Les « diversités » du monde sont mises de l'autre côté du « miroir suprématiste ». L'image du « *miroir* » sert à réduire toutes les réflexions sur les « *diversités humaines* ». La toile propre reflète la lumière de ces « diversités » et ne montre que les caractéristiques du support.

Ce manifeste est très court et nous le citons dans son intégralité.

« *L'essence de la nature est immuable dans tous ses phénomènes changeants.*

[613] Malévitch K., *Le miroir suprématiste / Ecrits. Tome II (Le miroir suprématiste)*, tr. par J.-C. et Valentine Marcadé, Lausanne, « L'Age d'Homme », 1977, pp.96-97 (première publication « *La Vie de l'art* », Pétrograd, 22 mai 1923, un extrait de ce manifeste a été publié dans la revue « LEF », 1923, juin-juillet)

Dessin 4

Miroir suprématiste

	Dieu Ame Esprit Vie Religion Technologie Art Science Intellect	= 0
A1) Le monde comme diversités humaines		

1) *La science, l'art n'ont pas de limites parce que ce qui est objet de connaissance est illimité, innombrable, et que « l'indénombrable » et l'illimitation sont égales à zéro.* »

Cette métaphore du « *degré zéro* » est chez Malévitch celle de l'unité des visions du monde. La métaphore du miroir est due, selon E. Martineau [614] et J.-C. Marcadé, à Schopenhauer et à son traité *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Pourtant Malévitch n'a jamais lu le livre de Schopenhauer[615]. Il a seulement réagi au titre de l'œuvre de Schopenhauer parce que la conception du « Monde » chez Malévitch exclut la « *représentation* » (chez Malévitch, la figuration de choses). Quand il y a « *la volonté* » et « *la représentation* », alors pour Malévitch il y a plusieurs « *choséités* » qui s'opposent. Toutes ces « *choséités* » sont des visions subjectives du monde. Malévitch voulait obtenir une vision

[614] Martineau E., *Malévitch et la philosophie. La question de la peinture abstraite.* Lausanne, L'Age d'homme, 1977.

[615] Voir sa lettre de Malévitch à M.O. Gerchenson écrite en 1924 (quand son traité *Le monde comme sans-objet* était déjà terminé). « *A. Schopenhauer a intitulé son livre « Le Monde comme volonté et comme représentation ». Evidemment, je ne l'ai pas lu, mais j'ai lu son titre dans la vitrine, je n'ai pas beaucoup réfléchi sur ce titre, mais j'ai pensé que le Monde était là où il n'y avait ni volonté ni représentation. Là, où elles se trouvent toutes les deux, il n'y a pas de Monde, il y a la lutte de représentations.* » (lettre à M. Gerchenson écrite à Léningrad le 13 octobre 1924, Собрание сочинений Малевича, tome 3, p.352).

objective et unique du monde, par conséquent, le choix du carré que l'artiste fait intuitivement s'accorde de la meilleure façon possible avec cette voie dite « objective ».

Dans l'extrait final du « *Miroir suprématiste* », la conclusion de la réduction au zéro termine les phrases où sont énumérées toutes les « *diversités humaines* » de la table.

« *2) Si les créations du monde sont les voies de Dieu, et que « ses voies sont impénétrables », - lui et sa voie sont égaux à zéro.*

3) Si le monde est une création de la science, du savoir et du travail et si leur création est infinie, elle est égale à zéro.

4) Si la religion a eu la connaissance de Dieu, elle a eu la connaissance du zéro.

5) Si la science a eu la connaissance de la nature, elle a eu la connaissance du zéro.

6) Si l'art a eu la connaissance de l'harmonie, du rythme, de la beauté, il a eu la connaissance du zéro.

7) Si quelqu'un a eu la connaissance de l'absolu, il a eu la connaissance du zéro.

8) Il n'y a pas d'existence ni en moi, ni en dehors de moi, rien ne peut rien changer, car il n'y a rien qui puisse changer, et il n'y a rien qui puisse être changé.

A2) Essence des diversités. Le monde comme non-figuration. »[616]

La « *chose utilitaire* » est présente dans le monde qui se trouve de l'autre côté du miroir suprématiste. Il faut remarquer qu'en 1923 Malévitch a déjà rédigé une grande partie de ses travaux théoriques dont le centre est « *Suprématisme. Monde en tant que sans-objet ou Le Repos éternel* » .[617] La non-figuration ne doit pas être assimilée au « rien », mais à l'élimination de toute « *chose utilitaire* » du *règne* symbolique du suprématisme. Ce *règne* doit être épuré de la « *lutte des représentations* » selon l'expression de Malévitch ou, autrement dit, de toute image dite « *subjective* ».

Le miroir suprématiste de Malévitch ne cherche pas à refléter des « *représentations* » ou des « *diversités* » du monde, mais le principe du monde qui fait du monde une structure rigide (comme le carré). Cette structure du monde est fondée sur le fait qu'elle applique chaque élément au zéro, où « zéro » correspond à une « zéroité » de forme.

La notion de « zéro » n'est pas simplement liée à un concept mathématique mais elle a joué un rôle important dans l'histoire de la culture et de l'art au XXème siècle. En mentionnant *Le degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes, on voudrait remonter plus loin

[616] Op.cit., ibid.
[617] Cette œuvre a été terminée à Vitebsk en 1922. Plus tard, Malévitch a écrit des textes qui devaient compléter cette œuvre (versions 1/42, 1/46 et d'autres).

encore et rappeler le « *Signe zéro* » de Roman Jakobson[618]. Ce texte fut d'abord publié à Genève en 1939. Linguiste de formation, Roman Jakobson a été l'inspirateur et l'un des principaux représentants du Cercle Linguistique de Moscou et de l'Ecole formaliste de Pétrograd (OPOYAZ, La société des études du langage poétique). Roman Jakobson fut lié d'amitié avec Malévitch, Khlebnikov, Mayakovsky, Filonov. Ce fait est très important pour l'analyse des écrits de Malévitch ; en effet, si l'artiste était autodidacte, il savait s'entourer de gens qui représentaient l'élite intellectuelle du pays[619] et avec qui il discutait pour développer ses idées.

L'article de Jakobson renvoie à la problématique du linguiste suisse Charles Bally[620] où la dichotomie du signe selon F. de Saussure est vue comme opposition entre une qualité du signe et l'absence de cette qualité. L'absence d'une qualité du signe sera alors le signe zéro. Jakobson développe la conception du signe zéro en fondant sa réflexion sur l'analyse des terminaisons des noms dans les langues slaves (en particulier, en russe). La langue se construit (selon les deux niveaux, du signifiant et du signifié dans le sens de F. de Saussure) dans des relations entre une qualité définie et son absence : la qualité absente est marquée ainsi par le « *signe zéro* », qui est présent dans toutes les constitutions langagières malgré l'absence du son. Jakobson remarque que la sémiotique doit s'interroger sur les relations entre deux notions intrinsèquement liées : *le signe* et *le zéro*.[621]

Le signe *zéro* de la théorie linguistique de Jakobson fonctionne d'une façon comparable à celle de « *l'élément additionnel* » de la théorie esthétique de Malévitch, où toutes les « *cultures picturales* » (sémiotiques) sont définies par les interrelations entre leurs composants spécifiques (ligne, couleur) et cet *élément additionnel*. Quand un *élément additionnel* se dissout, il se transforme en une sorte de « signe zéro » : même en l'absence de cet élément un courant artistique doit être mis en correspondance avec celui-là comme un signe de possibilités créatrices.

Le signe « zéro » dans le manifeste de Malévitch joue aussi un rôle déterminant pour les fonctions créatrices de l'homme. La métaphore du « miroir » (des représentations du monde) est soumise à une réduction radicale. Par cette métaphore Malévitch polémique avec celle des symbolistes. Le radicalisme de Malévitch est méthodologique. La métaphore à la

---

[618] Jakobson R., *Signe zéro / Mélanges de linguistique offerts à Charles Bally*, Genève, 1939 (réédité dans « Roman Jakobson. Selected Writings », t.II, The Hague – Paris ; Mouton, 1971, p. 211 ; Роман Якобсон *Избранные работы*, Москва, «Прогресс», 1985, pp. 222-230).

[619] Le cercle de gens avec qui communique Malévitch accueille poètes et compositeurs : Michail Matiouchine, le poéte du courant « zaoum », Daniil Kharms, poétes Vladimir Mayakovsky et Kroutchenykh, le critique d'art Pounine, philosophe et philologue Michail Gerchenson. Parmi les élèves de Malévitch il y avait la nièce de Berdyaev N.Davydova, El Lissitzky. Les idées de l'époque « volaient » dans l'air que Malévitch « respirait ».

[620] Bally Ch., *Linguistique générale et linguistique française*, Paris, 1932.

[621] Якобсон Роман, op.cit., p. 230.

recherche des nouvelles « images » est réduite alors à son minimum radical ; le « miroir » du « Monde » présente la toile blanche des artistes de l'Ounovis, la *tabula rasa* où tout se reflète selon une forme d'expression égale à zéro.

L'ensemble de la création suprématiste et le manifeste « *Le miroir suprématiste* » forment un tressage de relations *trans*- et *méta-symboliques* où la métaphore suprématiste devient une antithèse de la métaphore symboliste.

Les symboles verbaux dénotent d'abord les objets dans leurs domaines : Dieu, Ame, Esprit, Mouvement, etc. Mais le pas de plus consiste à épurer tous ces domaines de leurs objets : il n'y a plus de référents, ils sont réduits à *zéro*. Ce signe est exemplifié par les toiles pures.

Le « *miroir suprématiste* » de Malévitch est aussi une exemplification poétique du monde blanc de « *Suprémus* ». Le monde du « repos éternel », sans mouvement, sans poids est le monde sans son. Un des aphorismes poétiques de Malévitch dit : « *Le but de la musique est le silence* »[622]. Souvenons-nous maintenant que le mouvement « zaoum » dont était proche le jeune Jakobson prêtait beaucoup d'attention au son ; les relations *trans-symboliques* transposent ainsi le schème sonore en schème plastique et en schème verbal. Bien que la métaphore du « *miroir suprématiste* » soit une réduction de significations, le fonctionnement symbolique recouvre les différents schèmes et les différents types de symbolisation. La « collection » classificatoire de Malévitch comporte un *zéro* de symboles, mais les « *voies de la référence* » font toute la complexité du « travail » métaphorique.

3. 5. Suprématisme. 34 dessins. Autocommentaire de Malévitch.

Les premiers traités où Malévitch veut rendre son système explicite sont encore écrits sous forme de manifestes. Dès que Malévitch s'adonne plus à l'éducation et au travail théorique, ces textes commentent plutôt qu'ils ne prouvent. Le petit livre de 1920 édité à Vitebsk est exemplaire de ce travail de commentaire.

A cette époque, le suprématisme est déjà passé par tous ses stades, Malévitch a cessé de peindre et dirige le travail de ses élèves. En effet, pour accéder à son cadre de référence Malévitch analyse toutes les « périodes » suprématistes distinguées selon les couleurs de ses « Carrés » et des constructions suprématistes.

---

[622] 1924, *Собрание сочинений*, tome 5, p.457.

« *Le suprématisme se divise en trois stades selon le nombre des carrés, noirs, rouges et blancs : la période noire, la période colorée et la période blanche. Dans cette dernière sont exécutées les formes blanches en blanc.* »[623] Chaque stade suprématiste est mis en correspondance avec les trois couleurs principales explorées par Malévitch.

Pour Malévitch, il est important de noter que les carrés en tant que plans servent de fondement constructif : les compositions suprématistes ne doivent pas être associées à des images décoratives. La base de construction « *était le principe fondamental d'économie : rendre par la seule surface plane la force de la statique ou bien celle du repos dynamique visible.* »[624] La réflexion de l'artiste s'appuie sur le principe conceptuel en négligeant les règles plastiques. Apparemment, Malévitch se trouve plus proche de l'art conceptuel de Kosuth qu'on ne pourrait le penser si on se réfère à la division en art moderne / postmoderne. J-M Schaeffer voit dans la relation qui unit l'art conceptuel de Kosuth à Malévitch une application de la « théorie spéculative de l'art.

En quoi Malévitch devient-il plus proche de l'art conceptuel que de l'art abstrait quand il explique le principe d'économie du *Carré* noir ? Nous voyons dans la forme du *Carré noir* une manière de commenter sa vision artistique du monde. Nous avons dit que la forme du *carré*, par opposition aux formes de Kandinsky, Kupka, Mondrian et d'autres artistes abstraits, ne pouvait pas prétendre à une révélation des formes de la Nature. Quand Malévitch précise que le monde suprématiste est la surface plane, nous comprenons que le carré noir est une forme de réduction de la surface plane. En inversant le monde sans mouvement, blanc et en « repos» à la lumière d'un contre-jour, Malévitch voit de nouveau la forme *carrée* qui, dans ces conditions, est noire.

On peut dire que tous les écrits de Malévitch sont ceux d'un plasticien. Pour décrire comment il est possible de rendre visible des formes dans un monde blanc, il faut savoir bien appliquer les règles du *contre-jour*.

Le « *Carré blanc* » correspond au « *repos éternel* » dans le monde de *Suprémus*, tandis que le « *Carré rouge* » est une forme d'excitation, une forme créatrice. Cette « symbolique » des couleurs chez Malévitch est aussi d'ordre conceptuel, parce que la réduction du coloris est radicale comparée à celle des œuvres contemporaines de Kandinsky ou de Mondrian. (*Illustration 61*) La couleur noire est dévalorisée dans le parcours impressionniste : la nature n'a pas de couleurs noires, toutes les couleurs sont des composées. Le blanc et le noir seront des couleurs caractérisant la peinture contemporaine et l'art contemporain en général qui rejette le symbolisme des couleurs du XIXèmeme siècle et le

[623] Malévitch K., *Suprématisme. 34 dessins. / Ecrits. Tome I*, p.119.
[624] Ibid.

style décoratif des plasticiens. La couleur rouge est la couleur traditionnelle russe : en russe ancien, le mot « rouge » signifiait « beau », la couleur rouge était celle de la fête ainsi que celle du sacré. La robe de mariée en Russie était rouge, et notons que cette couleur était aussi celle des mariées en France jusqu'au XIXèmeme siècle. En Russie, le fond des icônes était souvent soit or, ce qui avait la signification du sacré, soit rouge.

Malévitch explique son choix du noir et du blanc : ils « *servent comme énergies qui dévoilent la forme ; cela concerne seulement les moments de la construction des projets sur la toiles, du suprématisme à volume, tandis que dans l'action réelle, tangible, cela ne joue aucun rôle, car la mise en lumière de la forme est laissée à la lumière, mais dans les formes du suprématisme déjà réel, restent seulement le noir et le blanc…* »[625] Le choix du blanc et du noir correspond donc à l'enjeu architectural de Malévitch : il s'agit de mettre en relief des constructions du monde de *Suprémus*. Ce sont des constructions spatiales.

« *A l'échelle énorme et cosmique des systèmes planétaires, il s'est produit (…) un détachement de certains états qui formaient la vie auto-personnelle en créant tout un système de constructions du monde après s'être liés amicalement pour assurer leur vie en écartant la catastrophe. Les formes suprématistes comme abstraction sont devenues une perfection utilitaire. Elles ne concernent déjà plus la terre, on peut les analyser et les étudier comme n'importe quelle planète ou tout un système.* »[626] Le style de Malévitch est eschatologique, il parle de la catastrophe à l'échelle cosmique. En même temps, ce style s'accorde bien avec le genre du manifeste où des affirmations sont portées d'une manière radicale sur le monde dans sa totalité et sur l'espace dans sa totalité. Qu'importe qu'il s'agisse de trois ou cinq adeptes d'un nouveau courant artistique ou littéraire ! La stylistique eschatologique est aussi caractéristique des discours d'artiste dans le contexte de la théorie spéculative de l'art de J.-M. Schaeffer.

Nous pensons que ce discours eschatologique n'était pas seulement caractéristique du discours artistique mais qu'il était significatif de l'époque des révolutions[627]. Dans le style des écrits de Malévitch, il convient de séparer les éléments de son discours de clarification du cadre de tous les autres éléments.

La revendication de constructions cosmiques n'est pas aussi ésotérique qu'on pourrait le supposer. En effet, la vision du « *monde suprématiste* » s'apparente à celle des pilotes. Malévitch lui-même, pendant ses conférences, présentait côte à côte des photos aériennes et

---

[625] Op.cit., p.121.
[626] Op.cit., p.120.
[627] Malévitch s'inspirait beaucoup de la lecture de l'Evangile dont il prenait des citations dans ses carnets.

ses œuvres suprématistes. L'élan vers l'espace peut être compris en correspondance avec l'élan des futuristes.

Fils du siècle du progrès technique, Malévitch refuse cependant la notion de progrès (« *le repos éternel* ») et s'intéresse à tout ce qui permet d'avoir une vision à l'échelle « cosmique ».[628] Mais le centre de son intérêt est le mouvement. Le mouvement intéresse tous les artistes d'avant-garde : les véhicules de toutes sortes qui commencent à circuler à de grandes vitesses, l'invention du cinéma, l'intérêt pour toutes les théories biologiques qui voient le jour grâce aux possibilités techniques d'observation de la microstructure des organismes.

Rappelons-nous que Klee formulait les caractéristiques de la ligne en parlant du mouvement. Le mouvement chez les futuristes italiens a donné les très beaux tableaux de Balla, par exemple. Les futuristes russes s'inspiraient beaucoup des « mouvements » aériens (Vassily Kamensky était poète et pilote en même temps).

Malévitch s'interrogeait sur le mouvement dans un sens proche de celui de Klee : comment le mouvement permet-il d'assimiler les lois du monde idéal aux formes plastiques ? En ce sens, cette question se pose de nouveau dans la *théorie spéculative de l'art*. En effet, toutes les formes suprématistes lithographiées dans le «*Suprématisme. 34 dessins* » sont les effets de différents déplacements des éléments suprématistes de base : ce sont des effets de mouvement.

Le carré noir est le résultat du sectionnement de la surface plane où des corps de construction céleste, des « planites » se projettent. Le cercle obtient sa forme par la rotation du carré. La croix sera une forme plane qui permet de rassembler le carré en volume en tant que cube.

La position des formes suprématistes dans leurs cadres compositionnels témoigne aussi du mouvement : le cercle est déplacé par rapport au point de croisement des diagonales, il s'approche du bord droit de telle façon que l'on a l'impression qu'il se meut. La croix face au cercle rompt la symétrie du cadre compositionnel : on voit bien que les petits carrés blancs qui se forment entre les marges et la croix ne sont pas identiques. La double page suivante montre d'autres mouvements du carré. La première forme ressemble plutôt à un rectangle, les angles sont différents et toute la composition est déplacée vers le bas. De nouveau, cette forme provient d'une des rotations du carré : un mouvement du carré le met en position de projection non frontale par rapport à une toile suprématiste.

---

[628] Malévitch s'intéressait à l'astronomie. Michaïl Bakhtine qui le visite à Vitebsk raconte que Malévitch avait l'habitude d'observer les planètes chaque soir.

La composition suivante présente le carré déplacé vers le haut de la page. Sur d'autres dessins, les carrés bougent vers le haut et apparaissent dans une perspective lointaine (le dessin avec les deux carrés où le premier est éventuellement plus proche dans « l'espace » du *Suprémus* que l'autre qui apparaît seulement sur « l'horizon » de la marge d'en-bas et en très petit à cause de la distance).

Certains assemblages de formes suprématistes sur ces lithographies de Malévitch se présentent comme des « vues aériennes » : par exemple, une composition avec des rectangles qui rappelle sa toile « *Huit rectangles* ». D'autres rappellent des corps géométriques dans l'espace cosmique vus sous l'angle de leurs projections planes. Malévitch écrit que le suprématisme « *s'établit en rapport avec la terre, mais en raison de ses constructions économiques, il change toute l'architecture des choses de la terre s'unissant, dans le sens large du terme, avec l'espace des masses monolithiques mobiles du système planétaire.* »[629] Malévitch décrit le monde des formes suprématistes comme celui de formes en volume, de « *masses monolithiques* ».

Après avoir formulé verbalement les rapports entre les formes suprématistes, Malévitch se lance dans un travail d'architecture.[630] Ce fait est lié à sa volonté d'achever son travail sur chevalet : « *Il ne peut pas être question dans le suprématisme de peinture.* »[631] L'invention des carrés doit donc être rattachée à une vision des masses « monolithiques » : le noir et le blanc rendent les formes visibles (comme la lumière et l'ombre).

Malévitch est très précis sur l'enjeu architectural de son travail : « *Ayant établi les plans déterminés du système suprématiste, l'évolution ultérieure du suprématisme, désormais architectural, je la confie aux jeunes architectes, dans le sens large du terme, car je vois l'époque d'un nouveau système d'architecture seulement en lui.* »[632] Après avoir développé ses idées suprématistes dans ses toiles, Malévitch rend ces formes légitimes par leur application dans l'espace en tant que projections de « *masses monolithiques* » sur la surface picturale. L'auto-commentaire de l'article « *Suprématisme. 34 dessins* » l'amène à mettre un

---

[629] Malévitch K., op.cit., p.122.

[630] Malévitch travaille d'abord à ce qu'il appelle des *planites*. « *Les planites sont des structures habitables qui gravitent dans l'espace comme de minuscules planètes (on dirait aujourd'hui des spoutniks) (…) Ces structures sont composées de parallélépipèdes de différentes tailles assemblés de manière harmonieuse.* » L'autre type de modèles architecturaux de Malévitch sont des *architectones.* « *Selon l'effet de dynamique recherché, les architectones sont des assemblages verticaux ou horizontaux posés sur le sol, des édifices monumentaux habitables. Comme dans les planites, c'est le carré qui est à la base : par translation de carrés de différentes tailles on obtient une variété de volumes cubiques ou parallélépipédiques (…)Plusieurs éléments d'architectones ont été conservés qui comportent un cercle, un carré ou une croix peintes – voire même peintes sur des plaques de verre encastrées dans le plâtre.* » (Serge Fauchereau *Malévitch*, p.31).

[631] Malévitch K., op.cit., p. 123.

[632] Malévitch K., op.cit., p. 123

terme à la production de ces formes sur la toile. Malévitch voit une possibilité de continuer sa réflexion avec les outils de la construction architecturale.

Dès leur apparition, les trois carrés suprématistes marquent déjà une fin. L'originalité de la voie personnelle de Malévitch artiste est liée à cette coïncidence du début / fin dans son invention du suprématisme. Après l'invention de ces carrés, Malévitch veut explorer d'autres types de symboles, verbaux et architecturaux. Il établit des relations méta-symboliques entre ses œuvres suprématistes et rédige le recueil où il veut expliciter son cadre de référence.

Malévitch introduit l'auto-commentaire dans l'espace de l'œuvre en publiant côte à côte ses lithographies et son texte. Une des voies du développement de l'art se trouve à ses yeux dans la recherche sur son propre essence, ce qui répond aux postulats de *la théorie spéculative de l'art*. Mais nous voyons aussi dans cet enjeu de Malévitch les germes de sa théorie épistémologique du cadre en art dans laquelle il cherche les voies d'accès au cadre de référence (au sens goodmanien du terme) des œuvres des différents courants artistiques. Voyant la nécessité de rendre son propre cadre de référence explicite, il inaugure le type du discours méta-symbolique que l'on peut introduire dans « l'espace » de l'œuvre. Dans ce contexte, nous pouvons dire qu'au XXème siècle Malévitch a donné une ouverture aux cadres de référence artistiques.

Les écrits de Malévitch doivent être lus en relation avec son œuvre artistique : les uns permettent de mieux comprendre l'autre. La réflexion sur la complexité de son œuvre a suscité plusieurs « lectures » artistiques partout dans le monde dont beaucoup en Russie. La forme du commentaire est ainsi explorée pour donner naissance à d'autres œuvres d'art.

3. 6. Alexandre Pankine : commentaire de Malévitch

C'est en faisant sien le *cadre de référence* des travaux de Malévitch que l'artiste contemporain russe Alexandre Pankine[633] a réalisé ses propres œuvres. Ses commentaires artistiques prennent la forme d'installations en trois dimensions[634], dans des œuvres où les

[633] Alexandre Pankine, né en 1938, vit et travaille à Moscou.
[634] "*Trois carrés*", installation, 1998, exposition "Malévitch et la pensée visuelle" (Moscou, centre d'exposition "Solyanka").

travaux de Malévitch sont inclus à titre de citations[635] et s'accompagnent de réflexions faites à l'aide de formules mathématiques. Nous remarquons que les relations *trans-symboliques* présentes dans la construction du système de l'œuvre de Pankine sont fondées sur l'accès au cadre de référence Malévitchien.

L'installation *Trois carrés* de Pankine s'inscrit dans le contexte de la définition Malévitchienne de la forme suprématiste. (*Illustrations 62*). Nous avons vu que les formes suprématistes sont des projections de « *masses monolithiques* ». Mais au début, Malévitch précise à de nombreuses reprises qu'il s'agit de surface plane et que les formes planes sont disposées dans l'espace. Pankine s'appuie sur « l'objectivité » du carré et dispose trois carrés noirs de telle façon que nous pouvons voir une rangée de carrés en vue frontale, tandis que leur vision en perspective correspond totalement à un dessin suprématiste de Malévitch en forme de croix.

Le *cadre de référence* de cette installation de Pankine est établi selon le commentaire *méta-symbolique* que faisait Malévitch de ses propres travaux. Le rapport des formes planes des *carrés* s'effectue en ajustant ces formes aux symboles de Malévitch. Nous pouvons alors constater que les relations *trans-symboliques* entre le dessin de Malévitch et les formes en plexiglas disposées dans l'espace de Pankine sont fondées sur l'auto-commentaire de Malévitch et opèrent donc par l'introduction *méta-symbolique* du cadre de référence de Malévitch. Pankine commente l'œuvre de Malévitch en utilisant des outils plastiques. Ces commentaires ont engendré toute une série d'auto-commentaires qui sont en fait de nouveaux systèmes symboliques servant de base à ses relations *méta-* et *trans- symboliques* et construits à partir du système de Malévitch et du sien.

Une longue série de *cadres compositionnels* montre les différentes positions de trois carrés en rotation autour de leurs diagonales dans le sens inverse de celui des aiguilles d'une montre. 22,5° séparent chaque position de la précédente. (*Illustration 63*). Sur cette série nous pouvons observer toutes les transformations des carrés (nous avons donc des « *qualia* » temporels de carrés). Les carrés se présentent soit sous forme de rectangles, soit sous forme de lignes. A partir de ces dessins de Pankine, nous accédons au cadre de référence des tableaux et des dessins de Malévitch. Le dessin d'un rectangle dans la brochure de 1920 de Vitebsk peut alors être compris comme une forme de rotation du carré.

Cette œuvre de Pankine est un exemple des relations *trans-symboliques* entre l'image et l'image-schème. L'œuvre suprématiste de Malévitch exemplifie des figures planes et leurs

---

[635] Pankine A., « *Huit rectangles de Malévitch* », 1992 ; « *Carré rouge* », 1994 ; « *Carré noir* », 1994 ; « *Cercle noir* », 1994 ; « *Croix noir des années 1920* », 1994 ; « *Carré rouge et carré noir* », 1995 ; « *Dessin suprématiste des années 1920* », 1995.

positions sur les toiles. Le schème de Pankine propose des modifications de ces positions selon des caractéristiques spatiales.

Cette correspondance entre des œuvres nous rappelle en un certain sens celle qui existe entre les deux pages des catalogues de Goldsworthy. La vue frontale fonctionne de la même façon que la projection plane sur une toile suprématiste de Malévitch. La vue en perspective rappelle le schème de rotation ou la reconstruction spatiale du dessin suprématiste Malévitchien par Pankine. Ainsi, le cadrage avec les changements d'aspect des boules de neige dus à leur fonte rappelle aussi le cadrage avec les rotations de carrés.

Pourquoi nous importe-t-il de voir cette correspondance entre différentes formes de perspective ? Les différentes applications de perspective et le « cadrage » selon des segments temporels dépendent en effet de la manière d'accéder au *cadre de référence* de l'artiste. Les relations *trans-symboliques* et, comme nous l'avons vu avec l'exemple de l'auto-commentaire de Malévitch, les relations *méta-symboliques* rendent « visible » le cadre de référence.

Lorsqu'un artiste en commente un autre, il ne fait pas que le citer. Il construit aussi son propre système. Beaucoup de travaux de Pankine incluent des travaux de Malévitch comme des « citations ». Sur les marges de ces travaux Pankine écrit des formules qui exemplifient ses réflexions sur la structure des œuvres de Malévitch. Cette série est intitulée « *Les remarques sur les marges* ».

L'interrogation de Pankine à partir des œuvres de Malévitch est fondée sur le critère de l'« *objectivité* ». Que signifie ce terme pour l'artiste qui suit ici les réflexions de Malévitch ? Le « *subjectif* » a le sens du fortuit, de l'aléatoire et de l'occasionnel ; une vision dite « *subjective* » dépend de l'éclairage, de l'émotion, d'une façon de rendre visible l'une des « *apparences* ». Mais il ne faut pas confondre le caractère « *subjectif* » de la peinture et son « *individualité* ». Pankine souligne que le geste individuel d'un artiste et le facteur « *subjectif* » de sa création ne sont pas identiques.

Le caractère « objectif » de l'art doit être compris dans le sens de la structure dont on parlait dans la première partie. Pour Pankine, la mathématique permet de clarifier ce caractère « objectif » de l'art.

Pankine veut montrer que le *Carré noir* de Malévitch est réalisé d'après une logique dite « objective » : il calcule les surfaces du blanc et du noir et il déduit qu'elles sont égales. L'œuvre de Pankine se compose alors de l'œuvre citée de Malévitch dans laquelle il introduit ses réflexions en forme de corrections et de constructions géométriques, ainsi que de marges sur lesquelles il trace de petits dessins destinés à clarifier la construction et les formules.

Les formules et les dessins de Pankine sur l'œuvre et sur les marges de l'œuvre de Malévitch exemplifient les rapports entre les symboles plastiques de ce dernier. Dans ses commentaires, Pankine fonde ses réflexions méta-symboliques sur les relations symboliques du système Malévitchien.

En termes goodmaniens, Pankine utilise la citation exemplificationnelle de Malévitch et élabore sa version du « monde » Malévitchien en introduisant des calculs mathématiques et en analysant le principe géométrique constructif de l'œuvre de Malévitch.

3. 7. Du commentaire à l'œuvre : le retour de Malévitch à la figuration

A la fin de « *Suprématisme. 34 dessins* » Malévitch écrit : « *je me suis retiré dans le domaine nouveau pour moi de la pensée et dans la mesure de mes possibilités, je vais exposer ce que j'apercevrai dans l'espace infini du crâne humain.* »[636] En 1920, l'artiste conclut son parcours suprématiste en peinture et se lance dans le travail théorique. La métaphore du « *crâne humain* » se retrouve dans plusieurs textes de Malévitch.

Cette métaphore présente une version plastique de la notion de « conscience ». Les réflexions de Malévitch se fondent sur ses expériences artistiques d'où la nécessité pour lui de trouver un équivalent plastique à une notion ou à une idée. Le carré blanc devient chez Malévitch l'indice de l'infini où disparaissent les choses « utilitaires ». Autrement dit, le carré blanc est le signe de l'épuration du monde idéal de *Suprémus* de toute allusion à une chose ou à une « *choséité* ».

En 1922, dans son essai le plus « philosophique », « *Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Eglise. La Fabrique.* », Malévitch reprend la métaphore du « *crâne humain* » comme un espace où des mouvements de choses s'accumulent à l'infini : « *Le crâne de l'homme représente le même infini pour le mouvement des représentations ; il est égal à l'Univers, car en lui est placé tout ce qu'il voit en lui ; en lui passe aussi le soleil, tout le ciel étoilé des comètes et du soleil, et ils brillent et se meuvent ainsi que dans la nature ; les comètes apparaissent également en lui, et au fur et à mesure de leur disparition dans la nature elles disparaissent aussi en lui ; tous les projets de perfections existent en lui. Les époques et les cultures apparaissent les unes après les autres et disparaissent dans son espace infini.* »[637] L'image de l'homme est dépourvu de trait : en effet, cette présentation du « crâne d'homme » est surhumaine et sans individualité.

---

[636] Op.cit., p.123.
[637] Malévitch K., *Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Eglise. La Fabrique. / Ecrits. Tome I* ; p. 152.

L'homme est comparable à l'espace par cette capacité d'accumuler des « *choséités* » en lui. Mais Malévitch, qui s'intéresse surtout à une voie « objective » de connaissance, à une vision épurée des propriétés du monde quotidien, observe l'homme selon des caractéristiques neutres. L'homme se compose alors de plans identiques aux plans suprématistes.

Pourquoi introduire l'homme dans un monde blanc sans chose et sans allusion à la vie qui nous entoure ? Dans les derniers travaux suprématistes, l'espace Malévitchien devient plus divers, apparaissent d'autres couleurs que le blanc, le noir et le rouge.

Par exemple, la « *Peinture suprématiste* » de 1917[638] présente des formes typiques du suprématisme sur fond blanc. Les éléments de base correspondent à la conception initiale de Malévitch. (*Illustration 64*). Cependant le blanc n'est pas tout à fait blanc, nous pouvons distinguer des nuances de blanc-rose, de blanc-jaunâtre. Les deux triangles blancs-roses sur le fond blanc ressemblent à des montagnes dans le brouillard. Les « droites suprématistes » disposées en diagonales présentent aussi des nuances de couleur. La plus grande diagonale est rose-blanche, les deux petites qui se trouvent sur son côté gauche sont colorées en gris. Ces trois droites et la petite rouge forment une sorte d'objet en perspective aérienne. Le cercle gris clair paraît être un peu plus proche de nous, tandis que la verticale noire en bas ressemble à l'antenne d'un bateau dont nous pouvons discerner une partie. Effectivement, tout cet ensemble de formes suprématistes peut être vu comme un paysage maritime pris dans le brouillard ou comme un paysage recouvert par un brouillard spatial ; en ce sens, Malévitch s'est rapproché de sa description de l'espace suprématiste.

Nous savons qu'en 1918 Malévitch met un terme aux trois « stades » suprématistes par la création du carré blanc sur fond blanc (« *Suprématisme. Blanc sur blanc.* »). En 1920, la brochure « *Suprématisme. 34 dessins* » est publiée. L'un des dessins de cette brochure est une lithographie réalisée d'après la « *Peinture suprématiste* » de 1917. Malévitch se met à théoriser et se lance dans ses expériences architectoniques. En 1922, dans le texte où il s'interroge sur l'être, Malévitch invoque la nécessité de la figure humaine pour parler des trois voies « de perfectionnement » possibles : l'Art, la Religion, la Science. Toutes les trois concernent le « perfectionnement » de l'homme qui aspire à un Univers idéal.

Malévitch poursuit cette réflexion dans son traité « *Suprématisme. Monde en tant que sans-objet ou Le Repos éternel* ». Il décrit le paysage suprématiste qui traverse la figure humaine sans trait spécifique qu'on pourrait dire « sans visage ». Les « *visages sans visage* » des tableaux des années 1928-1932 sont des énigmes pour les interprètes de son œuvre.

---

[638] Malévitch K., *Peinture suprématiste*, 1917, Huile sur toile, 96,5 x 65,4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

D'un côté, après avoir déclaré la fin de la peinture avec la fin du monde des choses représentées sur les toiles, Malévitch revient à la peinture et à la figuration. Ceci est parfois compris comme un échec : le radicalisme du *Carré noir* n'offrirait pas la possibilité de continuer ce parcours abstrait. D'un autre côté, on soupçonne qu'à l'époque l'atmosphère politique et sociale contraignait les avant-gardes à réviser les enjeux qui étaient les leurs. Beaucoup d'artistes reviennent à la figuration au sens conservateur du terme. Parmi eux, Vladimir Tatline, l'auteur du projet de la Tour de la IIIè Internationale et de l'objet dans la tradition de Léonard : « *Létatline* ».

Bien qu'il ne puisse échapper aux conditions de son époque, Malévitch emprunte une voie artistique très particulière. Le durcissement du régime se fait surtout sentir avec la réduction du nombre des différentes unions artistiques et la fin des recherches Malévitchiennes à *Ginkhouk* en 1929. Le retour de Malévitch à la peinture peut être associé à la rétrospective de son œuvre organisée à la galerie Trétiakov de Moscou. C'est à l'occasion de cet événement que Malévitch fabrique sa propre « mythologie » : il élabore plusieurs travaux de style impressionniste, cubiste ou cubo-futuriste qu'il antidate aux années précédant sa période suprématiste. La théorie des « *cultures picturales* » de Malévitch suppose la succession des étapes en peinture, chaque parcours artistique individuel doit alors s'inscrire dans cette succession présupposée de styles[639]. La rétrospective de Malévitch eut lieu au moment même où il était expulsé avec son département de l'Institut d'histoire de l'art de Léningrad. Bien qu'il expose encore sa théorie de l'art à Kiev[640], Malévitch ne peut poursuivre ses recherches sur la « *culture picturale* » dans la perspective qu'il a déterminée.

En même temps qu'il s'invente un « passé » pictural mythologique, Malévitch revient à la peinture, un travail qui n'exige que des forces personnelles sans être spécialement attaché à une institution. Mais Malévitch ne peut oublier qu'il est déjà passé par les stades suprématistes comme le confirme « *Suprématisme. 34 dessins* ». Malévitch reprend donc le *cadre de référence* établi dans son œuvre majeure *Le Monde en tant que sans-objet ou Le Repos éternel* et par le biais des relations *méta-symboliques* revient au monde Suprême, mais en introduisant l'image des trois voies du « *perfectionnement* » : la figure humaine.

[639] Les premiers catalogues rassemblant les œuvres de Malévitch parus à Amsterdam en 1958 comme les catalogues russes de la fin des années 1980 mentionnent encore beaucoup de travaux de style « impressionniste » et « cubiste » comme des œuvres d'avant 1913. Charlotte Douglas, spécialiste américaine, a été la première à remarquer l'erreur de date. Maintenant, à la lumière des nouvelles recherches Malévitchiennes, la plupart de ses travaux sont re-datés.

[640] En 1929, Malévitch travaille deux semaines et demie par mois à l'Institut artistique de Kiev.

Les tableaux *Pressentiment complexe* [641], *Paysanne* [642], *Deux paysans* [643], *Trois figures féminines* [644], *Les Sportifs* [645] datent de cette époque. Tous ces tableaux présentent des visages « sans visage » aux traits non définis[646]. Les visages sont parfois des formes en volumes atténuées par des barbes ; certaines sont colorées en rouge ou noir, d'autres sont à moitié rouges ou noires ou bleues et à moitié blanches.

Ce fait ne doit rien à l'enjeu décoratif de Malévitch. Le tableau *Paysanne* est à cet égard significatif. (*Illustration 65*) La figure est à l'échelle des dimensions de la toile : le paysage suprématiste se trouve au fond du tableau. Les plans suprématistes indiquent la perspective du ciel en diagonales bleues – blanches, des champs en horizontales rouges, noires, jaunes et vertes. Le corps de la paysanne est dépourvu de toute « corporéité » : ses habits blancs rendent son corps plat. En même temps, sa tête couverte d'un foulard, ses mains et ses pieds sont noirs. Cela nous rappelle les dessins de Malévitch où des têtes, des mains et, parfois, des pieds sont figurés par des croix.

Le « perfectionnement » dont parle Malévitch dans ses textes de 1922-1927 est lié à la recherche de Dieu, ce qui correspond dans la philosophie plastique de l'artiste à une traversée de la corporéité humaine par des signes du monde Suprême, par le carré noir dont l'une des figures de transformation suprématiste est la croix. Il faut préciser que Malévitch voit le corps de la femme comme un morceau de « *viande* »[647] (en cela, il est inconsciemment en accord avec d'autres maîtres de la peinture abstraite[648]).

Il compare le « *crâne* » d'homme à un kaléidoscope. Dans le crâne de l'homme comme dans le kaléidoscope les impressions se ressemblent. « *le cerveau de l'homme présente peut-être le miroir où se trouvent seulement des reflets, tandis que le réel reste en son état inchang;, en mettant ensemble les reflets et le réel nous obtenons des lois de forme, sans cela nous n'avons pas de forme, comme nous n'avons pas d'ornement dans les miroirs du kaléidoscope, quand le réel est éliminé (…) Par conséquent, l'homme est un appareil spécial fait de miroir…* »[649] Dans cette citation d'une version du *Monde en tant que sans-objet* à laquelle il a lui-même attribué le numéro « *1/41* », Malévitch compare

---

[641] *Préssentiment complexe (Buste à chemise jaune)*, 1928 – 1932, huile sur toile, 99 x 79 cm, Musée Russe, Léningrad.
[642] *Paysanne*, 1929 – 1930, huile sur toile, 98,5 x 80 cm, Musée Russe, Léningrad.
[643] *Deux paysans*, 1928 – 1932, huile sur toile, 53 x 70 cm, Musée Russe, Léningrad.
[644] *Trois figures féminines*, 1928 – 1930, huile sur toile, 47 x 63,5 cm, Musée Russe, Léningrad.
[645] *Les Sportifs*, 1928 – 1930, huile sur toile, 142 x 164 cm, Musée Russe, Léningrad.
[646] Malévitch écrit à propos de visages peints : « *Un visage peint sur un tableau donne une parodie pitoyable de la vie et cette allusion n'est qu'un rappel du vivant.* » (*Ecrits, tome I*,p. 68).
[647] K. Malévitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* (version de publication en éditions de Moscou, tome I, p.35).
[648] Voir à ce sujet A. Besançon, *L'image interdite*.
[649] Malévitch K., *1/41 "Philosophie du kaléidoscope" / К. Малевич, Собрание сочинений, tome 4*, p.60.

métaphoriquement l'image humaine à un kaléidoscope. En revenant à la citation du « *Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Eglise. La Fabrique.* », nous mettrons en évidence des interférences entre les deux textes.

Dans les deux cas, l'image de l'homme n'est pas personnifiée et présente un certain appareillage où les « reflets » du réel se mélangent et se transforment en des surfaces planes du monde idéal de Suprémus.

Malévitch modèle des figures humaines selon l'ordre de l'univers de *Suprémus* : il introduit les couleurs suprématistes dans les figures humaines, les surfaces planes traversent ainsi les figures et se reflètent dans les visages « sans visage ». Après l'avoir épurée des choses « utilitaires », Malévitch introduit sur la toile picturale des figures humaines comme s'il effectuait une expérience biologique. Il plante les graines dans la terre préparée de *Suprémus* et observe « pousser » ces graines ; ce qui est conforme à sa théorie des « cultures picturales » que l'on analysera dans le chapitre suivant.

Dans le lieu du « *repos éternel* » personne ne bouge ; tous sont debout dans des positions statiques, dans un rapport vertical perpendiculaire aux plans suprématistes. En même temps, quand Malévitch commence à peindre, le matériau de la couleur et les réflexions sur la plasticité de ses outils le poussent à changer le cadre de son système. Il se produit quelque chose de comparable au décalage du cadre de référence : les éléments du système suprématiste entrent en relation avec d'autres systèmes et avec d'autres réflexions théoriques, philosophiques et personnelles de Malévitch.

Nous pouvons conclure ce chapitre en notant qu'en revenant à la figuration, Malévitch n'a nullement échoué et n'a pas dévié de sa voie artistique et philosophique. Les recherches philosophiques qu'il mène l'ont obligé à revenir à la peinture et à la figuration. Par conséquent, le cadre de référence suprématiste explicité dans plusieurs commentaires de l'artiste est refait au cours de son travail théorique. Malévitch met son système à la figure humaine « sans visage » à la base de ce cadre de référence. L'œuvre peinte et l'œuvre écrite s'entremêlent ainsi dans une nouvelle configuration de la « *culture picturale* ».

4. LE « VISAGE SANS VISAGE » ET LE « VISAGE » D'UNE ŒUVRE D'ART

La question des « *visages sans visage* » chez Malévitch est souvent analysée dans le contexte de la situation politique des années 1930 en Russie soviétique. On parle dans ce cas de la suppression de l'individualité par le pouvoir, des difficultés que Malévitch a rencontrées pour continuer ses recherches. Effectivement, on ne peut omettre la réalité de la censure dans le domaine de la culture et la chasse au formalisme qui commence au moment où Malévitch rentre en Russie après son voyage triomphal en Occident[650].

Néanmoins, la « dépiction » du visage humain sans aucun trait est liée à la conception Malévitchienne de l'art. Le rôle de cette métaphore du « *visage* » ne doit pas être ignoré par rapport aux conceptions du langage : chaque forme d'expression utilise ses outils propres, elle montre son « visage ». Quand on parle du contexte historique, culturel et autre de cette forme, on fait alors un geste qui complète celui des propres traits de son visage[651].

Le terme de « visage » chez Wittgenstein est en un certain sens aussi « un visage sans visage ». Wittgenstein emploie le terme pour préciser l'utilisation d'une forme d'expression : en analysant le dessin du « canard-lapin » de Jastrow, il introduit « *le concept de l'objet-image* »[652]. « *L'objet-image* » doit être reconnu comme tel grâce à la distinction de ses « traits physionomiques ». Le « *visage* » n'a de sens que par rapport à une réaction.

« *Je n'aurai pas répondu à la question « Que voyez-vous ici ? » en disant « Pour le moment je vois une image de lapin ». J'aurai simplement décrit ce que je percevais (une perception) : pas autrement que si j'avais dis : « Je vois là-bas un cercle rouge ».*[653]

Le « *Voir comme* » de Wittgenstein s'applique à une activité de reconnaissance : reconnaître un objet comme un visage familier, reconnaître un objet comme un cercle rouge. Le cercle rouge alors est un « visage » reconnu. On ne s'interroge pas sur la composition des traits, mais sur le fait de leur réception : « *A qui dira : « Maintenant c'est pour moi un visage » on peut demander : « A quel changement faites-vous allusion ?* »[654]. Le « visage » doit donc sa reconnaissance en tant que tel à un changement d'aspect, à un autre point de vue ou à un autre regard, une autre approche…

---

[650] En 1927, Malévitch a visité la Pologne et l'Allemagne, il a été exposé à Varsovie et à Berlin (après son retour en Russie). Il a visité Bauhaus et a fait la connaissance de Walter Groppius, Kurt Schwitters, Laszlo Moholy-Nagy, Hans Richter, Hans Arp.
[651] Voir à ce sujet : B. Vouilloux, « *Le chapeau et le visage* »
[652] Wittgenstein L., *Investigations philosophiques*, op.cit., p.326.
[653] Wittgenstein L., ibid., p.327.
[654] Wittgenstein L., ibid.

Le « visage sans visage » chez Malévitch n'apparaît pas comme visage dans ce sens-là : l'aplat noir de *Paysanne*, les ovales rouges et noirs de *Trois figures féminines* renferment en eux-mêmes cette possibilité d'une reconnaissance de l'objet en tant que tel. (*Illustration 66*). En même temps, le « visage sans visage » est un trait caractéristique de l'œuvre de Malévitch des années 1930. Nous reconnaissons ces travaux dans leur contexte grâce à ce trait « physionomique » qui est le « visage sans visage ».

Qu'est-ce que le carré noir ? « *Le visage de l'art nouveau* », – répond Malévitch dans « *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* »[655].

[655] K. Malévitch, *Ecrits, tome I*, p.67.

CHAPITRE 2

MALÉVITCH :
THEORIE DU CADRE

« Dans la nouvelle forme il y a précisément ce qui la distingue du jour passé. Il semble que la nature soit la même, que les paysages soient les mêmes que l'année dernière et dix ans auparavant, que le soleil brille et fasse pousser de la même façon les herbes, les forêts, les fleurs. »

Malévitch K., *Ecrits*, tome III, p. *82*

Dans l'approche Malévitchienne de la question des changements en art on trouve les germes d'une vision ésotérique où l'art est doté de fonctions réceptives de la nature et de son essence « divine ». Mais cette approche en complète une autre que l'on trouve aussi dans les théories Malévitchiennes, celle de la théorie évolutionniste de l'art qui donne un fondement au discours descriptif de l'art de Malévitch. Ce discours descriptif correspond au discours descriptif au sens de J.-M. Shaeffer. Il l'oppose à la théorie spéculative de l'art et caractérise la théorie des langages de l'art de Nelson Goodman.

Dans ce chapitre on verra que Malévitch propose une théorie de l'art qui répond à son analyse systématique : chaque nouveau courant artistique est ainsi assimilé à la croissance d'une nouvelle « culture picturale » comme s'il s'agissait d'une plante.

La théorie de Malévitch est aussi une théorie du cadre. Malévitch observe chaque système en art dans l'optique de la formation et de la déformation du cadre de « coordonnées » plastiques propre à ce système. Malévitch propose ainsi de voir le « *contenu pictural* » selon les règles d'un système artistique.

La phrase de Malévitch où il compare la nouvelle forme à une nouvelle vision nous rappelle le « *signe zéro* » de R. Jakobson qui porte en soi la capacité du signe à créer de nouvelles significations en restant muet et invisible. Le tableau se construit sans que l'on aperçoive les changements de ses constituants.

La notion de « *sdvig* » des adeptes de l'Ecole formaliste russe est également importante pour Malévitch : chaque changement du « cadre » (d'une « culture picturale ») peut être compris comme « *sdvig* », c'est-à-dire comme une nouvelle signification de la culture ou un nouveau niveau sémiotique[656]. Malévitch parle ainsi de la « *sdvigologie* »[657] au

[656] Voir chez R. Jakobson sur le « sdvig » sémantique : On Linguistic Aspects of Translation / R.A. Brower (ed.) On Translation, New York, Oxford University Press, 1966, pp.232 – 239.
[657] Malévitch K. Sur le recueil de Ginkhouk. Documents (Projet de l'article sur l'élément additionnel dans la culture picturale) 2) Les normes et les éléments additionnels et leur influence sur le système nerveux de

sens de la théorie qui s'interroge sur les changements en art liés à l'élaboration des systèmes de comportement face au réel.

l'individu, les causes découlant des changements physiques du corps pictural (la sdvigologie) » (К. Малевич Собрание сочинений, tome 2, appendice 1, p.283).

1. THÉORIE DU « CADRE » ARTISTIQUE

1. 1. « Culture picturale »

Malévitch fonde sa théorie du « *cadre* » artistique sur la notion de « *culture picturale* ». Il ne parle évidemment pas de « *cadre* » mais son objectif de formulation d'une œuvre d'art comme *système* dont les composants *fonctionnent* selon des règles spécifiques sujettes à l'analyse s'accorde avec la théorie de l'art caractérisée par la distinction des systèmes. Ces systèmes sont soumis à une analyse épistémologique. Chaque système fonctionne selon sa propre voie de développement. Par conséquent, nous pouvons parler de différents « cadres » de fonctionnement et de compréhension en art plastique.

La notion de « cadre » n'est pas employée par Malévitch dans son observation des différentes « *cultures picturales* ». Cette expression est liée à celle de « *la culture prolétarienne* » analysée dans beaucoup de textes déclaratifs des premières années qui suivent la révolution russe. La notion de « *culture picturale* » doit aussi être considérée dans le contexte de la vie artistique et politique des années 1920. Les déclarations du département des arts plastiques du Comité de l'Education (*Narcompros*) étaient en grande partie consacrées à la notion de « culture artistique » dont le caractère politique, social et éducatif étaient soulignés.

La « culture prolétarienne » est l'objet de la théorie du positiviste russe Alexandre Bogdanov. Bien que nous ne trouvions pas son nom dans ses écrits, beaucoup de caractéristiques de ses textes nous indiquent que Malévitch était influencé par les idées de Bogdanov[658].

Il est important de noter que la conception de Malévitch de la « *culture picturale* » que nous traitons ici comme une théorie du cadre est surtout une théorie systématique où les systèmes se construisent selon un principe « organique » ou « évolutionniste ». La théorie de Bogdanov s'inscrit dans le contexte de sa théorie générale des systèmes, la « *Tectologie* »[659]. Cette théorie des systèmes est fondée sur des postulats de l'organisation de l'expérience. La « *culture* » est une des formes d'organisation de l'expérience : cette théorie est donc sociologique. Bogdanov développe ses idées sur la « *culture prolétarienne* » dans un article de 1919 « *Les éléments de la culture prolétarienne dans le développement de la classe*

---

[658] Богданов А., *Тектология. Всеобщая организационная наука*. «Финансы», Москва, 2003.
[659] Bogdanov A., « La science générale de l'organisation », 1912 (Богданов А. «Всеобщая организационная наука»).

ouvrière : théorie de l'empiriomonisme »[660]. Bogdanov voit la finalité de la culture dans la transformation radicale de l'univers considéré dans sa totalité.

Nous assistons à une tentative de reconstruction de l'univers d'après la réorganisation de l'expérience artistique. Cette tentative est proclamée dans plusieurs textes des avant-gardes[661]. Mais Malévitch n'entend pas faire de sa théorie de l'art une utopie sociale. Néanmoins, en accord avec les idées éducatives de la théorie de Bogdanov, Malévitch veut créer sa conception de la « *culture picturale* » dans le but d'aider l'artiste à trouver une forme d'expression adéquate à son développement personnel.

La théorie de Bogdanov était en même temps une théorie de la pratique culturelle et concernait toutes les formes de création dans les conditions du travail collectif. Bogdanov regroupait des notions philosophiques telles que l'esprit, la matière, la substance sous le titre d'« *idoles et de fétiches* » (« *Tectologie* ») et proposait une notion de substitution telle que « *l'énergie* ».

Dans la plupart des textes théoriques de Malévitch, nous trouvons souvent associé à son *Carré rouge* le terme d'« *excitation* ». Il s'agit de la force qui met en mouvement tous les objets du monde : « *Tous les objets sont des indices de l'excitation qui induise l'homme à l'excitation, c'est-à-dire que les objets sont comme les indices du fait qu'existe en eux l'excitation en tant qu'état non-figuratif.* » [662] Cette citation de Malévitch se prête difficilement à l'analyse philosophique ; le travail de E. Martineau reste l'unique tentative de ce type au cours des trente dernières années. Les analogies que Martineau trouve entre les textes de Malévitch, de Heidegger et des présocratiques ne nous semblent pas pertinentes. En revanche, nous sommes d'accord avec J.-M. Schaeffer selon qui il faudrait voir des rapports avec les textes de la théorie spéculative de l'art.

Notre analyse de la théorie du « cadre » chez Malévitch vise à montrer que son discours n'est pas seulement une formulation de la théorie spéculative de l'art. Il est clair que Malévitch a été influencé par les courants positivistes du XIXèmeme siècle. Nous voulons montrer que sa conception de la « culture picturale » était proche des théories de Bogdanov, bien qu'elle fût dépourvue de fondements sociologiques, idéologiques et philosophiques. La théorie de Malévitch était surtout une théorie de la pratique artistique, mais c'est précisément en ce sens qu'elle rejoignait celle de Bogdanov.

---

[660] Богданов А., «*Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса» теория эмпириомонизма*»

[661] Cette volonté de reconstruire le monde selon le renouveau en art (ou trouver des correspondances entre les formes de l'art et les formes de la vie) est devenue fondamentale pour la théorie de l'« œuvre d'art totale » de Boris Grois.

[662] Malévitch K., Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Eglise. La Fabrique. / Ecrits, tome I, p. 152.

En décrivant l'image de l'«*excitation* » des objets dans l'univers et à travers ses reflets dans le « *crâne d'homme* », Malévitch pense aux « *énergies* » qui nourrissent les « *cultures picturales* » : « *l'acte esthétique n'est pas immobile, il se meut perpétuellement et participe aux formations nouvelles de forme.* »[663] La « *culture picturale* » doit orienter « *l'énergie* » ; Malévitch emploie souvent le terme de Bogdanov[664].

1. 2. La « norme » et la « culture picturale »

La « *culture picturale* » chez Malévitch est assimilée à un organisme qui est soumis à plusieurs expériences « bactériologiques ». Cette conception du caractère « organique » renvoie de nouveau à la « *Tectologie* » de Bogdanov.

Cet organisme unique réagit différemment en fonction des différentes « cultures » de bactéries et aux différents types de vision. Malévitch, qui tient à son idée de l'unité de l'être, s'accorde avec l'idée de la pluralité des versions possibles. Il envisage alors la possibilité de plusieurs changements au sein de la culture picturale. Ces changements passent par le degré de « norme ». Un croissement radical d'une différence avec la « norme » forme les traits caractéristiques d'une culture picturale. De cette façon, on peut distinguer plusieurs cultures picturales.

La notion de « norme » chez Malévitch est banale, sans apport créateur. Selon Malévitch, la « *culture picturale* » au moment de sa correspondance avec la « norme » est en fait réduite à son minimum. Il faudrait rappeler ici que pour le philosophe américain Goodman, « *l'œil innocent* » qui correspond à la vision de la « norme » chez Malévitch est un mythe, chaque vision étant l'une des versions multiples du monde.

Cette diversité correspond à une autre métaphore pluraliste de Malévitch, celle du prisme suprématiste. Dans la publication des fragments du « *Monde en tant que sans-objet* » à Varsovie en 1926, Malévitch compare une goutte d'eau à un prisme. Si une goutte d'eau offre les conditions pour distinguer les couleurs de la lumière, alors l'homme devient lui-même un prisme où l'on peut voir toutes les couleurs du monde[665]. En même temps, chaque homme a son individualité, ce qui l'amène à prendre une certaine couleur. La « *culture picturale* » est aussi liée à l'attribution d'une « couleur » ; chez Malévitch, la couleur a un sens beaucoup

---

[663] Malévitch K., *Des nouveaux systèmes dans l'art. De Cézanne au Suprématisme / Ecrits*, tome I, p. 80.
[664] Par exemple, quand Malévitch décrit l'enjeu « économique » des formes suprématistes : « tout acte s'accomplit au moyen de l'énergie du corps, alors que tout corps aspire à la conservation ; c'est pourquoi chacun de mes actes doit s'accomplir par un moyen économique. », ibid.
[665] Малевич К., *Собрание сочинений*, tome II, p. 42 (« Praesens », Warsawa, 1926, №1).

plus large que les caractéristiques du coloris. La couleur doit révéler la construction. En effet, la construction n'est pas unique, il y en a plusieurs.

L'image du prisme suprématiste permet de supprimer l'opposition entre les différentes « représentations » que Malévitch comprenait auparavant selon l'idée qu'il se faisait de Schopenhauer. Cette image du prisme présente déjà une pluralité de « *cadres* » où nous verrons différentes images de « *réalités* ».

1. 3. Réalités cubistes, futuristes, suprématistes…

Dans la théorie de Malévitch, l'aptitude à voir la réalité de telle ou telle façon est contenue dans le comportement de l'homme qui réagit au mode de fonctionnement des formes. Eventuellement, une «culture picturale » distingué dans l'art est aussi un mode de fonctionnement de formes. Malévitch analyse les conditions socio-culturelles de différents comportements humains comme différentes façons de conditionner les formes et leur fonctionnement.

Malévitch écrit : « *La production de choses est ce signe qui change des directions, assombrit celles du présent et révèle celles du futur* »[666]. La production « *de choses* » est subordonnée à une vision des « choses ». Nous fabriquons des « choses » dans le même sens que nous fabriquons nos visions du monde. Dans cette conception de la « fabrication » des visions du monde nous trouvons des points communs avec la théorie de fabrication de mondes de Goodman. Le style d'écriture est complètement différent mais l'enjeu de Malévitch de fonder sa théorie « objective » de l'art sur l'analyse de l'art comme pluralité de systèmes en art est comparable à la conception goodmanienne des langages de l'art.

Malévitch voit les choses comme des artefacts : la réaction de l'homme face à son environnement produit différentes visions du réel. Malévitch élabore des tables où ces différentes visions sont regroupées selon des « cadres » futuristes, académiques, suprématistes, etc. (*Illustrations 66, 67*)

Nous pouvons alors comparer les exemples que donne Malévitch de la «réalité» chez les futuristes russes et chez les suprématistes. Chaque « *cadre* » donne l'unité d'ensemble. Chacun se compose de plusieurs photos documentaires de l'époque. Toutes les photos sont placées les unes à côté des autres de telle façon qu'elles sont réunies sur un panneau. On pourrait voir dans ces assemblages des puzzles où l'on discerne en premier l'image dans sa

[666] Ibid., p.64 (*Théorie de l'élément additionnel en peinture* »)

totalité. C'est ensuite que l'on commence à distinguer les éléments qui la composent. Les photos dans un même cadre correspondent les unes aux autres par leur rythme, par leur cadrage, par le choix des raccourcis. Chaque table est accompagnée d'une inscription : « *l'environnement inspirant les futuristes (« réalité »)* », « *l'environnement inspirant les suprématistes (« réalité »)* », les autres courants artistiques sont décrit dans le même esprit.

A noter que le mot « la réalité » est mis entre les guillemets : le statut du réel est donc l'objet soumis au doute. Le « réel » est présenté à travers une sélection de photos, à travers une sélection des éléments de base de ces photos. Malévitch remarque surtout que ces éléments de base « produisent » des choses. Evidemment, la production de choses dans ce sens correspond à une classification et une re-classification au cours des constructions de mondes chez Goodman.

Quand on choisit un bruit, un train à vapeur et un dirigable, on constitue alors une classification des choses selon le rythme des mécanismes urbains ; dans d'autres cas, quand on choisit des vues aériennes sans beaucoup de détails, on classe alors les choses selon leurs positions éloignées dans la perspective du vol de l'avion d'où elles ont été prises.

Les tables des « *réalités* » futuristes et suprématistes, que nous appelerons les « *cadres* », mettent en relief les traits caractéristiques du futurisme et du suprématisme. Par exemple, la photo d'une ville prise d'un avion donne à voir une vue plane de carrés et de droites : les ponts coupent le fleuve et il en résulte des carrés. Les droites des rues sont les côtés et les diagonales à ces carrés. Les deux autres photos sont prises de bas en haut. De nouveau, nous voyons une surface plane. Ce sont des lignes composées de points et d'aiguilles sur la surface blanche du ciel. Sur toutes les autres photos du « *cadre* » suprématiste des surfaces planes sont composées de droites et de points. Les formes géométriques constituent des assemblages qui peuvent être unis à condition que leur échelle soit identique.

Bien que les photos de la «*réalité*» inspirant les futuristes soient aussi composées de vues et de technique, elles présentent un autre centre d'intérêt. Le regard est plus focalisé sur les détails massifs des constructions, sur le volume des réalisations techniques. La surface ne nous apparaît pas comme plane, mais comme une espace de constructions lourdes et expansives. Le rythme des deux « *cadres* » est aussi très différent : le « *cadre* » futuriste se construit par croisements, accumulations, et même « *clusters* [667] » de son. Le « *cadre* » suprématiste se dessine dans le dévoilement calme de plans, de segments géométriques de

[667] « un gland » en anglais

plans, toutes ces séquences s'enchaînent sans que l'une ne se superpose rythmiquement à l'autre.

Malévitch rassemble des photos de la même manière qu'il rassemble des échantillons de «réalité». La « réalité » dépend alors de la manière de rassembler ces échantillons, de la manière de les *classer* (si l'on utilise le vocabulaire de Goodman). Il n'y a pas alors *la réalité* mais une multiplicité de «réalités».

Comparons Malévitch et Goodman. Malévitch écrit dans *Le Monde en tant que sans-objet* que la compréhension des formes «*réelles*» de la vie dépend du changement de la norme que l'on produit en implantant «*l'élément additionnel*». La «*réalité*» n'existe donc pas. «C*e que nous appelons la nature – c'est notre invention, laquelle n'a rien de commun avec la factualité*»[668]. L'univers se présente ainsi comme un artefact. L'œuvre d'art «*repose d'une part sur l'univers que nous construisons et d'autre part sur ce qu'elle est*»[669].

Chez Malévitch, « la réalité » dépend du «*cadre*» choisi et du système qu'on élabore à l'intérieur de ce *cadre*[670]. Les exemples de la «réalité» s'accordent avec le *cadre* précis de la peinture. Nous ne pouvons pas dire que Malévitch utilise seulement le principe formel, sa conception du « *cadre* » (*tables des « réalités* ») veut prouver que les outils dits « formels » (formes d'expression artistique ou des « langages de l'art » ici) correspondent à un système de vision choisi, à ce que l'on pourrait définir dans un sens très général comme « cadre épistémologique ».

Malévitch voit un lien entre la vision de l'artiste et l'expérience de connaissance du monde. L'artiste donne un ordre aux éléments du monde; c'est en ce sens que Goodman parle de l'organisation du matériel pré-systématique . Malévitch donne l'exemple du bruit : « *Le bruit de la ville sera alors un chaos jusqu'au moment où le compositeur lui donnera un ordre, après quoi les bruits de la ville pourront être perçus comme des « ruisseaux » qui étaient autrefois des bruits pour l'oreille. Le compositeur oriente ainsi l'appareil de l'écoute de telle façon que l'on percevra après ces sons comme une harmonie.* »[671]

Métaphoriquement, les « *choses* » du monde sont ordonnées dans un système de vision de façon analogue à la transformation du bruit de la ville par le compositeur. Mais nous pouvons aussi imaginer une structure inverse quand la musique se présente comme un

---

[668] Малевич К., *Мир как беспредметность. Введение в теорию прибавочного элемента* / *Собрание сочинений*, tome 2, p.61.
[669] Goodman / Elgin, «Esthétique et connaissance», p.74
[670] Comparer avec Goodman (MOM, 127) «…une version n'est pas tant rendue correcte par un monde qu'un monde n'est fait par une version correcte»; (MOM, 34) «Nous faisons des versions et.. les versions vraies font des mondes»
[671] Малевич К., *Собрание сочинений*, tome 2, p.75.

bruit. Cette inversion de l'analyse des caractéristiques du « réel » et de l'art est aussi proche de la conception goodmanienne des mondes comme artefacts.

Toute vision du « *réel* » est alors l'effet de l'analyse, la classification se produit en même temps que la création. Les rapports entre les caractéristiques du « réel » et celles des artefacts n'apportent pas beaucoup à notre compréhension du monde, il vaut mieux choisir selon quels critères on élabore son « cadre ».

Malévitch voit ces critères dans l'élément responsable de l'accord / désaccord du système d'une « culture picturale ».

1. 4. Cadre de référence et élément additionnel

Pour Goodman, la multiplicité des systèmes symboliques peut fonctionner si à chaque système correspond un cadre particulier. Par conséquent, les critères de chaque système sont analysés indépendamment des autres. Le choix philosophique de Goodman est fondé sur les principes du nominalisme de sorte que chaque système symbolique fonctionne dans son propre cadre de référence. La notion de cadre de référence est aussi importante du fait de la fonction créatrice de la construction des systèmes.

La théorie Malévitchienne de « *l'élément additionnel* » n'a évidemment pas pour objectif d'isoler des cadres selon leurs caractéristiques non contradictoires. Pour Malévitch, chaque « *cadre* » correspond en effet à une « *culture picturale* » et à un « *élément additionnel* ».

Qu'est-ce que « *l'élément additionnel* » ? Premièrement, cet élément n'est pas spécialement attaché à l'art. C'est en un certain sens un développement de la conception du « *signe zéro* » de Jakobson. Mais Malévitch lui-même parle de *signe zéro* dans son « *Miroir suprématiste* ». Tous les reflets du monde sont réduits à zéro pour épurer le champ des constructions du monde idéal de *Suprémus*. La fonction du prisme suprématiste est de séparer tous ces reflets. Malévitch donne encore une métaphore du signe zéro dans sa théorie de l'élément additionnel quand il dit que « *l'image est l'impuissance de voir* »[672]; Malévitch parle ici de l'impuissance personnelle ou collective à créer ses propres signes.

Secondement, l'élément additionnel est un signe caractéristique de la connaissance. L'art est ainsi l'une des formes de la connaissance. Ce signe est responsable de l'accord /

[672] Малевич К., op.cit., p.62.

désaccord dans le « cadre » qu'il définit. En ce sens, le signe correspond au système de coordonnées du système symbolique de Goodman.

Selon Malévitch l'élément additionnel qui a une structure graphique est présent sous telle ou telle forme dans toute œuvre du « *cadre* » (chez Malévitch, de sa « culture picturale »). On pourrait supposer que cette structure graphique de l'élément additionnel, si importante, devienne visible seulement dans le cas de l'œuvre d'art. En effet, Malévitch veut trouver une correspondance entre une appropriation du monde personnel et une élaboration de l'élément additionnel.

Malévitch entend comprendre les rapports entre le monde (pré-systématique, dans le sens de Goodman) et ses systématisations (cadres de référence, dans le sens de Goodman). L'élément additionnel exprime pour lui ces rapports dans la multiplicité de leurs formes.

L'élément additionnel n'est pas stable, il subit des changements en même temps que le système qu'il représente. Cette notion a des caractéristiques systématiques et organiques. Le système est alors lié à la notion de temps.

Le caractère organique ou biologique de l'élément additionnel est défini par sa capacité de « croissance » et par la métaphore du bacille employée par Malévitch. L'élément additionnel, selon lui, est comparable à un «bacille» qui produit des changements de température dans un être vivant. Dans ce cas, par exemple, si la température «normale» est 36,6° C, la température «normale» du cubisme sera -37°C… Cette métaphore permet à Malévitch de comparer le comportement biologique de l'individu et sa façon de construire l'univers. Ce n'est pas l'enjeu de Goodman qui s'intéresse quant à lui surtout au fonctionnement de la construction qu'on élabore.

Le caractère systématique de *l'élément additionnel* est plus intéressant pour nous si l'on analyse la théorie Malévitchienne comme une théorie du cadre. Mais les deux caractéristiques sont liées, parce que le cadre d'une « culture picturale » n'est pas a-temporel, à la différence du cadre de référence goodmanien. Le cadre Malévitchien propose des coordonnées qui peuvent changer, avec pour conséquences un changement du système lui-même.

Comment fonctionne l'*élément additionnel* ? Malévitch décrit le fonctionnement de cet élément par une « formule » graphique : une droite suprématiste, une courbe de faucille cézannienne, une courbe cubiste. Sur les tables de « réalités » que nous avons analysées, chaque table (ou chaque « cadre » dans le sens du système) contient un élément présent dans tous ces fragments. Cet élément caractérise tous les rapports de rythme, de vision des choses et de classification de ces choses. (*Illustration 66*)

Sur la table de la « *réalité* » futuriste nous voyons des formes dynamiques, sur la table de la « réalité » suprématiste toutes les formes sont planes. Malévitch voit le système cubiste subordonné à un élément de courbe faucille, le système de Cézanne à un élément de courbe et le système suprématiste à un élément de droite.

De sorte que c'est dans les différentes formes de lignes que Malévitch identifie l'élément responsable de l'accord / désaccord dans le système. En effet, des changements de lignes se produisent dans des variations entre la droite et la courbe, toutes les autres formes étant des variations des droites et des courbes.

Pourquoi cette forme graphique peut-elle présenter un élément déterminant le système ? Pour répondre à cette question et comprendre la théorie du cadre de Malévitch, il faut définir ce qu'est la « norme ». Cette question de la « norme » se pose parce que chaque « élément additionnel » chez Malévitch est un élément qui « s'additionne », qui vient s'ajouter à une situation de « norme ».

1. 5. Construction et addition. Changement de « norme ».

Le *cadre* du système chez Malévitch est démontré sur ses tables de « réalités ». Malévitch expose sa théorie de l'élément additionnel à de nombreuses reprises et ses textes sont le résultat de son travail pédagogique à l'*Ounovis* de Vitebsk et à *Ginkhouk*. Le texte et les tables furent l'objet de ses exposés à Varsovie et à Berlin en 1927. Malévitch prépara beaucoup de matériaux démonstratifs en vue de cet exposé. Nous avons donc des exemples de « cadres » non seulement sous forme de tables de « réalités » mais aussi sous forme de tables regroupant des œuvres selon leur élément additionnel.

Dans tous ses travaux, Malévitch veut clarifier sa théorie en rendant explicites les cadres des systèmes picturaux. Pour accéder au « cadre » d'une « culture picturale », il faudrait comprendre les règles de la «*norme*» propre à telle ou telle vision.

Chez Goodman, la vision «*n'est pas seulement la perception oculaire, mais une forme générale de compréhension*»[673]. En ce sens, le changement de norme est un changement de système. Dans le développement qu'il fait de cette question du «changement de norme» Malévitch se rapproche de textes à venir de Goodman.

Dans *Of Mind and Other Matters* Goodman compare le changement de la « *norme* » de nos habitudes à une transformation en art : « *L'œuvre considérée peut provoquer des*

[673] Goodman / Elgin, «*Esthétique et connaissance*», p. 74

transformations dans notre environnement quotidien, dans d'autres œuvres et produire de nouveaux effets, de nouveaux bouleversements»[674]. Ces transformations correspondent, d'après Malévitch, à des transformations provoquées par l'introduction d'un «*élément additionnel*» dans une situation ou « culture » de «*norme*».

Le changement de « *norme* » en peinture correspond selon Malévitch au changement de « *culture picturale* ». « *Le comportement de l'artiste sous l'influence de l'élément additionnel de la courbe cézannienne (des nouvelles normes) sera différent de celui sous influence de l'élément additionnel de la faucille du cubisme ou de la droite suprématiste* »[675]. Malévitch explique les transformations dans les œuvres d'art cubistes ou cézanniennes par l'intervention du « *bacille* » de l'élément additionnel. Le « bacille » est cette métaphore qui permet de parler d'un « *sdvig* » dans le système. Le système d'une « culture picturale » se constitue selon le mode de fonctionnement propre à ce système. La « norme » correspond au signe zéro, au moment initial où s'enclenche le processus constitutif du système.

Pour Malévitch, la « norme » caractérise l'art des « *académiciens* ». Il montre la table de la « réalité » académique : ce sont des photos avec des vues villageoises et des photos de couples en habits traditionnels. A ses yeux, ce sont des photos témoignant de l'absence de vision créatrice. La « norme » ici correspond à une vision qui ne présuppose pas de transformations. Sur ce point Malévitch se distingue de Goodman. Nous avons vu que Goodman ne peut pas imaginer une vision ou une œuvre d'art qui ne serait une invention ; parce qu'il n'y a pas d'œil « innocent », toute vision est aussi une création et chaque regard fait un travail de classification. Bien que Malévitch attribue un « *cadre* » propre à une vision « académique », nous pouvons classer ces photos comme « académiques » par rapport aux autres. Sa perception de l'importance de l'aspect créateur et inventif l'amène à voir dans la vision « académique » une copie passive des faits qui ne contribue pas à un effort de transformation.

Goodman introduit le «*changement de norme*» quand il parle du changement du cadre : «*Les avantages d'un nouveau cadre de référence (…) encouragent son officialisation en certaines occasions, en remplacement du cadre coutumier (…) savoir si un objet est «réellement fixé» ou si une image est réaliste dépend (…) du cadre ou du mode qui est alors la norme*»[676]. Goodman oppose ici des habitudes du cadre « *coutumier* » à l'invention d'un

---

[674] Goodman / Elgin, «*Esthétique et connaissance*», p. 74

[675] Малевич К., *Мир как беспредметность. Введение в теорию прибавочного элемента* / *Собрание сочинений*, tome 2, p. 66.

[676] Goodman N., *Langages de l'art*, p.62-63; «*Des changements de norme peuvent se produire assez rapidement. Ce qu'ont de marquant les effets qui peuvent accompagner une infraction judicieuse à un système traditionnel de*

nouveau cadre de référence. C'est ainsi que le changement de « norme » dû à « l'élément additionnel » selon Malévitch est assimilé chez Goodman à un changement du cadre de référence.

Par conséquent, le changement de « norme» définit le « *cadre* » d'une « *culture picturale* » chez Malévitch et le cadre de référence du système symbolique comme chez Goodman. Mais ce «changement» n'est pas conçu de la même manière dans les deux cas. Chez Goodman, le «changement de norme» porte le caractère de la re-construction de l'univers; l'accent est mis sur le «changement», la «norme» comme telle n'intéresse pas Goodman.

Chez Malévitch au contraire la notion de «norme» prend beaucoup d'importance. Nous avons vu déjà que pour lui la «réalité» n'existe pas comme telle. Pourtant, la notion de «norme» lui permet de porter le diagnostic de «réalisme» envers la «réalité» que l'on observe. Le «réalisme» du système dont il est question correspond à un système sans « *élément additionnel* ». « *L'élément additionnel* » est distingué par l'artiste dans les systèmes qui lui sont contemporains : cézannisme, cubisme, futurisme, suprématisme. Malévitch analyse tous ces courants picturaux en mettant en évidence les liens qui les unissent ou en les définissant comme du réalisme sans « *élément additionnel* ».

Malévitch n'a cependant pas l'intention d'étudier tous les modes et tous les courants. Il se focalise sur les courants qu'il connaît lui-même de par son parcours artistique et sa formation. Quand on essaie de transposer la théorie de Malévitch à d'autres courants artistiques et d'autres modes de vision des choses, on est confronté à des contradictions. On pourrait remarquer que le mode de vision oriental ne se transforme pas en mode occidental et inversement. Les transformations se produisent à l'intérieur des grands systèmes à partir de différents points de repère[677]. De plus, si la «réalité» n'est que construction de vision, alors le «réalisme» se présente aussi comme construction dans tel ou dans autre cadre. Le « réalisme » est donc soumis aux changements du cadre dont Malévitch parle en décrivant les types de vision et sa théorie de l'élément additionnel.

Dans son analyse des nouveaux systèmes de l'art, Malévitch ignore le «réalisme». Le « réalisme » (ou l'art dit « académique ») se forme sans intervention de *l'élément additionnel*. Par cette supposition, Malévitch fixe des limites à sa propre théorie ; les «changements de norme» ne servent à une nouvelle «construction» de l'univers qu'à l'intérieur d'un cadre

---

représentation nous dispose d'ailleurs souvent (…)à établir comme norme le mode plus récent (…) Il se produit ici quelque chose semblable à la «découverte», que ce n'est pas la Terre mais le Soleil qui est «réellement fixe»

[677] Goodman N., *Langages de l'art*, p.42 – «*L'œil uniquement accoutumé à la peinture orientale ne comprend pas immédiatement une image en perspective.*»

précis et en s'appuyant sur un point de repère précis («le réalisme»). C'est indiscutablement un point faible de la théorie de Malévitch.

1. 6. Formulation plastique du « cadre » : l'élément additionnel et ses variations

Ce qui est remarquable dans sa «*Théorie de l'élément additionnel*», c'est que Malévitch essaie de définir d'une manière analytique la structure graphique de l'élément responsable de l'accord / désaccord dans le cadre du système de la construction picturale. Nous avons déjà précisé que cet élément est responsable du changement de «norme» et tout élément à l'intérieur de ce cadre se réfère à un «élément additionnel».

Malévitch fait un travail très minutieux d'analyse des œuvres. Dans son analyse, nous trouvons les germes de ce discours que J.-M. Schaeffer qualifie de « descriptif » des arts. Afin de distinguer le trait responsable de l'accord / désaccord à l'intérieur du système, Malévitch compare des toiles cubistes, suprématistes, futuristes et autres. En observant attentivement ces toiles, il distingue des éléments minimaux ; ces éléments sont présents dans toutes les peintures d'un même courant. Malévitch distingue alors la «*courbe*» de Cézanne, la «*courbe de faucille*» cubiste et la «*droite*» suprématiste. Dans ses tables, Malévitch montre comment ces éléments graphiques forment la structure de la toile.

Dans chaque œuvre d'art examinée, Malévitch met en évidence les rapports qui distinguent la droite et la courbe. Tous les éléments de la peinture se coordonnent non seulement par rapport à leurs signes graphiques, mais aussi par rapport à leur structure de couleurs : «*La toile se présente comme une trace de l'énergie de la couleur, laquelle tantôt se serre en une ligne, tantôt forme une surface ou une tache dans des états différents ; le son musical est également réuni et contenu rigoureusement dans la forme graphique du signe musical*»[678].

« *L'élément additionnel* » est l'initiateur de tous les rapports dans les systèmes. L'élément graphique n'est pas simplement un élément formel. Ce rôle de « *l'élément additionnel* » n'est pas en contradiction avec les postulats goodmaniens : ce qui est dit est impliqué dans la forme dans laquelle cela est dit. Il n'y a donc pas de signes « extérieurs » au système. L'élément responsable des rapports dans le système est « additionnel » seulement dans le sens où il s'ajoute aux autres éléments du système.

---

[678] Малевич К., op. cit., p.76.

En effet, le mode de fonctionnement de « *l'élément additionnel* » s'accorde avec tous les autres éléments du système et implique des changements de ses éléments. On pourrait parler d'un « *ajustement* » des catégories du système. Malévitch observe ces changements dans la structure d'une tache picturale.

La droite suprématiste n'est pas simplement présente dans tous les cadres photographiques de « réalités » suprématistes et dans tous les exemples des œuvres suprématistes proposées à notre attention. Chaque vision des choses, chaque composition plastique faite à l'aide de cet élément produit déjà des changements dans l'ordre de l'ensemble des éléments. Dans le même sens, tout nouvel élément additionnel subordonne toutes les relations entre les éléments de son système.

Malévitch élabore des tables où les changements d'*éléments additionnels* provoquent des changements dans l'ordre des éléments et changent radicalement les images. Une rangée présente le dessin d'une figure masculine et ses variations avec l'intervention de l'élément de la « *courbe cézannienne* ». L'addition de la courbe de faucille et de la droite suprématiste modifient le dessin d'une manière radicale.

Malévitch montre par un exemple comment l'addition de l'élément « cézannien » produit des changements de « *norme* ». Il rassemble des photos et des images de la forêt réalisées par l'artiste Chichkine sans y ajouter d'*élément additionnel* . En ce sens, les photos et les images ne se distinguent pas beaucoup les unes des autres. L'image avec l'addition de la « courbe cézannienne » montre un arbre avec des branches courbées sous le vent, tous les éléments de ce tableau sont unis par leur rythme, l'élan des branches et des taches picturales.

Nous pouvons conclure que Malévitch isole des signes picturaux. *L'élément additionnel* définit alors des rapports entre les éléments à l'intérieur de son système. Cet élément graphique produit alors des changements de toutes les caractéristiques spécifiques du système. On pourrait parler de l'ajustement des catégories. Le « cadre » de chaque système n'est pas un simple assemblage de relations formelles, il témoigne du travail conceptuel que l'on accomplit en percevant le monde. En ce sens, le « cadre » caractérisé par son « élément additionnel » est le cadre épistémologique.

Malévitch clarifie l'analyse des « cadres » de deux façons :

1) Il entreprend l'analyse des signes picturaux en étudiant des exemples concrets.

2) Il compare des images avec le « cadre exemplaire» qui est pour lui un échantillon de la «réalité» de « norme » ou un échantillon de la « réalité » cubiste, futuriste, suprématiste, etc.

Ces deux façons d'introduire le cadre sont visuelles. Le point de repère est l'élément additionnel. Toutes les relations caractérisant le « cadre » sont définies d'une manière graphique et donc visuelle.

1.7. « Culture picturale » et « corps pictural » : le caractère évolutionniste de la théorie de Malévitch

La « *culture picturale* » chez Malévitch n'est pas seulement une manière spécifique de peindre, c'est une manière de voir le monde et de le modeler d'après le regard porté sur lui. La notion de « culture picturale » est liée à la notion de « corps pictural » ; les deux caractérisent les aspects biologique et évolutionniste de sa théorie.

Le « *corps pictural* » correspond à un conglomérat de couleurs qui « viennent » sur la toile. Les couleurs « viennent » au sens où elles présentent un ensemble d'éléments dont les composants sont aussi subordonnés à l'élément déterminant du système.

« *La peinture se divise en plusieurs courants et plusieurs cultures picturales, dont chacune a son propre élément additionnel, c'est-à-dire son propre mode de construction de la droite et de la courbe, son propre ordre et sa signification. Les cultures picturales s'élaborent selon des relations entre les droites et les courbes et selon des relations entre des couleurs (…) La toile nous montre alors la structure et la facture du corps pictural.* »[679]

Par cette notion de « corps pictural » Malévitch désigne le matériau de la peinture que l'on ne peut pas réduire simplement à une tache, à une couleur, à une forme. Malévitch voit ce matériau de la même façon qu'un *cluster* sonore, il ne se réduit pas à des composants primitifs.

Malévitch analyse le « *corps pictural* » dans le contexte de sa subordination au « cadre » du système. En accord avec les idées de Bogdanov, il parle ainsi de resserrement de « l'énergie » picturale qui modifie la structure du « corps pictural ». Il montre deux photos ensemble : la première présente un fragment agrandi d'une toile de Cézanne et la seconde montre un fragment également agrandi d'un tableau impressionniste. On voit bien que chaque fragment est caractérisé par la structure qu'il révèle au toucher par sa structure de taches. La toile de Cézanne se compose de taches qui n'ont pas de frontières nettes, elles se distribuent comme des vagues sur la toile. La toile impressionniste a un rythme de taches ordonné, le pinceau laissant des traces rythmiques en relief sur la toile.

---

[679] Малевич К., Собрание сочинений, tome 2, p. 78.

Cette analyse de Malévitch vise à trouver des coordinations entre les différents éléments de la peinture contemporaine et sert de base aux définitions des rapports entre éléments formels et éléments de vie quotidienne.

Chaque culture picturale et chaque corps pictural ont leur durée de vie. « L'élément additionnel » a sa durée de croissance et de disparition. Malévitch veut souligner son caractère « biologique » en établissant des tables où l'élément additionnel suprématiste est intégré à la « culture picturale » cubiste. Le système devient instable et se transforme alors en des formes éclectiques. L'élément additionnel contribue alors au fonctionnement du système qui lui convient, du système où il ne trouve pas de signe oppositionnel.

Cette dernière caractéristique est importante pour la théorie pédagogique de Malévitch qui « introduit » des éléments additionnels dans les travaux de ses élèves et observe les changements dans leurs œuvres.

2. MALÉVITCH ET L'ART CONTEMPORAIN

2. 1. Elément additionnel : contribution à une carte

La théorie de l'élément additionnel de Malévitch contribue à une compréhension de l'œuvre d'art comme système. L'œuvre se construit alors selon un type d'*élément additionnel* qui suppose des axes de coordonnées. Cette construction est donc fondée sur un point de repère (l'élément additionnel). Ce point de repère propose en un certain sens une carte, une direction de construction de l'œuvre.

«*De même qu'un touriste ne peut utiliser une carte qu'en connaissant le point où il se trouve (les plans publics de villes portent habituellement un point cerclé qui désigne la position du plan dans la ville), il est incapable de travailler hors de tout repère et dans l'ignorance totale de ce qui constitue la structure du monde*»[680] .

Malévitch est limité dans son analyse par des conventions uniquement graphiques, tandis que la référence fonctionne dans l'œuvre d'art par des voies dénotationnelles, littérales et autres. Comment, par exemple, peut-on intervenir dans le cadre des installations de Boltanski, Christo, Goldsworthy, Support/Surface, etc. ? L'élément additionnel comme élément graphique et outil du langage de la peinture de chevalet ne peut pas y être déduit à l'aide de l'analyse comparative. Boltanski n'est pas le successeur des expérimentations artistiques sur le trait et la couleur ; Christo ne développe pas les rapports entre formes et volumes – il les emballe, les empaquette. Dans ce cas, subit-il l'impossibilité de définir le cadre de référence dans son contexte visuel ?

La transformation que l'art a subie depuis les avant-gardes, y compris Malévitch, a brisé le cadre à proprement parler de la toile. L'art est sorti de la surface délimitée dans l'espace. Malévitch lui-même a pris part à ce mouvement de délimitation en s'opposant à la peinture de chevalet[681].

Dans beaucoup d'exemples d'art contemporain, surtout dans ceux des tendances conceptuelles, on voit un rapprochement s'effectuer avec la littérature (Kabakov, Boltanski). Mais les systèmes symboliques de l'art plastique diffèrent des systèmes symboliques littéraires. On remarquera avec R. Pouivet que «*ce qu'on appelle couramment «image» et*

---

[680] Morizot J,. *La philosophie de l'art de N. Goodman*, p.39

[681] Malévitch a ressenti cette contradiction entre sa théorie et sa pratique d'artiste dans les années 20, quand il écrivait ses textes théoriques et travaillait sur les architectônes, mais ne pratiquait pas la peinture. Après cette rupture de 5-6 ans, il a recommencé à peindre, mais d'une autre manière et on voit que cette période est devenue la période de crise du cadre pour Malévitch.

«texte» tient avant tout à la distinction entre des systèmes syntaxiquement denses (non disjoints et non articulés) et des systèmes syntaxiquement disjoints et articulés»[682].

Sur les panneaux de Kabakov le texte articule le cadre. Le dessin s'accorde avec ce cadre articulé. Par exemple, un dessin de Kabakov de 1981 présente la surface blanche d'un papier divisée en deux champs presque vides : on voit un tabouret en bas à droite de cette surface. Dans un autre coin on peut lire quelques phrases qui forment une sorte de dialogue :

« *Ivan Patrovitch Rybakov :*

– Puis-je mettre le tabouret dans ce coin et m'asseoir?

Nikita Efimovitch Ierchov :

– Je vous en prie. »

Le *cadre de référence* est donc l'espace contextualisé par ce dialogue. Le système – *la Terre tourne. Le Soleil est immobile* – prend ainsi la forme suivante : la cuisine – notre espace de rencontres des «*kommunalka*» (appartement communautaire) soviétiques. Il y a une focalisation sur la dépendance des gens envers leur lieu de rencontres et de conversations. Ces Soviétiques des années 1960 ne peuvent pas s'exprimer de façon libre. Le tabouret est une coordonnée dans cet espace (un des attributs importants de la cuisine). L'élément nécessaire de toute l'œuvre de Kabakov est l'espace libre. Parfois, l'artiste laisse tout l'espace libre, parfois il y dispose quelques objets nécessaires (un tabouret). Mais cet espace vide est significatif de la dépendance des coordonnés du cadre de Kabakov. Dans ces relations de subordination le système articulé domine sur le système visuel. Si on suit Malévitch et si l'on veut distinguer *l'élément additionnel* chez Kabakov, alors la surface blanche vide à côté du texte tient le rôle de cet élément.

C. Boltanski utilise dans beaucoup de ses œuvres des systèmes articulés. Il recourt aussi à la «*table de références*» qu'il expose une fois avec sa série d'installations «*Inventaires*». L'artiste explique lui-même ses chaînes référentielles. Par exemple : «*une boîte de biscuits est un objet minimal, mais, si je l'ai utilisée plutôt qu'un cube en acier, c'est que la boîte est aussi un objet sentimental qui renvoie à une connaissance commune au monde occidental. Elle évoque l'idée de protection minimum (…), d'urne funéraire, et de manière plus générale, de rangement*»[683]. Ce «*rangement*» joue le rôle de l'«élément additionnel» dans la plupart des installations de Boltanski, ainsi que dans beaucoup de ses œuvres écrites. Le rangement fonctionne comme un élément graphique supplémentaire. Cet élément est

[682] Pouivet R., *Plaidoyer pour les signes*, Cahiers du MNAM, № 38, 1991, p.19
[683] Boltanski C., le catalogue de l'exposition de 1998, musée du Jeu de Paume.

nécessaire dans chacun des cas, même s'il est seulement sous-entendu dans le système visuel impliqué dans le cadre.

Le rangement permet à Boltanski de réunir plusieurs installations dans une seule œuvre – « *Menschlich*»[684] – où sont regroupées «*Les Suisses Morts*», «*Les enfants de Dijon*», «*L'école de la Grosse Hamburger Strasse*», etc. Toutes ces installations sont composées de nombreuses photos avec des visages différents. L'ordre de ces photos induit la concentration du regard. D'autres installations de Boltanski du même type comme «*Les Lits*» et «*Perdus*», ne présentent que des objets, aucun élément graphique ne participant à la création de ces œuvres. Le rangement des vêtements et des lits crée l'atmosphère unique caractéristique de l'œuvre de Boltanski.

Christo emballe et empaquette des choses et des matières diverses : Le Pont Neuf à Paris, une île, des montagnes et même, partiellement, l'océan ; le Musée d'Art Contemporain de Chicago, la Kunsthalle de Berne ; des objets réalisés spécialement comme le tube synthétique à Kassel. Quand l'objet soumis à l'empaquetage est trop vaste – comme c'est le cas d'un paysage californien, – la ligne du matériau d'emballement le traverse. Toutes ces formes empaquetées, emballées, etc. sont des formes différentes. L'analyse de chaque cadre des travaux de Christo met en évidence un élément nécessaire et commun : le pli. La plupart des emballages – du Pont Neuf, du Reichstag, de la statue de Christophe Colomb – donne à voir un monument formé de plis.

L'*élément additionnel* fut en un certain sens le signe important de l'époque de l'art contemporain. Cet élément se transforme tantôt en un clou chez Hucker, tantôt en une forme irrégulière chez Viallat. A l'aide de cette forme ce dernier remplit des surfaces et des espaces, sans rien ajouter de plus. L'*élément additionnel* se transforme ainsi en un élément minimal, l'unique élément des constructions artistiques.

Le changement de norme, qui chez Malévitch suit l'apparition et l'évolution de l'*élément additionnel*, a le sens d'un changement du cadre chez Goodman comme chez Malévitch. «*Des changements de norme peuvent se produire assez rapidement. Ce qu'ont de marquant les effets, qui peuvent accompagner une infraction judicieuse à un système traditionnel de représentation nous dispose d'ailleurs souvent…à établir comme norme le mode plus récent. Il se produit ici quelque chose de semblable à la «découverte», que ce n'est pas la Terre mais le Soleil qui est «réellement fixe* »[685].

Le changement de norme contribue ainsi à la création.

---

[684] Cette installation a été exposée pour la première fois à Aix-la-Chapelle en 1994.
[685] Goodman N., *Langages de l'art*, p.62-63

2. 2. Cadre et style

Ce qui intéresse Malévitch comme théoricien est la possibilité d'analyser l'évolution des mouvements artistiques de leur naissance jusqu'au moment du «*changement de norme*». Quand ce mouvement commence à se dissoudre dans une autre activité artistique et que le nouvel *élément additionnel* arrive à proposer un autre point de vue, alors un mouvement nouveau ou un artiste nouveau est né.

D'une certaine façon, Malévitch s'interroge sur le mode de construction des «mondes», quand il analyse les différentes manières de référer par exemple avec les différentes «réalités», et quand il distingue l'*élément additionnel* comme «point de repère» dans le système constructif de l'œuvre d'art. Une autre manière de faire consiste à plonger dans la «*structure et texture du corps pictural*» afin de discerner les différentes tendances des mouvements artistiques qui en sont contemporains.[686] Ce qui l'intéresse, ce sont les différences stylistiques. Et là, l'intérêt de Malévitch coïncide avec celui de Goodman. Selon ce dernier «*le discernement du style est un des fondements de notre compréhension des œuvres d'art et des univers qu'elles nous offrent*»[687]. Le style, selon Goodman, englobe **ce qu'**on dit et **comment** on le dit, même dans le cas où l'on ne dit ou ne dépeint rien, comme on pourrait le penser en observant la peinture abstraite.

«*Un trait stylistique peut appartenir à ce qui est dit, à ce qui est exemplifié ou à ce qui est exprimé.*»[688]

Le style, selon Goodman, se rapproche de la notion de cadre. La notion de «style» chez Goodman suppose donc la simultanéité des deux plans, celui du contenu et celui des propriétés formelles de l'œuvre d'art.

Des lignes droites dans le *Pressentiment complexe* de Malévitch structurent la surface plane du paysage «post-suprématiste» ; elles font référence par des niveaux différents de chaînes référentielles au monde «inobjectif» et expriment par la concordance des couleurs «ouvertes» – bleue, jaune, noire et rouge – la situation de tension qui est déjà dénotée dans le titre – «*pressentiment*». Avec son aspect monumental et son absence de traits, la figure du paysan au «visage sans visage» fait également référence à la «*sans-choséité*»[689]. La maison rouge sur l'horizon qui a pour échantillon le *Carré rouge* de Malévitch obéit à la forme géométrique des toiles «suprématistes». Cette forme exprime, si l'on suit les textes de

---

[686] Pour en tirer des profits pédagogiques.
[687] Goodman / Elgin, «*Esthétique et connaissance*», p. 50.
[688] Ibid., p.43.
[689] Selon la conception de Malévitch, celle-ci demeure dans le «crâne humain».

l'artiste, le mouvement de l'*excitation* ; ainsi, «*l'expression et l'exemplification relèvent bien du quoi et du comment, du fait de posséder des propriétés et d'y faire référence*»[690].

On voit que le «style», notion traditionnellement liée aux propriétés internes de l'œuvre, y apparaît comme la notion qui relie toutes les propriétés de l'œuvre, contenu compris.

L' «élément additionnel» distingué par Malévitch sert à déterminer dans beaucoup de cas le style de l'œuvre d'art et coïncide avec le but du style défini par Goodman – «*un style est une caractéristique complexe qui sert de signature à un individu ou un groupe*»[691].

Dans la théorie de Goodman, il n'y a pas de contradiction entre contenu et expression, «**comment** » cela est dit est impliqué par «**ce qui** » est dit. Et, à l'inverse, «**ce qui** » est dit est impliqué par le verbe, la ligne, la couleur, dans les possibilités exemplifiantes des symboles[692].

Le *cadre de référence* remplit la fonction du cadre logique du langage, qui n'est pas conçu au sens strict du terme, parce que le «langage» de l'art ne correspond pas au système verbal. La référence fonctionne ici à travers des sons, des couleurs, des traits et, dans le «langage» de l'art contemporain, à travers des objets[693], des photos[694], des fragments de paysages pris dans la nature, etc. Le cadre, «**ce qui est dit** » – «*La Terre tourne*» – est ainsi impliqué par la subordination des éléments composant une œuvre d'art. Une surface plane ou un espace qui propose une profondeur, une perspective droite ou inversée, une «réalité» qui fait référence à l'ensemble des formes et des couleurs sur une toile se transforme selon telle ou telle disposition de ces couleurs, de ces traits et selon leur subordination sur la toile. «**Ce qui** » est dit est impliqué alors d'une certaine façon par «**comment** » cela est dit. La notion du cadre de référence croise en ce point celle du style.

Mais évidemment cela ne signifie pas qu'on peut remplacer l'un par l'autre.

Le style arrive à déterminer la «signature», à différencier la peinture de Rembrandt, par exemple, de celle de Rubens, à distinguer l'écriture célinienne ou la période de création d'une œuvre par son auteur. Le cadre de référence, lui, parvient à situer une œuvre d'art dans le système déterminé par sa présence. Il y a un problème de référence parce qu'il n'y a pas de correspondance mutuelle entre **ce qui** est dit – le contenu – et **ce dont on parle**. Le cadre sert à préciser cette relation.

---

[690] Goodman / Elgin, *Esthétique et connaissance*, p.42.
[691] Ibid., p.45.
[692] Morisot J., *La philosophie de l'art de N. Goodman*, p.101 : «Quel serait le pouvoir de l'écriture célinienne sans sa capacité d'exemplifier au moyen du rythme et de la ponctuation ? »
[693] Les «rangements» des objets chez Boltanski et les «accumulations» des objets chez Arman, par exemple.
[694] Boltanski, Christo, Goldsworthy.

La «crise» du cadre ou la «crise du sens» dans le cas du changement de paradigmes est significative pour le cadre de référence considéré.

Le style de Malévitch est reconnaissable dans son *Pressentiment complexe*, sa *Paysanne*, ses *Baigneurs*. Certains traits stylistiques donnent à voir et à interpréter l'œuvre de cet artiste : le paysage formé par des droites, les figures au-delà de l'horizon, les visages «sans visages», les couleurs, etc. Le cadre des *Baigneurs* est brisé : la toile où on peut constater la «crise du cadre» correspond à la crise du «monde» dans lequel vit Malévitch.

2. 3. L'œuvre d'art et le « visage » : « Carré noir »

La notion d'«œuvre d'art » semble se dissoudre dans la multitude des mouvements artistiques apparus au XXème siècle. L'installation de Boltanski se différencie de la peinture de Millet mais aussi de l'empaquetage du Reichstag par Christo et de l'«architectône» de Malévitch.

Ce qu'une «œuvre» est pour le spectateur dépend du fait qu'on considère cette œuvre en tant qu'«œuvre d'art», qu'on lui reconnaît un aspect esthétique.

Il se produit ainsi un processus de reconnaissance semblable à l'apparition sur un croquis des traits d'un visage. Wittgenstein écrit à ce propos[695]: «*il arrive que ce qui nous paraissait à première vue n'être que des traits emmêlés prenne la forme d'un visage*».

Dans ce processus de reconnaissance, il faut distinguer deux moments :

1. Distinguer le «visage» comme forme du visage, comme des traits qui sous un certain angle se rassemblent dans la forme d'un visage humain[696] (non réel). C'est un processus identique à la reconnaissance de toute autre forme : carré, cercle, cheval, tasse, etc.

2. Distinguer les qualités de ce visage. Ici le problème s'élargit : a) ce visage peut apparaître comme un visage «familier»; b) ce visage a une expression «particulière», déterminée.

Selon Wittgenstein[697], on pourrait relever dans certains cas le sentiment de familiarité qu'on éprouve à la vue d'un vieil ami, ou de reconnaissance d'une personne qu'on a vue il y a longtemps et qu'on reconnaît maintenant. Quand on pense à des objets et à des personnes qu'on voit tous les jours ; ce sentiment de familiarité accompagne le fait de retrouver les

---

[695] Wittgenstein L., *Le cahier bleu et le cahier brun*, p .293

[696] Op. cit., p.295 : « Le fait de voir un visage dans un assemblage de traits n'implique pas que l'on compare cet assemblage à un visage humain réel, bien que cependant cette forme d'expression paraisse bien se référer à une comparaison.»

[697] Op. cit., p.320-321.

objets de la vie quotidienne, comme quand on lit un mot écrit par une personne connue et qu'on en reconnaît l'écriture.

Le fait de distinguer un visage dans un ensemble de traits est analogue au fait distinguer une œuvre d'art dans un assemblage de couches picturales (Pollock, par exemple), dans un assemblage d'objets de la vie quotidienne (Boltanski), ou dans un assemblage de matériaux différents – pierre, bois, tissu (« *Support/Surface* »).

Selon Goodman, ce qui permet de différencier des œuvres esthétiques, ce sont les symptômes de l'esthétique : l'exemplification, la saturation relative, la densité syntaxique et sémantique, la référence multiple et complexe. C'est ainsi que les courbes d'Hokusaï se rassemblent dans une œuvre d'art, tandis que les courbes des évolutions de la bourse n'arrivent pas à se rassembler de cette façon. Que ce «visage» qui réapparaît dans les conditions de la reconnaissance des symptômes esthétiques soit un «visage» réel ou non n'a pas d'importance ; comme on l'a vu, la «réalité» change d'après le cadre établi.

Malévitch a désigné lui-même le *Carré noir* comme «*le visage d'un carré*». On pourrait y voir deux sens : 1. Le carré apparaît non seulement comme une figure géométrique, mais aussi comme une partie essentielle de l'œuvre d'art. Ainsi, des traits se rassemblent dans un «visage». 2. Ce *Carré noir* fonctionne à travers ses propriétés esthétiques. Ce «*Carré*» possède alors une «*expression particulière*». Un visage mime une expression, ce qui ne correspond pas exactement aux traits de ce visage.

L'expression du *Carré noir* n'est pas l'expression du *Carré blanc*, bien que dans l'un et l'autre soit incluse la même forme géométrique. L'expression du *Carré noir* pourrait être comparée avec celle de certaines installations de Boltanski ou à celle d'une peinture du Moyen Âge. L'expression du *Carré rouge* peut correspondre à l'expression d'une icône russe et à l'installation de Christo. Ce sont des expressions reconnues comme telles selon chaque individualité particulière.

Le «visage», selon Wittgenstein, pourrait éveiller dans certains cas le sentiment de «*familiarité*». Ce sentiment permet de s'approprier une œuvre d'art comme un «*visage familier*». De même que chaque objet de notre entourage quotidien se signale à nous par ce sentiment de «*familiarité*», une œuvre d'art qu'on peut reconnaître de cette façon-là nous fait un «signe». Dans le livre de l'écrivain allemand H. Böll «*La ville des visages habituels*», le monde créé dans cette œuvre présente une mosaïque de personnages dont les différents types concordent avec lui mais qui apparaissent comme des «*visages familiers*». Ce monde se compose donc de systèmes de «mini-mondes» (de « petites » gens) qui «font signe» et entrent par leur caractère «habituel» dans un rapport de construction significative.

Ainsi, dans le cas de la reconnaissance des «symptômes esthétiques», l'œuvre d'art nous «fait signe» par les traits de son visage selon le mode de l'exemplification. On distingue alors le «visage» dans un ensemble de traits. Dans le *cadre de référence* distingué, dans le cas où le «visage» nous est «familier», cette œuvre d'art nous «fait signe», elle nous propose un dialogue. Le symbole fonctionne alors à travers tous les niveaux « exemplificationnels ». Si l'on n'est pas capable de trouver la «familiarité» et de rassembler les éléments divers dans une apparence de «visage», on ne reconnaît donc pas l'œuvre d'art et le symbole reste muet. Dans le «visage» identifié on reconnaît ses «traits», la structure constitutive et le mode de fonctionnement du symbole. L'«expression» du «visage» est mimé par ses traits, mais deux systèmes comparables de construction peuvent avoir des «expressions» différentes et, au contraire, deux systèmes différents peuvent avoir une même «expression».

2. 4. La crise du cadre.

La «*droite suprématiste*» devient l'élément nécessaire dans la plupart des œuvres picturales de Malévitch à partir de l'apparition du *Carré noir*. Mais les toiles de l'artiste se sont transformées vers 1928-1930.

Dans toutes les toiles et les dessins réalisés entre 1915 et 1920, la surface plane blanche est présente, tout comme les éléments géométriques qui peuvent être distingués d'après leur «poids» ou leur «masse». Des éléments «lourds» sont soutenus et mis en mouvement par des masses plus «légères». Bien que l'artiste emploie parfois des cercles et des formes circulaires, ce sont les formes rectangulaires qui dominent dans les compositions suprématistes.

Le *Carré noir* signifie la naissance du «monde» suprématiste. Dès la création de ce nouveau «monde», un nouveau cadre de référence est établi. Dans les limites de ce cadre, des formes «suprématistes» («suprêmes») sont projetées sur la surface-écran. La projection de ces formes va peupler le «monde» suprématiste ; ces projections prennent la forme plane sur la surface picturale. Dans la construction de ses « architectônes » Malévitch ne sort pas de ce cadre proposé par l'élaboration du *Carré noir* en 1915. La surface blanche du papier et de la toile se transforme en espace, les projections des formes deviennent des formes mêmes, la couleur disparaît. Mais le «monde» des architectônes est le même «monde» que celui inauguré dans les travaux suprématistes.

Après avoir inventé son «monde» idéal («suprême»), Malévitch crée des toiles avec des figures. Elles font référence en même temps à des propriétés «idéales» et donnent à voir le volume de l'espace et la profondeur de l'horizon. Il est possible que pour Malévitch le monde humain réapparaisse dans sa présentation idéale («suprême»)[698].

Dans des travaux comme *Le Carré noir*, la série des «*Supremus*», *Le Carré rouge*, les modèles des «architectônes», etc., on retrouve la logique de Malévitch, mais cette logique disparaît avec l'apparition de la série des «*Paysans*» et pendant la période suivante.

On pourrait introduire un nouveau «cadre», mais dans beaucoup de travaux réalisés à partir de 1928 le cadre ne peut pas être déterminé.

Dans le *Pressentiment complexe*, la figure humaine «*sans visage*» s'élève au-delà de l'horizon dans une dimension monumentale grâce au volume du corps. L'horizon est représenté par la surface plane où dominent des «droites suprématistes». La maison rouge sur la ligne de l'horizon est réalisée dans le système de la perspective inversée propre à l'icône russe. Mais l'espace qui apparaît derrière la maison – le ciel – se donne en profondeur et ne fait pas référence à l'espace des toiles suprématistes.

Dans la *Paysanne*, tout l'espace derrière la figure est formé de droites horizontales et diagonales. Ces lignes droites et les contours de l'habit blanc appartiennent à la surface plane, tandis que les couches de couleurs à l'intérieur de ces lignes appartiennent à la profondeur grâce à la vibration des couleurs. De même, les *Deux paysans* témoignent aussi du mélange de deux plans – de la surface plane et de l'espace en profondeur : deux visages plats « *sans visage* » et des corps un peu en relief sur le fond du plan du ciel ainsi que la vibration des couleurs donnant la profondeur.

Dans les «*Baigneurs*» datant de la même période, on est déjà devant l'effet de deux cadres appliqués au même moment de la construction. Trois figures nues de paysans sont exécutées d'une manière révélant les formes «naturelles» du corps humain, ce qui est sans concordance avec les formes géométriques et, surtout, avec la «droite suprématiste» distinguée par Malévitch. Ces trois figures sont appliquées au premier plan de la toile dont le deuxième plan est un paysage formé d'horizontales, de formes concordant avec la «droite suprématiste». Il se produit ici quelque chose de comparable à l'application de deux cadres de référence à un moment donné. Faut-il alors conclure à une crise du cadre?

Dans ce cas, les symboles du «monde» de «*Suprémus*» ne remplissent plus leurs fonctions à l'intérieur du cadre car ce cadre vient de se dédoubler. Comme l'écrit A. Soulez :

---

[698] Des œuvres de 1928-1932 comme par exemple *Le Paysan dans les champs*, *Pressentiment complexe*, *La Paysanne*, *La Cavalerie rouge*.

«*Un symbole dans un système contribue à cristalliser des attentes. L'attente elle-même ne prend sens qu'à l'intérieur d'un cadre, lequel contient l'ensemble des schèmes catégoriaux qui interviennent dans la symbolisation et l'orientent. Ce «cercle de dépendance» vaut pour tout «langage», mais il rend problématique la sortie hors de son cadre, le changement de «paradigmes*»[699].

Que voit-on dans le cadre des *Baigneurs* ? Que l'attente[700] ne prend pas son sens ou qu'elle prend un double sens ? L'attente est ainsi le point de vue à partir duquel on pourrait construire le «monde». Comme le cadre est dédoublé, le symbole ne parvient plus à remplir sa fonction. Nous retrouvons ici le monde paradoxal de Malévitch, et ce brisement du cadre donne la possibilité de parler de son «échec» après sa période suprématiste.

Malévitch lui-même dans sa «*Théorie de l'élément additionnel*» en peinture ne prétend pas que cet élément soit un élément constant. Il distingue dans les travaux d'un même artiste (Braque, par exemple) le moment de l'apparition, de l'augmentation ou de la croissance et de la disparition de cet élément. Donc, il se produit ainsi quelque chose de comparable à la crise du cadre.

Ce peintre-philosophe distingue les éléments minimaux de la construction picturale et son analyse va de pair avec celle de Khlebnikov sur la distinction des éléments minimaux dans le texte et son analyse verbale. A l'inverse de ce qu'on pourrait supposer, le «matériau» –c e qui correspond chez Malévitch à la «*texture du corps pictural*» – est aussi analysé par ce dernier dans l'optique de la différenciation des éléments minimaux. Il présente, par exemple, une table avec deux façons d'appliquer des couches colorées. Les couches de couleur fonctionnent alors selon leurs possibilitées « exemplificationnelles » ; la densité de ces couches, leur épaisseur, leur structure rythmique sont subordonnées à des relations de correspondance avec des échantillons différents et peuvent être analysées avec la même rigueur que le trait. Sur les toiles de Malévitch la profondeur est montrée avec l'utilisation des couches de couleurs de tonalités différentes.

Dans les travaux du groupe des artistes français des années 1970 «*Support/Surface*», le matériau détermine le cadre. Comme le montre le nom du groupe, le matériau est au cœur du travail créateur de ces artistes – le «*support*» est ainsi le châssis de la toile, le cadre ou la

---

[699] Soulez A., conférence à l'Université de Lille, 19 janvier 1999.

[700] Wittgenstein L., *Le cahier bleu et le cahier brun*, p.75 : «*Nous pouvons (…) utiliser l'expression «attente de la venue de B», non pas comme une dénomination mais comme la caractéristique de certaines impressions. Nous dirons par exemple qu'un certain état de tension constitue «l'attente de la venue de B» parce que la venue de B a pour effet de le soulager Nous pouvons dire, quand l'expression est utilisée dans ce sens, que nous ne connaissons pas l'objet de notre attente tant que celle-ci n'a pas pris fin*». «L'attente» dont on parle doit «se cristalliser» car quelque possible fonction du symbole doit se réaliser à l'intérieur du cadre – soit la ligne droite présente un aspect du monde suprématiste, soit cette ligne donne à voir la perspective dans la *Cène* de Léonard, soit cette ligne constitue une perspective inversée.

multitude des cadres, la grille, le sol, le mur et le plafond qui en principe peuvent «supporter» une œuvre d'art ; la «*surface*» est la toile même (sans le châssis), les tissus, le bois. La prétention de ce groupe était de montrer que le matériau était capable de fonctionner comme une œuvre d'art, c'est à dire de symboliser. Autrement dit, un matériau fonctionne comme une couleur, un trait, une lettre – il est un symbole. Cette tendance se rapporte à celle de Malévitch de distinguer les éléments minimaux du langage que sont le trait et la forme géométrique. Ce courant, dit «minimaliste», distingue les éléments minimaux dans le matériau, et en conséquence le matériau trouve sa place dans le langage. Donc l'intervention du «matériel» ne signifie pas la rupture avec l'ordre symbolique des langages de l'art.

Les travaux de Louis Cane *Sol/Mur*[701] présentent les toiles colorées en monochrome, mais avec des graduations de ton. Ces toiles sans châssis sont seulement appliquées sur les murs et glissent librement sur le sol. Il y a donc deux éléments : le «support» (le sol et le mur) et la «surface» de cette toile. Le cadre est ainsi déterminé – ***support/surface***. La couleur de la toile vibre à l'intérieur de ce cadre déterminé. Le matériau – la toile – fonctionne d'une façon que précisent ce support et cette surface, mais encore donne à voir les vibrations de la couleur et ouvre ainsi une nouvelle direction de référence. (*Illustration 69*)

Le travail de Daniel Dezeuze, *Echelles ajourées*[702], présente plusieurs échelles étroites en bois, à première vue très légères, «ajourées». Elles sont accrochées au mur et glissent sur le sol. Les «échelles» de Dezeuze sont des transformations des «châssis». Le matériau, le bois, rappelle ainsi le matériau de support : le châssis. Le matériau est, semble-t-il, éphémère dans ces transformations des échelles et dans leur rangement. Dans ce cadre, le bois exemplifie des propriétés imaginaires, mais dans la structure de référence complexe le support vidé formé par ce matériau imaginaire tend à exemplifier son monde imaginaire et souple avec son système de construction. (*Illustration 70*)

Dans les travaux de Toni Grand, les propriétés du matériau (le bois) sont dénotées dans leurs titres – «*Sec, parties découpées, équarri, parties collées*»[703]. Toutes les propriétés énumérées donnent à voir la structure graphique de ce morceau du bois, donc elles symbolisent.

---

[701] *Sol/Mur* - Louis Cane, la série des travaux de 1974, cette série a été exposée à la rétrospective de Support/Surface au Musée de Jeu de Paume en 1998

[702] *Echelles ajourées, 1972* – Daniel Dezeuze, également membre du groupe «Support/Surface»; il a réalisé toute une série des «échelles» différentes *: Echelle de bois,1970 ; Echelle de bois verte brune,*1971 ; et toute une série de «châssis» de bois différents : *Châssis tendu d'une feuille de plastique transparent,1967 ; Quadrillage de linteaux bois ,1970.*

[703] Par exemple, *Sec, brut, débit partiel, glissé, collé, 1975; Vert, équarri, deux refentes partielles, écarté, 1975.*

Tous ces exemples présentent le matériau comme un outil du langage de l'art, semblable au trait et à la couleur, surtout si l'on considère séparément les éléments minimaux de ce matériau (le bois, par exemple) : l'épaisseur, la longueur, les fractures et les formes.

La *crise du cadre* dans ce cas signifie la même chose que dans le cas du trait et de la «droite suprématiste». Ces moments de la «*crise*» du cadre sont en effet significatifs non seulement dans l'art mais aussi dans la science et la philosophie. Pour passer d'un système de construction du monde à un autre on ne saute pas toujours d'un cadre à un autre et il arrive que des cadres différents soient appliqués à différents moments de la construction.

L'application de deux cadres et plus à la fois a pour but en art et en littérature de contribuer à la constitution d'un monde «absurde», «surréaliste». Les poètes du mouvement «*zaoum*»[704], auquel Malévitch a pris part, ont créé des mondes «absurdes». Mais, en même temps, ce sont les mêmes membres de ce mouvement qui ont fait le travail de distinction des éléments minimaux du langage verbal. Dans la mesure où l'analyse linguistique allait de pair avec la déconstruction du cadre, cette déconstruction était artificielle.

La *crise du cadre* met en évidence le moment du changement de paradigmes dans l'art comme dans les autres systèmes de construction, mais cette crise n'est pas obligatoirement négative, parce qu'elle correspond à la naissance de nouvelles idées et contribue ainsi à la création.

[704] Kharms, Vvedenski, Zabolotski

CHAPITRE 3

MALÉVITCH : CADRE INDEFINI

1. MALEVITCH, DEUX FORMES D'INDEFINI : ILLUSION ET INFINI

1. 1. « J'ai effacé la carte du quotidien »

Le poète Vladimir Maïakovsky écrit « *J'ai effacé la carte du quotidien* » : la révolte contre la banalité de l'existence est liée pour lui à l'effacement d'une carte. Qu'est-ce que la carte ? Le principe visuel d'une organisation, l'indice d'une voie, le signe d'une description précise, d'une clarification. Effacer la carte revient à rendre une question ambiguë, à y introduire du désordre et de l'indéfinition.

L'expression « *la carte du quotidien* » caractérise le rythme banal de la vie ordinaire, sa programmation, la répétition des événements et l'absence d'inventivité. Mais le quotidien n'est pas nécessairement opposé à l'invention et à la création. Le lien établi entre « la carte » et « le quotidien » donne une description de la vie habituelle dans le cadre de relations définies et prévues. Nous sommes aussi habitués à considérer que l'invention s'oppose à ce qui est planifié et routinier.

Dans la théorie de Goodman, l'invention doit être soumise aux conventions : toute construction symbolique s'inscrit dans un champ déterminé par les axes de coordonnées du système (*cadre de référence*). La *carte* est alors l'outil de la construction et, par conséquent, de l'invention. L'invention doit être comprise dans le sens d'une recherche de nouvelles significations et de nouvelles classifications, ce qui correspond à de nouveaux mondes chez Goodman. L'invention est également une création de nouveaux rapports entre des termes et de nouveaux concepts concernant leur utilisation. En art, elle est liée à de nouvelles *implantations* de termes.

En même temps, l'invention dans le contexte culturel n'est pas nécessairement associée à une activité positive de construction. Plusieurs faits de l'art et de la littérature nous montrent que l'acte de négation de courants artistiques précédents ou même contemporains est souvent important pour dégager le chantier constructif des constructions « anciennes ». L'invention est alors associée à une négation préalable.

Pour Goodman, il n'y a pas de champ de construction symbolique dégagé de toute autre construction : chaque construction symbolique est une re-construction, une re-classification des termes d'un autre monde ou, autrement dit, une classification de termes pré-

systématiques[705]. L'acte de négation est en ce sens associé à une re-classification radicale. Mais cette re-classification doit-elle passer par un moment de mélange total, par une instance d'exemplification indéfinie ? Goodman n'en parle pas. Dans sa théorie des symboles, il n'y a pas de place pour le moment transitoire de la construction symbolique. Goodman ne fait que définir les bases et les principes de la construction, les niveaux significatifs de l'analyse.

Cette caractéristique de la théorie de Goodman est aussi liée à la place que le philosophe américain accorde au temps dans sa conception des symboles. Le temps ne participe pas à une construction symbolique : il est seulement présent à titre indicatif. Chaque construction symbolique est alors une structure qui ne subit pas de changements temporels : en ce sens, elle est donc a-temporelle. Chaque construction symbolique correspond à une « coupe » (« *cross-section* ») dans le continuum du temps ; quand nous introduisons un changement de temps dans la construction symbolique, nous obtenons des termes indéfinis.

L'induction, objet de l'analyse goodmanienne, opère dans des catégories définies, même si elles ne sont pas *implantées*. Nous pouvons poser la question à propos du fonctionnement des systèmes symboliques dans les conditions transitoires du temps.

Nous obtenons maintenant deux moments indéfinis de constructions symboliques : celui du mélange radical de catégories pré-systématiques et celui transitoire du temps qui ne sera pas réduit à une coupe au cours du travail classificatoire.

Revenons maintenant aux mots de Maïakovsky « *j'ai effacé la carte du quotidien* ». Il exprime un acte propre aux avant-gardes artistiques, celui du changement radical de coordonnées et donc du mélange des catégories pré-systématiques dans le sens de Goodman. Malévitch, de la même façon, réduit toutes les « *représentations* » du monde au zéro des formes (« *Miroir suprématiste* »).

1. 2. A. Ponomarev « Maya » : in-définition

Pour introduire la notion de « *cadre indéfini* » qui correspond à une « *crise du cadre* » dans le discours contemporain sur l'art, nous parlerons de deux moments indéfinis dans la conception des systèmes symboliques de Goodman. Nous proposons de les observer d'après l'exemple de la performance d'Alexandre Ponomarev « *Maya* ».

---

[705] Goodman N., *Manières de faire des mondes*, p. 15 : « *Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition ; faire, c'est refaire.* »

Cette performance a été réalisée dans la mer de Barents en 2000 ; elle a été filmée et la vidéo a été exposée à la galerie « Krokine » à Moscou. Les vidéos étaient complétées par des dessins et des photos de l'auteur.

Nous mènerons notre analyse d'après les films et les photos exposées à la galerie. La performance débute au moment où l'artiste efface une île de la carte. Toute la performance de Ponomarev consiste en l'effacement d'une île dans la mer de Barents. D'un côté, c'est un jeu avec l'illusion, de l'autre, c'est un jeu conceptuel artistique.

Les premiers plans du film montrent une carte : les coordonnées y sont bien précisées. Puis, la carte s'agrandit et on distingue mieux les contours de l'île que Ponomarev commence à effacer ; en quelques instants, les contours de cette île sont effacés et il n'y a plus rien sur la grille des coordonnées géographiques qui rappellerait l'existence de l'île disparue.

Les plans suivants du film nous emmènent sur la mer de Barents. Nous sommes visiblement sur un bateau qui s'approche de quelques petites îles. Au milieu des flots nous commençons à distinguer un relief. Peu à peu, nous pouvons discerner l'île en question et nous nous approchons. Nous longeons ses côtes et nous nous éloignons.

Le bateau qui se trouve entre nous et l'île dégage de la fumée. D'abord, un grand nuage gris masque le ciel et les contours de cette île. Mais, en quelques instants, le nuage se déchire en plusieurs petits nuages plus clairs. Quelques instants plus tard le ciel est clair et sans nuages. Mais le ciel n'est pas le seul à être dégagé, la mer aussi est « libérée» de son relief. Il n'y a plus d'île à l'horizon. (*Illustration 71)*

L'île disparaît littéralement. C'est un effet de l'éclairage et de la dissipation de la fumée : nous ne voyons plus les particules de la fumée, mais elles sont encore présentes et ne donnent pas à voir les contours de l'île. Nous pouvons maintenant dire avec l'artiste que tout ce qui nous apparaît est illusion, « *maya* ».

Malévitch semblait vouloir dire la même chose quand il écrivait : « *étudier la Réalité, cela veut dire étudier ce qui n'existe pas, ce qui est incompréhensible, et ce qui est incompréhensible pour l'homme est ce qui n'existe pas ; par conséquent c'est l'inexistant qui est soumis à l'étude.* »[706] La « Réalité » est une illusion parce que nous ne pouvons pas trouver de fondements capitaux pour notre analyse : elle se disperse en plusieurs possibilités de visions du réel. Nous avons vu avec les tables de « la réalité » composées par Malévitch que les « éléments additionnels » qui sont présents dans des échantillons choisis distinguent les « réalités » les unes des autres.

[706] Malévitch K., *Dieu n'est pas détrôné. L'Art. L'Eglise. La Fabrique. / Ecrits*, tome 1, p.153.

Malévitch précise que ce qui est illusion c'est l'art « *figuratif* ». Il écrit à propos de paysages de Chichkine que « *ce n'est pas une réalité nouvelle mais seulement une illusion de réalité* »[707]. Il faut donc mentionner deux points importants dans la réflexion de Malévitch sur le côté illusionniste de l'art : 1) tout art qui veut imiter le réel d'une façon ou d'une autre n'est qu'une illusion puisque « la réalité » est la conséquence du choix conceptuel d'un point de vue 2) l'art réaliste et illusionniste des « académiciens » (en particulier, de Chichkine) fonctionne sans recours à un « *élément additionnel* », sans invention ni création.

Le caractère « illusionniste » du réel est démontré par les artistes des nouveaux « *ismes* » et mis en évidence par les critiques d'art. Cette démonstration accentue le caractère fonctionnel de notre relation au réel sur les toiles picturales : les choses sont présentées en fonction des outils spécifiques de l'art. Malévitch n'est pas le premier à remarquer ce caractère « illusionniste », E. Gombrich écrit en effet à ce sujet : « *Les critiques ont sans cesse commenté et commentent encore à propos des tableaux, comme si l'on pouvait percevoir simultanément la surface de la toile et les choses représentées, mais les artistes connaissent mieux les réalités de la représentation. Leur révolte contre l'illusion s'est déclenchée voici plus de cinquante ans, avec les rébus proposés par les peintres cubistes, qui offraient aux regards des poursuites d'apparences de guitares et de bouteilles, entrecoupées de frustrations, nous conduisant sur de fausses pistes pour nous prendre au piège des contradictions. A travers l'exploration de ces structures paradoxales, les artistes s'efforçaient de découvrir de nouvelles modalités d'organisation* »[708]. Malévitch parle du caractère « illusionniste » de l'art quand il veut trouver un fondement pour un nouveau « système » de l'art, quand il veut dévoiler le caractère conventionnel de l'art.

Pour Goodman, nous l'avons déjà vu, chaque forme d'expression est un artefact ; nous ne pouvons pas « coller » le réel à son image, nous avons toujours besoin de recourir aux outils du langage : « *Les prédicats, les images, les autres manières d'étiqueter, les schémas résistent à l'absence de l'application, mais le contenu s'évanouit sans la forme. On peut bien avoir des mots sans monde, mais pas de monde sans mots ou d'autres symboles* »[709]. Nous ne pouvons pas décrire quelque chose sans instrument de description (ou de dépiction dans le

---

[707] Malévitch K., *Analyse du nouvel art figuratif. Paul Cézanne. / Ecrits*, tome 3, p. 18 : « *En mentionnant le côté réel du contenu pictural et de son expression, nous parvenons à un point de vue très important et sans précédent sur l'art pictural : tout l'art figuratif est illusionniste* ».

[708] Gombrich E., *Illusion et impasse visuelle (« How to Read a Painting") / Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, tr. par Guy Durand, éditions W. Mâçon, 1986 (Phaidon Press, Oxford, 1963), p. 282.

[709] Goodman N., *Manières de faire des mondes*, p. 15.

sens goodmanien). Il faut distinguer chaque vision du monde selon les instruments de sa conception, ce qui correspond précisément au cadre de référence chez Goodman.

Mais que se produit-il quand « l'illusion » correspond au fait « *vide* » au sens de Goodman, c'est-à-dire au fait de « *concevoir sans percevoir* »[710] ? Les outils constructifs du monde sont utilisés pour constituer un système sans cadre de référence visible. Mais une « *cadre-analyse* » des événements composants permet de trouver des repères, bien que ces repères appartiennent au domaine de l'indéfini.

La performance de Ponomarev utilise l'« *élément additionnel* » de la fumée pour dissoudre cette illusion des choses « réelles » et libérer le champ de la construction symbolique du référent du domaine « réel ». Le sens de cet événement artistique peut être comparé à l'accomplissement du *Carré blanc sur fond blanc* par Malévitch.

1. 3. Infini et indéfini : « Carré blanc sur fond blanc »

Dans son manifeste rédigé à l'occasion de l'invention du Suprématisme, Malévitch écrit : « *Les objets ont disparu comme de la fumée pour une nouvelle culture artistique* »[711]. Ponomarev a réalisé la métaphore Malévitchienne dans sa performance « *Maya* » : les objets de la nature ont littéralement disparu de notre champ visuel.

Cet événement artistique n'a pas simplement le caractère d'une négation. Cette négativité s'accomplit par la création du « *Carré noir* ». En ce sens, la performance de Ponomarev inclut cet acte de négation au moment où la fumée forme des nuages gris qui empêchent de voir l'île et l'horizon marin. La deuxième phase de la performance correspond au moment où les nuages se dissolvent mais où l'horizon est épuré des allusions aux objets. Malévitch, lui aussi, est passé par deux phases constitutives de la « *nouvelle culture artistique* ». Le *Carré noir* apparaît en 1915 et le *Carré blanc sur fond blanc* en 1918. Avec l'invention du *Carré blanc*, le Suprématisme atteint effectivement sa phase finale. Après 1918, Malévitch arrête son activité picturale et se plonge dans le travail pédagogique et théorique.

On s'interroge alors sur le fait de savoir en quoi le C*arré blanc* est-il l'accord final de l'invention suprématiste de Malévitch ? Nous posons cette question dans l'objectif de cerner des liens entre le problème épistémologique de l'art qui nous occupe (la théorie de « cadre ») et la situation du discours actuel de l'art.

---

[710] Goodman N., op.cit., p. 14.
[711] Malévitch K., *Du Cubisme au Suprématisme. Le nouveau réalisme pictural / Ecrits*, tome 1, p.66.

Pour éclaircir l'approche Malévitchienne, il faudrait peut-être analyser d'abord celle des artistes contemporains. C'est pourquoi nous avons commencé à analyser cette question en analysant l'exemple de la performance « *Maya* ». La création d'un artefact où des choses bien définies dans l'espace perdent leurs caractéristiques précises et se transforment en des formes « indéfinies » ou ambiguës s'accorde bien à notre époque où la définition de l'art est suspendue.

La transformation d'un geste appliqué sur le support de la toile avec les outils traditionnels de la peinture en un geste artistique dans un espace indéterminé correspond aux changements de conceptions esthétiques et sociologiques de l'art et aux changements des fondements pour les discours de l'art. Nous voulons mettre en évidence le lien entre le refus de la détermination de l'art dans les différentes formes de discours sur l'art et le caractère indéterminé du champ où l'artiste contemporain s'exprime aujourd'hui.

Ces deux moments de changement – celui du lieu de l'activité artistique et celui du fondement pour un discours de l'art – sont liés à la question de la définition de l'art et de ses outils. La question de la définition se présente comme une pierre d'achoppement dans le contexte de la situation de l'art contemporain : la pluralité de formes et d'outils de l'art renvoie à un nombre infini et, par conséquent, cette question se pose dans un « cadre indéfini ».

Le premier moment, celui du changement du lieu de l'activité artistique, est caractérisé par G. Genette comme une transformation de l'intérêt pour la vision en un intérêt d'ordre conceptuel. Dans ce sens, l'art « *déplace le point d'application de l'accomplissement artistique, et de la relation esthétique du public à cet accompagnement, du champ de la vision vers un autre champ que l'on a qualifié, un peu en cours de route, de « conceptuel* »[712]. Pour revenir aux termes goodmaniens, il ne s'agit plus de chercher des voies de référence qui élaborent de nouvelles classifications dans le règne symbolique visuel mais de trouver les applications référentielles les plus économiques pour les re-classifications des mondes habituels. L'idée principale est donc de surprendre le spectateur (l'auditeur, le lecteur, etc.) : « *cet art ne cherche ni ne parvient à plaire, mais seulement à surprendre son public* »[713]. G. Genette voit dans cette caractéristique de l'art contemporain la crise de la conception de l'art avec la réduction d'une notion de l'art au niveau de l'indéfini. « *La surprise déterminée par les productions de l'art contemporain ne procède pas d'un tel changement de vision, mais plutôt, comme le suggérait dès 1972 le titre d'un ouvrage célèbre de H. Rosenberg, d'un changement de définition (…) Comme toute définition, celle-ci porte sur un concept, et le*

[712] Genette G. *L'art est-il en question? / Grand Dictionnaire de la Philosophie*, p. 68.
[713] Ibid.

concept ici modifié, ou plutôt déconstruit (« dé-défini ») est celui de l'art lui-même ou, pour le moins, de l'art en question »[714] Pour Goodman, la question de la définition de l'art ne se pose pas de cette manière. Il laisse sans réponse cette question et en propose une autre qui porte sur les caractéristiques des symboles artistiques (*Quand y a-t-il art ?*[715]).

Il s'agit de s'interroger plutôt sur ce que l'artiste fait en tant qu'artiste que sur ce que sa production est. Dans ses applications du « faire », l'artiste transgresse les frontières entre « *l'art* » et le « *non-art* ». N. Heinich conclut que la transgression des frontières impose de nouveau le « cadre » de l'indéfini à celui qui veut élaborer un discours sur l'art. L'artiste est plutôt un acteur social qu'un producteur de choses, « *les critères d'appartenance à l'art contemporain sont, pour une large part, des critères « sociaux », c'est-à-dire associés à la personne de l'artiste ou au contexte de production plus qu'aux caractères proprement plastiques de l'œuvre : l'art contemporain, en tant qu'il expérimente systématiquement les capacités d'intégration artistique, est bien une sociologie en pratique* »[716]. Le « cadre» où l'on est invité à faire l'analyse d'une œuvre d'art se présente d'abord comme une scène où tout un chacun peut jouer un rôle.

La performance de Ponomarev est significative de cette situation du « cadre indéfini ». Mais « l'indéfini » est ainsi associé à « l'infini », une des notions-clé de Malévitch réapparue et commentée à plusieurs reprises par les artistes de l'Ecole conceptuelle de Moscou.

L'accent est mis sur le caractère indéfini des deux changements en question. Le premier changement n'est pas alors un simple changement de lieu, une transformation du support pictural en une autre forme, c'est la dissolution du geste artistique. Christo encercle des îles avec des contours roses, empaquette des îles. Il transgresse le champ des gestes artistiques et, en même temps, il est aussi intéressé par le caractère visuel et plastique de ses propres actions. Pour Ponomarev, l'impression visuelle est aussi importante. Mais il modifie non seulement le statut du support artistique mais aussi celui du geste d'artiste. L'image de l'île disparaît avec le geste.

Dans cette situation, ce n'est pas seulement la « réalité » qui est une illusion, c'est aussi l'artiste qui devient illusoire par son geste indéfini. Ponomarev crée un cadre « indéfini » pour son œuvre. Dans le cadre de référence de « *Maya* », le règne symbolique a des constituants imprécis. Le dernier moment de la vidéo montre une image où les tracés de choses ont disparu.

---

[714] Ibid.
[715] Goodman N., *Manières de faire des mondes*, IV.
[716] Heinich N., *L'art et la sociologie. L'art contemporain est-il la sociologie ? / Grand Dictionnaire de la Philosophie*, p. 65.

Que se passe-t-il avec la création du *Carré blanc* de Malévitch ? Nous pouvons précisément constater un événement artistique similaire à celui de Ponomarev : le *Carré blanc* est associé à la situation de disparition des tracés de toute chose « utilitaire » dans le monde idéal de *Suprémus*. Dans le sens de la théorie de Goodman, cette œuvre constitue le règne symbolique des objets indéterminés du point de vue de leurs correspondances avec des domaines concrets. Les objets sont indéterminés parce que les étiquettes, les échantillons de cette construction symbolique que l'on pourrait mettre en jeu sont recouverts d'un voile blanc. Nous pouvons supposer qu'ils ne peuvent pas trouver leurs significations parce qu'ils n'ont pas de référents, comme nous pouvions le penser en regardant seulement le dernier épisode de *Maya*.

Pour Ponomarev, l'illusion est associée à la vision « normale » des choses. Nous avons déjà accompli le travail d'appropriation et de classification nécessaire, et c'est après avoir fait ce travail que nous sommes amenés à re-faire la classification dans un autre cadre de référence où les étiquettes du système antécédent ne trouvent pas de référents.

Dans le sens de Malévitch, la vision « normale » n'est pas créatrice. C'est seulement en introduisant un élément additionnel que l'on réalise l'une des voies de création. L'introduction de l'élément additionnel du suprématisme transforme la vision et on ne voit que le monde blanc du *Suprémus*.

Dans un cas comme dans l'autre, il n'est pas question d'œuvre dépourvue de signification. Ce qui est en fait en jeu est la constitution d'un cadre de référence pour une œuvre. C'est le cadre qui est « vide » en un certain sens parce qu'il est fondé sur des catégories indéfinies.

« L'infini » blanc du *Carré* Malévitchien est alors le champ de significations neutres et multiples, il n'est pas le « rien » au sens d'un vacuum.

Le blanc ici présente l'unité des couleurs et des formes, c'est le moment final de tous les mouvements contradictoires de couleurs et de formes, où toutes les formes trouvent une équivalence[717]. Par conséquent, la création du « Carré blanc » est le moment final de la période suprématiste de Malévitch.

Le *Carré blanc* témoigne de l'instauration du *cadre indéfini* dans la création artistique de Malévitch à cette époque. Ce témoignage est accompagné de faits importants dans le parcours artistique et personnel de l'artiste. Il arrête son activité picturale et se lance dans le

[717] Малевич К., *Супрематизм как беспредметность / Собрание сочинений*, tome 3, p. 245 : "*Dans le système blanc du Suprématisme on atteint seulement la forme d'unité. Vers quelle limite on arrivera, nous ne le savons pas ; mais il est possible de supposer que le carré blanc sera le début et la conclusion, que les pôles du mouvement du blanc auront alors des cubes blancs à leurs deux extrémités.* »

travail pédagogique, ce qui lui permet de trouver des repères et de continuer ses recherches en art et théorie de l'art.

1. 4. « Carré blanc » et « l'art sans qualités » : cadre indéfini

Une des plus grandes spécialistes russes de Malévitch, Alexandra Shatskikh, précise qu'il préférait commencer son travail en dessinant le cadre à proprement parler. Ce dessin sur papier lui servait déjà de point de repère pour son processus de création[718]. Le monde idéal et infini se voyait ainsi fixer des frontières. Ce fait paradoxal nous permet de comparer la conception Malévitchienne de l'art et les conséquences contemporaines des changements radicaux des conceptions avant-gardistes de l'art[719].

Parmi les dessins de Malévitch on en trouve un où l'on voit seulement un *cadre* sans aucune marque à l'intérieur. On peut établir un lien entre le développement de cette ligne de réflexion plastique et l'exposition de ses toiles pures au mois de mars de 1920 (« *Miroir suprématiste* »). L'autre possibilité de concevoir ce vide du cadre est de supposer « l'indéfini » propre à la temporalité de sa création, ainsi du « *Carré blanc* ». La première possibilité est associée au reflet de tout événement et de toute chose dans le miroir « suprématiste » et la seconde est comprise dans le sens du dévoilement du monde en tant que traçage indéfini. Nous pensons que cette dernière version est plus proche du sens des mots de Malévitch parce que le *Carré blanc* est justement l'image de ce « voile » dévoilant (la fumée qui libère les objets de leurs traits significatifs chez Ponomarev).

En même temps, nous voulons insister sur l'importance de ce *cadre conceptuel* chez Malévitch pour qui il est la marque d'un système. Bien que ce système avec le cadre vide soit sans contenu, il contient néanmoins une convention. Elle peut s'assimiler à un certain « *être-ensemble* » dans le sens goodmanien où toutes les qualités (picturales, graphiques, visuelles, etc.) se coordonnent et organisent une structure cohérente. Un détail qui a son importance : ces qualités sont indéterminées.

---

[718] *«Супрематический канон» (The Suprematist Canon)*, catalogue de l'exposition « *Kazimir Malevich, Nicolai Suetin, Ilya Chashnik, Vasily Ermilov. Drawings. Painting. Sculpture.* », Gary Tatintsian Gallery, Moscou, juillet – août 2006, article de A. Shatskikh, p. 14: "*La première chose que Malévitch dessinait, c'était le cadre. Par ce geste il distinguait l'espace et précisait « le champ de l'art ». L'espace est sans fond, cosmique dans les compositions suprématistes, les cadres carrés deviennent ainsi des limites d' « inlimité ». Unir des pôles contradictoires d'une telle façon – indiquer de l' « inlimité » à l'aide de frontières – c'était la capacité originale de Malévitch ».*

[719] Nous avons déjà mentionné ce fait, mais nous voulons le souligner encore une fois : Malévitch n'est pas un personnage unique dans l'histoire de l'art contemporain, mais plutôt une figure exemplaire par son radicalisme artistique et théorique. L'analyse de son art et de son œuvre théorique nous permet de construire des passerelles entre la situation du discours de l'art aujourd'hui et ses sources au début du XXème siècle.

C'est en ce sens que J.-P. Cometti nomme l'art de nos jours « *l'art sans qualités* »[720]. D'un point de vue plus général, « *l'art sans qualités* » est l'art sans définition. Autrement dit, la réponse à la question « qu'est-ce que l'art ? » ne trouve pas de formulation. Nous avons déjà indiqué que cette question se transforme chez Goodman en questionnement sur les fonctions de l'art, que cette question posée sous une autre forme, à savoir celle de la définition des frontières entre l'art et non-art[721], n'appelle de nouveau qu'une réponse indéfinie.

« *L'art sans qualités* » s'assimile à une définition de « *l'homme sans qualités* » chez R. Musil. « *Sans qualités* » est pris ainsi dans le sens de « qualités indéfinies ». Précisément, « *que sont ces qualités prêtées à des objets qui en sont, comme objets, objectivement dépourvues ?* »[722] Ces objets sont dépourvus de toute qualité les caractérisant en tant qu'œuvre d'art. En effet, d'un côté, ces objets ne remplissent pas leurs fonctions (l'exemple cité par Goodman d'une toile de Rembrandt utilisée pour boucher une fenêtre, l'exemple moins hypothétique, mais qui va dans le même sens, de l'icône de Roublev servant de marche d'escalier !). D'un autre côté, ces objets remplissent leurs fonctions, mais quelles qualités attribuer à une fumée dont les particules ne sont même pas observables ? Sans mentionner l'exemple des ready-made duchampiens, nous pouvons rappeler celui de l'installation de Sophie Calle où le téléphone et le lit renvoient aux sentiments de l'auteur mais sont dépourvus de toutes leurs qualités d'objets.

Nous ne multiplierons pas ici les exemples. Il est important pour nous de discerner les racines de cette « désobjectivation » du « faire » de l'artiste. Nous trouvons ces racines, ce début d'indétermination dans le langage de l'art et dans le discours d'artiste, chez Malévitch. « *Les voies dans lesquelles l'art du XXème siècle s'est engagé (…) peuvent être considérées comme autant de variantes d'une situation dont l'Eigenschaftlosigkeit est pour ainsi dire la matrice (…) Ces paradigmes s'illustrent dans une indétermination qui préside à « la nécessité intérieure », pour reprendre l'expression de Kandinsky, qui fut jadis l'un des thèmes dominants de l'abstraction picturale, mais elle s'illustre aussi bien, simple affaire d'équation, dans des œuvres où l'indétermination a rang de principe, ou dans celles qui ouvrent et referment alternativement l'espace, pour ainsi dire, et jouent ainsi sur des opérations de pli,*

[720] Cometti J.-P., *L'Art sans qualités*, « farrago », Tours, 1999.
[721] Op. cit., p. 24 : L'histoire de l'art du XXème siècle «*s'est ouverte sur une indétermination que l'on pourrait dire « fondamentale » si ce mot lui-même ne prêtait à confusion, puisque le double paradigme qui en commande les contours se situe à la lisière de l'art et du non-art, comme si les choix esthétiques que cette situation semble présupposer ne permettaient plus de faire appel à quelque critère qui fût encore visible, physique ou perceptuel.* »
[722] Op. cit., p. 13.

de repli et de dépli, du cubisme, aux performances, aux installations ou aux compressions. »[723]

Le *Carré blanc* de Malévitch n'est pas dépourvu de structure graphique ; à l'opposé de la performance de Ponomarev, les contours de l'invariant Malévitchien sont visibles. Mais cette possibilité de distinguer les contours est plutôt conventionnelle, pour ne pas dire conceptuelle. Ce blanc sur blanc traduit la volonté de l'artiste de laisser visible le traçage dissous comme « la fumée ».

Selon Cometti (et Musil) à chaque qualité ne doit correspondre qu'une seule précision de structure. Pour Malévitch, théoricien du *Suprématisme*, la dissolution des « qualités » s'accorde avec sa vision du monde idéal. L'art suprématiste est l'image de ce monde où l'on a réduit toutes les définitions « *comment il faut travailler* », « *comment il faut prier* », « *comment il faut construire* », « *qu'est-ce qu'il faut atteindre* » du bien utilitaire.[724] La « sans-choséité » de *Suprémus* refuse les qualités du monde des choses « utilitaires » et se rend à une indéfinition dans ce contexte.

Pourtant, Malévitch dit que le *Suprématisme* est une des formes possibles qui gouverne toutes les autres formes dans le monde « sans choses ». « *Le Suprématisme blanc* » est caractérisé par son opposition à un traçage de limites pour le fonctionnement de symboles ; selon notre lecture des termes Malévitchiens, il s'agit d'ouvrir le champ propre à l'art au fonctionnement trans-symbolique de systèmes. Qu'est-ce que présentent en soi ces limites dont parle Malévitch ? Il parle de « culture » : la « culture » est un ensemble de pratiques humaines réglées par la société. Les pratiques de l'art sont alors conventionnées par ces règles. Malévitch veut rompre ces conventions en insistant sur leur caractère utilitaire.

Dans cette transgression de frontières entre ce que la société définit comme « l'art » et ce qui reste dans le champ indéterminé, nous voyons la possibilité pour l'artiste du XXème siècle de transgresser les frontières d'application des symboles, d'introduire les relations trans-symboliques dans le fonctionnement de systèmes de l'art et, en même temps, de « fabriquer » des mondes de caractère indéfini.

« *Le futur offre face au devenir des choses, dans son indéfini, hors du temps et du nombre, comme Dieu se présente devant des communautés religieuses. Le peintre démontre visiblement que le futur pour une chose est ce qu'est la surface d'un tableau, où la chose obtient le bien artistique. En effet, la chose se dissout dans la sans-choséité, dans son vrai futur…* »[725] Dans ces mots de Malévitch au style « prophétique » et poétique, l'indéterminé

---

[723] Op. cit., pp. 13-14.
[724] Малевич К., *Супрематизм как беспредметность / Собрание сочинений*, tome 3, p. 179.
[725] Op. cit., p. 183.

caractérise le futur du monde des choses « utilitaires ». Ce futur correspond au monde de la dissolution de choses.

L'indéfini du *Carré blanc* est l'indéfini des symboles plastiques et l'infini des possibilités créatridces que cache le voile du blanc.

Pour Malévitch, l'indéfini du *Carré blanc* s'accorde avec la libération des conventions « culturelles », des conventions du monde quotidien, des conventions des productions utilitaires. C'est en ce sens qu'il parle du « *tel* » opposé au « *rien* ». La notion de « *rien* » est devenue un autre emblème de « *l'art sans qualités* », un emblème du vide.

1. 5. « Emblèmes du vide » et « Carré blanc »

J.-P. Cometti intitule « *Emblèmes du vide* » l'un des chapitres de son livre où il parle de l'indétermination de l'art, de l'indétermination des pratiques artistiques liée à la période post-moderniste, de la dissolution des « qualités essentielles » de l'art. Notre interrogation concerne plutôt la question du cadre où le cadre se présente sous une forme vide : Malévitch dessinait précisément cette forme dans ses croquis.

Le *Suprématisme* blanc de Malévitch est assimilé à la notion du « rien » devenue vraiment emblématique de l'art du XXème siècle. Pour Malévitch, le « rien » du monde suprématiste correspond au repos opposé au mouvement perpétuel du monde des « choses », à l'absence de poids, à un silence.

Ce monde de silence et de repos est le monde de l'ouverture de l'espace. C'est aussi le monde conventionnel de la peinture. La notion de « rien » ne signifie pas qu'il n'y a rien dans le cadre supposé de l'art mais que ce cadre suppose une profondeur infinie.

« *Le peintre construit la culture de la surface picturale d'une toile en étant sûr que les valeurs qu'il donne aux choses se transmettent sur la toile (…) (il) a tout à fait oublié que (sa toile) est seulement une condition de conditions (…) que l'espace de temps a disparu en elle et que la nouvelle réalité picturale s'y instaure* »[726]. Cette conventionnalité de la peinture est soulignée par la notion de « rien » chez Malévitch : ce « rien » permet de créer de nouvelles conditions pour une toile.

Malévitch conclut « *Suprématisme* » sur cette phrase : « *Je pose sur la place des fêtes mondiales le monde blanc comme une sans-choséité Suprématiste, la gloire du Rien*

[726] Op.cit., p. 157.

libéré. »[727] Le « rien » de Malévitch est libéré de la vision subjective (des « qualités » dans le sens de Cometti et de Musil). Le « rien » est associé à l'unité de vision qui ne se réduit pas à des formes fragmentaires. En ce sens, le « rien » de Malévitch est inclus dans la discursivité de la théorie spéculative de l'art où les artistes s'interrogent sur l'essence de l'art comme s'ils s'interrogeaient sur l'essence du monde. La profondeur qui s'ouvre par cette interrogation est sans fond « visible » et produit des interprétations multiples dont l'une est le thème du « sublime » et du sacré.

Les réflexions artistiques sur le « rien » ou le « vide » alimentent le travail des artistes au cours du XXème siècle. La performance d'Yves Klein présenté à l'exposition « *Vide* » en 1958 à la galerie d'Iris Klert en est un exemple.

Dans l'art russe contemporain, l'héritage de l'avant-garde attire l'attention des artistes de l'époque du « *Dégel* » pendant laquelle on commence de nouveau à exposer Malévitch. Les artistes cherchent les textes de leurs maîtres légendaires. Au cours des années 1973-1975, quand la situation devient plus asphyxiante, l'intérêt pour les questions du « rien » augmente. A cette époque, Ilya Kabakov réalise la série d'albums « *Dix personnages* » dont les dessins se déploient dans une suite d'épisodes décrivant l'entrée et la sortie. L'entrée et la sortie sont des actions où l'illusion n'est pas « illusoire » : pour entrer et pour sortir du « vide » Kabakov propose les formes concrètes et « utilitaires » d'une fenêtre et d'une porte d'armoire.

La série d'albums *Dix personnages* commence et se termine par deux albums : *Primakov assisdansl'armoire* [728] et *Arkhipov regardantparlafenêtre*. Ce sont donc deux albums qui sont consacrés à Une Porte et à Une Fenêtre. Tous ces albums sont organisés dans le sens d'une voie qui commence par Une Porte et se termine par Une Fenêtre. Cette voie commence par un fond noir que l'on découvre ensuite sur d'autres dessins de la série comme étant une porte d'armoire et se termine par une fenêtre. Le dernier « cadre » de cette série est le fond blanc. L'allusion au cheminement Malévitchien du carré noir au carré blanc est assez claire. La Porte est l'entrée que l'on peut comprendre comme l'entrée dans un « cadre » subjectif et La Fenêtre est la sortie que l'on associe à la sortie dans le « rien » ou dans le « vide » avec la signification d'infini ou d'indéfini.

Cette série d'albums de Kabakov concerne donc le problème du cadre. Le cadre a ici deux sens : le cadre compositionnel du papier blanc et le cadre conceptuel d'une œuvre ou le cadre de référence pour parler en termes goodmaniens.

Le cadre proprement dit joue le rôle d'un « emblème du vide » : la question « comment est-ce que je vois ? » se transforme en « comment est-ce que je conçois les

[727] Op. cit., p. 216
[728] Nous avons observé deux dessins de cet album dans notre partie II, 1.

choses ? ». Le cadre d'une œuvre d'art devient un lieu « vide ». Mais ce cadre ne disparaît pas, les conventions du fonctionnement symbolique de l'art sont présupposées d'une autre manière. L'une de ces manières s'annonce avec le rôle accordé au papier dans l'art des avant-gardes.

1. 6. Le rôle du papier dans l'art et la réflexion de Malévitch

Le papier était un matériau pour les croquis en art plastique avant le XXème siècle. Nous ne parlons pas ici des techniques de lithographie ou d'eau-forte, mais du papier comme outil préparatoire du travail. C'est avec l'intérêt croissant pour les outils d'expression, pour le langage et pour les « langages de l'art » en particulier que l'on commence à prêter attention aux croquis d'artistes, à leurs palettes, à leurs ateliers et à leurs habitudes comportementales.

Nous avons parlé du rôle du papier dans l'art de l'Ecole conceptuelle de Moscou. Mais ce rôle est déjà important dans l'œuvre de Malévitch et de ses élèves. Toutes les compositions suprématistes étaient d'abord réalisées sur papier. Le papier est le matériau de l'expérimentation. Nous trouvons beaucoup de compositions qui n'ont jamais été réalisées sur des toiles. Ces compositions permettent d'élargir notre compréhension de l'ensemble de l'œuvre de Malévitch.

Nous avons déjà mentionné les dessins avec le cadre vide. En supposant l'existence de ce cadre, l'artiste s'interroge sur la convention (les conventions) de la vision. Le papier blanc présente une forme qui doit activer les relations trans-symboliques, où le rôle du support pictural peut être transféré au papier. Ce papier comme « emblème du vide » a un caractère neutre et donc il est plus facile d'imaginer le transfert du traçage sur le papier dans le champ de la nature (Smitson), dans le milieu urbain (Goldsworthy), dans l'espace de l'installation ce qu'effectue Kabakov lui-même, dans l'activité d'artistes (groupe « Escape », Russie).

Il est intéressant de voir quelques exemples des papiers de Malévitch pour préciser que cet enjeu de l'art contemporain de transgresser les limites de l'art et du non-art, les limites entre différents types de symboles est lié chez les avant-gardes à l'importance d'un matériau comme le papier.

La composition suprématiste de 1917 de Malévitch présente un quadrangle noir disposé verticalement dans un cadre dessiné sur du papier. (*Illustration 72*). Ce cadre est disposé verticalement et le quadrangle prend presque toute la place à l'intérieur de ce cadre. Il y a encore deux formes outre le quadrangle : une ligne droite disposée aussi verticalement à côté du quadrangle, mais un peu en diagonale et une autre ligne que l'on pourrait associer à

un petit quadrangle très étiré, également à droite du grand quadrangle. Toutes les formes sont atténuées par le crayon ; on peut supposer l'existence de formes noires sur le fond blanc de la toile picturale.

En supposant l'existence de ces formes sur la toile, nous ne voyons pas alors la structure des traits sur le grand quadrangle. Toutes les lignes complémentaires, « incorrectes » qui sont liées à des caractéristiques de l'outil de l'artiste et au support sur lequel Malévitch avait mis le papier, disparaissent alors. Cette forme « imprécise » du quadrangle dote ce dessin d'une expressivité particulière. La forme du quadrangle est aussi importante par ses proportions ; ce dessin incarné sur la toile est difficile à imaginer à cette époque du suprématisme. Ses proportions sont plus caractéristiques de l'art américain des années 1960. Les nuances du noir nous rappellent aussi les nuances des peintres américains ; les toiles de Malévitch présentent surtout d'autres nuances de couleur, soit ce sont des aplats de couleur presque pure, soit une couleur se modifie en celle qui « disparaît » dans l'espace du blanc. La « vibration » de couleur que l'on peut supposer sur le dessin du quadrangle n'est pas présente sur ses toiles picturales.

La forme noire peut correspondre à un autre cadre posé à l'intérieur du premier. Pour Malévitch, la forme initiale du suprématisme est en mouvement perpétuel, toutes ses transformations se réalisent dans d'autres constructions suprématistes.

CONCLUSION

« *Que le renversement du vieux monde des Arts soit gravé sur vos paumes.* »[729]

Dans cette phrase prophétique de Malévitch est annoncée déjà la crise qui est devenue l'objet de discussions au cours du XXème siècle. Parmi ceux qui, à l'instar de Malévitch, ont annoncé cette crise, on trouve des peintres et des philosophes, des écrivains et des poètes, des acteurs politiques et des savants. La figure de Malévitch est exemplaire parce qu'elle porte les signes de contradictions caractéristiques de l'époque du début du siècle passé et parce que ces contradictions sont à la base de plusieurs moments d'une crise permanente jusqu'à ce jour.

Quelle est cette crise ? Dans les arts plastiques, elle est liée à la question du lieu. En exposant pour la première fois les toiles pures du « miroir suprématiste », Malévitch dégage le lieu d'inscription des tracés de ses propres formes d'expression de toutes conventions du support artistique. La « *nouvelle voie* » paraît ainsi libérée de toute présupposition traditionnelle.

Le lieu de l'art se défait d'un support précis et perd d'ailleurs ce support (le châssis, par exemple). Le support sans toile et sans « surface » est l'envers de la même tendance (*Support* / *Surface*). Le mur de la salle d'exposition devient un espace de projection transitoire entre l'environnement quotidien ou naturel où l'artiste intervient et son esquisse, son plan, son « cadre » vide ; ce cadre à proprement parler que l'artiste contemporain dispose pour ses réalisations futures, ce cadre vide qui apparaît déjà dans les dessins de Malévitch et mis en scène à plusieurs reprises dans des albums de Kabakov.

Le lieu de l'art devient celui de son activité et celui des « *événements artistiques* » : les emballages spectaculaires de Christo (du Pont-Neuf, par exemple), l'intervention de boules de neige de Goldsworthy au centre de Londres, les promenades dans les rues de Moscou (le groupe « *Escape* ») contribuent à transgresser les frontières entre les territoires de l'art et ceux qui n'en sont pas. Le dessin se transforme en une installation dans la rue, la sculpture devient mouvante et donne lieu à une interactivité entre le spectateur et son environnement, sous une forme plus « simple » et plus compliquée en même temps parce que cette relation exige une réaction immédiate et appelle une transformation immédiate des préjugés et des habitudes (le projet du groupe « Escape »).

La crise de l'art s'annonce sous forme de la crise du cadre pour l'art : comment voir et comment comprendre l'art ? Malévitch se plaint de l'absence d'initiative du côté du

---

[729] Malévitch K. *J'attends. Ou-el-oull-el-tié-ka. Ma nouvelle voie. / Ecrits*, tome 3, p. 79.

spectateur : « *On exige toujours de l'art qu'il soit compréhensible et jamais on ne s'astreint à adapter sa propre tête à la compréhension* »[730]. Le *cadre* compris dans le sens de certaines conventions qui orientent le regard est mis en question par une multiplicité de ses versions dans l'art contemporain, avec ses caractéristiques de transformation et d'effacement.

Ce cadre questionné est surtout celui du rapport d'un regard sur l'art avec celui de l'artiste ; cette articulation qui s'efface chaque fois pour céder la place à une autre articulation, à un autre cadre. Les avant-gardes ont voulu trouver une possibilité d'opposition à cet effacement perpétuel en s'interrogeant sur l'invariance des articulations dans l'art plastique (relativité de perspectives, par exemple). Cette tendance est aussi celle qui a pour enjeu de rendre l'art « objectif » ; Malévitch opposait ses formes suprématistes à une expression dite « subjective » de la vision du monde. La vision du monde n'est pas unique, chaque manière artistique de la reconstituer n'est qu'une « illusion » si l'on néglige le *cadre*.

Seulement quand on distingue les traits caractéristiques qui règlent cette articulation, autrement dit quand on distingue le *cadre* propre à une forme d'expression, on trouve un des « mondes » (« cubiste », cézannien », etc.). C'est une des versions de monde au sens de Nelson Goodman dont l'articulation n'est possible que selon la supposition d'un cadre : « *si j'insiste pour que vous me racontiez comment est le monde indépendamment de tout cadre, que pourrez-vous dire alors ?* »[731].

Cette tentative de créer « l'art objectif » se développe en imposant des cadres de situations où un « événement artistique » a lieu sans intervention visible du « faire » artistique : les boules de neige de Goldsworthy à Londres, les « clients voyageurs » du groupe « Escape » à Moscou en sont quelques exemples. Chaque fois on est en fait devant un effacement du cadre : la fonte des boules de neige à Londres transforme les installations de Goldsworthy en une démarche « illusionniste », les cadres s'effacent comme si ces visions de la ville n'étaient que des illusions.

La crise du cadre est alors celle de l'artiste : en imposant des cadres « objectifs » d'invariance l'artiste d'avant-garde s'efface lui-même.

L'effacement de l'artiste est une manifestation inverse d'une tendance de l'effacement de l'œuvre : l'œuvre dite « objective » ne dévoile pas la main d'œuvre artistique (des feuilles

---

[730] Malévitch K., *Des nouveaux systèmes dans l'art. De Cézanne au Suprématisme / Ecrits*, tome 1, p. 90.
[731] Goodman N., *Manières de faire des mondes*, p. 11.

du sumac et des boules de neige de Goldsworthy) et l'artiste en absence de l'œuvre est aussi une figure emblématique de notre époque (Sophie Calle et sa cabine téléphonique).

Que dire alors quand l'artiste s'efface avec son œuvre ? La *crise du cadre* est ainsi celle de la vision : les choses se dissolvent « *comme la fumée* » pour reprendre les mots de Malévitch. Cette métaphore se réalise dans des « *événements artistiques* » actuels où la vision est placée dans le cadre « indéfini » (la démarche avec « effacement » de l'île chez A. Ponomarev).

Dans un sens plus général, la crise du cadre de l'art est celle du discours : nous supposons cette crise comme étant celle des règles pour un discours sur l'art ou, selon J.-M. Schaeffer, comme une « *crise du discours de légitimation des arts* »[732]. L'effacement perpétuel des cadres de l'art rend perplexe celui qui s'approprie l'art : son spectateur, son critique et son penseur.

Cette crise du discours se révèle de la façon la plus évidente dans le refus (et l'incapacité) de définir l'art et de délimiter l'art et le non-art. (G. Genette, H. Rosenberg, entre autres). Les choses à définir restent suspendues : elles s'insèrent dans le « *cadre indéfini* ».

Suivant la réflexion de J.-M. Schaeffer, nous refusons de définir ce que l'art doit être au profit de l'élaboration d'un méta-discours au sens de la « *théorie descriptive des arts* »[733]. Nous nous sommes interrogée sur les effets de l'art, sur les effets de cette activité qui s'inscrit parmi d'autres activités humaines de connaissance du monde.

Nous avons vu qu'à l'époque de l'explosion des « *ismes* » de l'art, l'artiste élabore lui-même son propre discours avec le commentaire de son œuvre (Malévitch, Matiouchine, Klee). Dans ce « *cadre indéfini* », l'artiste pose un autre *cadre* qu'il réalise avec des outils *trans-symboliques* et *méta-symboliques*.

C'est cette mécanique d'insertion par « *frame* » qui devient l'instrument et l'outil principal de l'artiste et qui lui permet ainsi de créer. Le « *frame* » matériel, un des outils plastiques parmi d'autres, se transforme dans le « *framework* » conceptuel, le « *frame of reference* » (*cadre de référence*) chez Goodman.

Comme on l'a vu dans ce travail, la « *crise du cadre* » dans l'art se définit précisément comme l'énoncé de ce qui est moteur dans la création. Toutes les crises que l'on a

[732] Schaeffer J.-M., *L'art de l'âge moderne*, p. 13.
[733] Op. cit. (p. 386).

constatées – du lieu de l'art, de l'œuvre, de l'artiste, de la vision, etc. – contribuent à la « fabrication » de nouveaux mondes qui s'offrent à notre connaissance, à l'ouverture de nouvelles visions et, donc, à la création au sens le plus large du terme et à la création avec des outils de l'art qui sont en renouvellement.

La théorie de Goodman a été ici considérée comme celle du *cadre*. Le *cadre de référence* goodmanien est un instrument que l'artiste utilise pour articuler des « mondes » de l'art. Cet instrument sert d'appui pour clarifier la compréhension des « événements artistiques » contemporains. Nous avons vu que la pratique artistique explore le *cadre de référence* de telle façon qu'il permet d'accéder à cette compréhension. Nous avons ainsi mis en évidence les relations *trans-symboliques* qui alimentent les constructions de cadres de référence et qui les dépassent en formant des relations *méta-symboliques* (le commentaire, le commentaire d'artiste).

L'art devient de plus en plus une question sociologique, ce qu'on a vu avec les réflexions de N. Heinich. L'analyse du cadre de référence s'avère être une construction en deux phases où la première inclut la distinction de « *cadres* » de l'expérience esthétique, une « *cadre-analyse* » d'après N. Heinich. En distinguant ces « sous-cadres » de l'art, il nous est alors possible de construire des *cadres de référence*.

Notre questionnement initial supposait une crise, en forme de doute, occultant l'existence même de possibilités d'analyse de l'art et même de sa définition.

Nous avons vu comment Goodman ou Malévitch précisent, mettent à jour le mécanisme propre au cadre. La théorie goodmanienne donne à voir le cadre modelant, présence – effacement, *cross-section (profils)* – emboîtement.

La question des limites du *cadre de référence* goodmanien se posent avec le matériau, avec les éléments des « *clusters* » de toutes sortes (de sons, de couleurs, accumulations d'objets ou de mouvements dans des vidéos, etc.) qui ne se réduisent pas à des éléments différenciés pour leur classification.

La continuité, la temporalité selon son caractère continu pose aussi des limites aux constructions symboliques au sens goodmanien. Chaque construction est ainsi comprise selon une *cross-section* (sectionnement en profils) des « événements artistiques », selon une distinction de « *sous-cadres* ».

Malévitch a été un des premiers à supposer des cadres conceptuels pour comprendre le « langage de l'art ». Il a vu l'art comme système et a inventé un *cadre transformatif*, celui de

l'élément additionnel. Par sa théorie, Malévitch a semé les germes de la théorie « descriptive » de l'art, de la théorie structurant syntaxiquement l'œuvre d'art visuelle.

Le point « *zéro* » est ainsi celui qui intervient dans l'analyse sémiotique de l'œuvre d'art. Le degré « *zéro* » devenu significatif dans les discursivités culturelles du XXème siècle est celui du « *cadre* » qui s'efface pour rendre possible l'instauration de nouveaux « *cadres* » de l'art et de nouvelles discursivités de l'art. C'est le point initial de la création et une des métaphores de la « *crise du cadre* ».

La théorie de Malévitch se présente aussi d'après son enjeu éducatif : l'élément additionnel sert à distinguer des « cadres » pour l'activité artistique des débutants en art. Cet enjeu éducatif caractérise le projet « Zéro » de Goodman dont le titre nous révèle la signification initiale du degré « *zéro* » dans la création artistique. Dans ce projet éducatif on voit apparaître la nécessité de la transmission des procédés permettant l'accès aux *cadres de référence* de l'art. La clarification des *cadres de référence* s'avère alors comme une construction des *cadres de référence* dans les discours sur l'art.

L'élément « *zéro* », élément-clé de la théorie de Malévitch, est aussi celui qui rend possible la mathématique et la théorie du groupe en particulier qui permet de former une structure des « *cadres* » dans la conception goodmanienne. Sous ce terme de « *zéro* » nous pouvons réunir différentes activités des artistes d'avant-garde, de l'Ecole Formaliste Russe, des avant-gardes des années 1960 (groupe « Zéro ») et du philosophe analytique américain Nelson Goodman, en situant toutes ces activités au sein d'une tendance définie ainsi d'une façon plus générale, voire culturelle, celle du Tournant Linguistique (The *Linguistic Turn*).

Cette crise du cadre est l'élément particulier d'une *crise* plus générale, d'une crise des définitions du monde, d'une crise des définitions de l'homme et de « ses qualités ». Mais il ne faut pas confondre la crise des discours sur l'art et celle des langages de l'art : l'effacement perpétuel de cadres conduisant en effet à l'instauration de nouveaux cadres artistiques.

GLOSSAIRE

Apparence, «*l'apparence*» peut être décrite verbalement à condition de distinguer ses effets sur ce qui nous entoure. Il s'agit pour Goodman de nous persuader que « *l'apparence* » ne résulte pas de données pures, qu'aucun sentiment produit sur notre appareil sensomoteur n'est brut, que l'œil n'est pas «*innocent* » dans ce contexte. Les données «primitives » n'existent pas, parce qu'en effet toutes les données sont conceptualisées par notre appareil perceptif.

Cadre, il s'agit d'une fonction de connaissance du monde. La supposition d'un *cadre* pour une vision du monde est liée à un regard qui n'est pas stable, et voit les choses de différentes manières. Le *cadre* est une des manières de voir les choses. L'expérimentation du monde n'est pas seulement celle du regard, le monde se présente dans la pluralité de ses effets et fournit le matériel pour la pluralité des pratiques humaines. Cette expérimentation consiste, entre autres, dans le travail de *recadrer* les choses du réel.

Cadre compositionnel, il s'agit d'un instrument plastique de la création des œuvres visuelles. Sa fonction n'est pas ornementale. Un *cadre compositionnel* est ainsi inclus dans des relations *trans-symboliques* en tant que symbole plastique du système et contribue alors à la construction du système symbolique au même titre que tous les autres symboles.

Cadre de métaphore définit le plan de transfert des schèmes symboliques dans le sens de Goodman. La métaphore s'inscrit dans des interrelations constitutives du système symbolique.. L'artiste contemporain explore souvent des voies qui doublent des liens référentiels et (ou) retournent à un élément initial. Ces voies de métaphore permettent de voir des choses qui ne sont pas incluses dans des emboîtements habituels des cadres « à proprement parler ».

Cadre de perspective, dans la pratique artistique il peut être compris comme plan d'une construction géométrique de l'espace projeté sur une surface du matériau artistique où la composition artistique trouve son incarnation dans les rapports aux coordonnées constructives et en application aux propriétés du matériau.

Cadre de référence (*frame of reference*) Il joue le rôle d'un système de coordonnées dans la théorie des langages de l'art de Goodman. Goodman refuse de s'interroger sur le monde sans intégrer cette interrogation dans des systèmes particuliers. Chaque vision du monde constitue une des versions du monde et chaque version se caractérise par une organisation de ce regard. Les relations référentielles à l'intérieur d'un système ajustent des symboles les uns par rapport aux autres en fonction d'un accord sur les coordonnées de ce système.

Cadre indéfini, il correspond à une « *crise du cadre* » dans le discours contemporain sur l'art. C'est aussi celui de l'artiste qui est en situation de changements perpétuels de vision du monde. Le lieu de l'art devient celui du *cadre indéfini*. L'objet d'art se situe aussi dans ce cadre. La définition de ce qui est art est ainsi souspendue. « L'art sans qualités » dans le sens de J.-P. Cometti se trouve dans le « *cadre indéfini* ».

Cadre individuel, il est caractéristique de la méthodologie constructiviste de Goodman. En évitant des « communautés imparfaites », il élabore des constitutions descriptives des phénomènes à partir d'une formalisation de leurs séquences. Il vise toute constitution de ce type selon les rapports de sa structure. Des individus qualitatifs sont des prototypes des systèmes symboliques de sa théorie de l'art : chaque système est un « monde » qui ne doit pas entrer en concordance avec d'autres.Chaque monde est doté d'un caractère « individuel » et instaure son « cadre individuel ».

Cadre syntaxique La méthodologie de Goodman fonctionne dans le *cadre syntaxique*. La structure syntaxique permet d'articuler certaines descriptions comme *concreta* sans mentionner «l'infini». La syntaxe sert à constituer des éléments de qualité neutres par rapport aux propriétés.

Cadre temporel Goodman conçoit le temps comme un des emplacements dans une série. L'instauration du *cadre temporel* permet de construire des définitions descriptives dans une succession des *cadres* discrets et de ne pas transgresser la stabilité du système. Cette particularité de la conception goodmanienne du temps correspond au nominalisme radical de son auteur et est liée à une réduction des énonciations à des «*inscriptions*» singulières.

Cadre-analyse, cette notion de N. Heinich s'enracine dans la théorie des « cadres » de E. Goffman. Une «*cadre-analyse*» dans le cas de l'expérience esthétique permet de distinguer les niveaux du fonctionnement des effets d'une activité.

Cadre-modification, cette caractéristique de la théorie du cadre goodmanienne lui permet d'éviter des systèmes immobiles : le concept de temps sans continuité rend difficiles des changements nécessaires d'accroissemnts de connaissance. Le paradigme dans le sens de Kuhn est soumis à son remplacement perpétuel. Le cadre-structure devient alors celui de la modification de structure.

Cadre-structure L'analyse de la signification de la notion de «*cadre*» montre que cette notion philosophique chez Goodman est ancrée dans une étude de la structure, dont le fondement sera postulé par des lois formelles et une supposition des coordonnées constructives. Le «*cadre*» de la production artistique (d'une œuvre d'art visuelle, par exemple) n'est pas la limite «extérieure» mais une organisation qui la structure.

Carte, les questions des recherches dans le domaine de la connaissance sont vues ainsi par rapport à une constitution des *cartes* (*mapping*). Dans ce sens, dresser la carte signifie effectuer l'opération de bijection, ce qui correspond au principe de l'isomorphisme extensionnel. Les cartes sont aussi des jeux du langages de la même famille que les cadres de références et les commentaires artistiques. L'artiste actuel réduit souvent son activité à une constitution de cartes.

Commentaire Le commentaire joue le rôle de médiateur dans le parcours de l'appropriation

de ces «langages». Le lieu de la manifestation du «langage de l'art» paraît double ou ambigu. L'accent est mis soit sur l'image, soit sur le texte. Soit un autre texte, complémentaire, une autre image remplissent une fonction explicative. Le terme général et neutre de N. Goodman – *symbole* – a plus de validité dans ce sens.

Convention, les mondes sont en effet « des mondes » qui présentent en soi des espaces de jeux de conventions. Entre le jeu des conventions et un autre jeu, il se pose la question de l'effacement du cadre dans le sens de sa reformulation, celle d'une nouvelle écriture et d'une re-écriture. Des conventions sont aussi des inventions, les unes sont liées aux autres.

Corps pictural, le « *corps pictural* » correspond à un conglomérat de couleurs qui « viennent » sur la toile. Les couleurs « viennent » au sens où elles présentent un ensemble d'éléments dont les composants sont aussi subordonnés à l'élément déterminant du système.

Courbe cézanniste, il s'agit d'un « élement additionnel » caractérisant le cubisme selon la théorie de Malévitch. Elle a des périodes de croissements et de dégradation. Malévitch montre cet élément plastique à partir des œuvres de Cézanne.

Courbe de faucille cubiste, il s'agit de l'« élément additionnel » propre au cubisme.

Crise du cadre, la situation de la crise du *cadre* est celle de l'incapacité de pénétrer dans un cadre non familier, de l'incapacité de trouver des repères pertinents, de l'absence de la volonté d'effacer des cadres préliminaires et non fonctionnels à un moment donné. Cette crise date dès le début de la modernité avec la crise du sujet et ensuite avec la crise de l'auteur, la crise du langage. Elle efface les définitions.

Crise du discours Cependant, la crise du discours n'est pas nouvelle : la rupture entre le fait artistique et son appropriation s'affirme chaque fois que l'on rompt avec une image devenue habituelle et conforme au mode de penser l'art.

Cross-section (sectionnement en profils) caractérise la manière philosophique de Goodman

de concevoir le monde. Il distingue des profils du réel qu'il est possible de redéfinir en termes d'atomes du système.

Culture picturale, on constate deux connotations : la première associe la culture picturale à une culture prolétérienne et l'autre à un organisme vivant. Cet organisme unique réagit différemment en fonction des différentes « cultures » de bactéries et des différents types de vision. Malévitch distingue la possibilité de plusieurs changements au sein de la culture picturale. Dans un premier temps, ces changements obéissent à la « norme » et à sa conjugaison, ils opèrent dans un second temps une différence radicale avec la « norme » pour ensuite se reduire, nivellés dans la différence. De cette façon, on peut distinguer plusieurs cultures picturales.

Discours critique, il n'est pas réservé aux critiques d'art. Les artistes ont toujours exploré ce type de discours mais les avant-gardes ont intégré ce discours dans leurs manifestations, celui du refus de la culture « bourgeoise » ou « ancienne » (voir les différents manifestes).

Droite suprématiste, il s'agit d'un élément additionnel des suprématistes. Elle caractérise toutes les formes de visions planes. Ce sont plutot des vues d'avion où l'on voit le monde avec l'ajout de la droite suprématiste.

Effacement (du cadre), il est caractéristique à la situation de la crise du cadre. dans le sens de sa reformulation, d'une nouvelle écriture et d'une re-écriture. Entre le tracé d'un matériau de constuction et sa lecture (sa vision) il faut introduire un *cadre* et puis il faut l'effacer.Par exemple, la boule de neige exposée à Londres à l'été 1999 par l'artiste anglais Andy Goldsworthy est la métaphore de cet effacement.

Elément additionnel, dans sa «*Théorie de l'élément additionnel*», Malévitch essaie de définir d'une manière analytique la structure graphique de l'élément responsable de l'accord / désaccord dans le cadre du système de la construction picturale. Cet élément est responsable du changement de «norme» et tout élément à l'intérieur de ce cadre se réfère à un «élément

additionnel». Il est pareil à une bacterie qui re-structure et re-fait un monde déjà existant.

Elément Zéro, il est emblématique pour l'art et la culture en général du XXème siècle. Dans le langage de Malévitch en réduisant tous ces phénomènes à zéro on est devant le «miroir suprématiste», le «*degré zéro*» de la perception, ce moment où l'esprit prend sa conscience.
Cet élément caractérise tout analyse de signification d'un langage, selon R. Jakobson; il se retrouve chez R. Barthes (« degré zéro de l'écriture »), repris dans des manifestes avant-gardistes (du groupe « Zéro »).

Être-ensemble (pictural) où toutes les qualités (picturales, graphiques, visuelles, etc.) se coordonnent et organisent une structure cohérente

Evénement artistique, il permet de franchir les limites posées. Ainsi, on peut concevoir «l'art» sous l'aspect d'un «fait» et y distinguer des niveaux spécifiques, des états de fait susceptibles de devenir événements. Autrement dit, «l'événement artistique» a le statut d'«événement», il se définit selon le mode historique de son appropriation

Fait, il correspond à un apport pour notre connaissance dans le sens de la compréhension (*understanding*) des interrelations de ces composants syntaxiques. Dans la théorie des langages de l'art, le «fait» est une étape de la «pénétration» dans le «monde» d'un Matisse ou d'un Malévitch.

Illusion, il s'agit de l'erreur des sens ou de l'esprit, qui fait prendre l'apparence pour la réalité. Dans le sens de Goodman, nous n'avons accès qu'à des apparences selon l'un ou l'autre cadre de référence. Malévitch refuse d'accepter la réalité des choses « utilitaires » du quotidien, celles-ci *« vont se dissoudre comme de la fumée* ».

Implémentation, cela concerne la réactivation de la vision des œuvres d'art: il faut montrer au spectateur des voies d'accès à l'œuvre. Ces voies passent par les *cadres* de référence. Il s'agit donc de créer des *cartes* « routières » dans le monde de l'art.

Invention chez Goodman, elle est liée a des conventions

Point zéro, la conception d'*infini* s'inscrit ici dans la construction de la perspective linéaire. Le point de fuite est le point de direction vers /à l'infini et le degré zéro de la construction spatiale. Si l'on se souvient de la définition du groupe de transformation, on voit que ce point est le point du commencement et du retour de toutes les transformations de groupe sur la grille de perspective.

Qualia, il s'agit des primitifs indivisibles de qualité, à partir desquels se construisent des entités concrètes de l'expérience phénoménale. Dans le système de Gooman l'ordre de la construction est inverse par rapport au système de Carnap. Dans le premier cas les «abstraits» (les qualités, les universaux) sont construits à la base de particuliers concrets. Dans l'autre cas, les entités concrètes sont constituées à la base des éléments «abstraits.

Réalité chez Goodman et chez Malévitch, elle est relative à une vision.

Réalité selon Goodman, elle diffère de «*l'apparence*» dans le sens où la «*réalité*» contient beaucoup d'*apparences*. Déterminer, comment nous allons décrire une unité élémentaire de cette «réalité», cela veut dire choisir le point de repère. La possibilité des versions multiples s'y déduit, on analyse alors si elles sont correctes ou non dans le cadre des coordonnées propre à chacune d'elles.

Réalité chez Malévitch, elle dépend du «*cadre*» choisi et du système qu'on élabore à l'intérieur de ce *cadre*. Les exemples de la «réalité» s'accordent avec le *cadre* précis de la peinture. (Voir : « *tables des réalités* »)

Relations méta-symboliques elles se constituent autour d'une œuvre d'art. Par cette forme discursive, elles organisent des passerelles entre les deux « faces » d'un cadre de référence (de l'artiste et du spectateur). Le commentaire constitue le champ large du fonctionnement *méta-symbolique* afin de faciliter l'accès à l'œuvre ou afin de stabiliser son propre cadre de référence

Relations trans-symboliques, il s'agit des relations entre des symboles de différents types dans le contexte d'un cadre de référence commun. L'analyse de ces relations permet d'élargir des capacités d'une étude en dehors d'un champ visible et intégrer des symboles que l'on considère parfois comme complémentaires : ceux des étiquettes, des commentaires verbaux, de la structure rythmique, de l'organisation sectionnelle (division en sous-cadres). Des relations trans-symboliques peuvent caractériser des œuvres de structure minimale (celles de Kosuth) et alimentent souvent des cadres de référence par des transferts métaphoriques (des installations de Boltanski, de Sophie Calle).

Ressemblance Goodman refuse la relation de ressemblance comme relation non-transitive et non valable à l'engendrement correct des symboles (logiques). Au lieu de la ressemblance, qui est une relation d'équivalence entre l'objet de description et la description même, Goodman introduit la relation d'équivalence entre des structures descriptives. La question de la ressemblance dans les descriptions picturales n'est pas simplement syntaxique comme dans le cas de la construction d'une apparence, c'est aussi la question sémantique: la ressemblance d'une description d'un objet nous informe sur le statut sémiotique de cette description.
Malévitch refuse la relation de ressemblance au profit de la distinction des éléments additionnels.

Sans-choséïté est la traduction du terme « bespredmetnost' » de Malévitch. La « sans-choséïté » de *Suprémus* refuse les qualités du monde des choses « utilitaires » et se rend alors à une indéfinition dans ce contexte.

Sous-cadre, il se définit selon une distinction des épisodes narratifs dans une œuvre littéraire, des épisodes scéniques dans une performance ou un film, des éléments successifs de narration dans une œuvre plastique. La distinction des « sous-cadres » temporels renvoie à la distinction des « *êtres-ensembles* » de *qualia* où chacun des « *êtres-ensembles* » est discret par rapport à l'autre selon son indicateur temporel (un *quale* temporel). L'organisation de « sous-cadres » d'une œuvre d'art selon l'un ou l'autre de ces ordres sera conséquence de la constitution du cadre de référence.

Symbole, dans la conception de Goodman, le problème de symbole est ancré dans la question méthodologique de son projet d'une épistémologie générale. Le champ du fonctionnement des symboles tend à couvrir tous les domaines de connaissance. Le symbole chez Goodman est un terme neutre et recouvre toutes sortes d'expressions, verbales et non-verbales. Il faut distinguer la notion goodmanienne des conceptions qui considèrent un symbole comme une constitution à plusieurs niveaux d'interprétation.

Système académiste, il s'agit du système pictural sans ajout de l'élément additionnel, selon Malévitch. L'absence de l'élément additionnel est comprise ainsi comme absence de la création artistique.

Système Cézanniste, il s'agit de l'ensemble des œuvres plastiques où l'on trouve un élément additionnel cézanniste : la courbe cubiste (*Théorie de l'élément additionnel* de Malévitch).

Système suprématiste, il s'agit de l'ensemble des œuvres plastiques où l'on trouve un élément additionnel suprématiste : la droite suprématiste (*Théorie de l'élément additionnel*).

Système symbolique, il s'agit d'un schème symbolique appliqué à son domaine dans un cadre de référence, selon Goodman.

Tables de réalités, il s'agit des exemples de la «réalité» s'accordant avec le *cadre* précis de la peinture : la conception du « *cadre* » (*tables des « réalités* ») veut prouver que les outils dits « formels » (formes d'expression artistique ou des « langages de l'art » ici) correspondent au système de vision choisi, à ce que l'on pourrait définir comme « cadre épistémologique ».

Théorie descriptive de l'art dans le sens que lui donne J.-M. Schaeffer, elle dessine le domaine de l'expérience humaine de connaissance où l'art trouve sa place parmi d'autres activités.

Théorie spéculative de l'art, il s'agit, selon J.-M. Schaeffer, de l'approche où «l'art» a été doté de plusieurs sens liés d'une manière ou d'une autre à la compréhension du caractère

ultime de l'univers et à la recherche des significations cachées dans tout ce qui nous entoure.

Zéro de formes il est le « Miroir suprématiste » de Malévitch. Les « diversités » du monde sont mises de l'autre côté du « miroir suprématiste ». L'image du « *miroir* » sert à réduire toutes les réflexions sur les « *diversités humaines* ». La toile propre reflète la lumière de ces « diversités » et ne montre que les caractéristiques du support.

Zéro groupe, dans les années 1960, le discours poétique et artistique dans les textes du groupe allemand «*Zéro*» s'inscrivent dans la tendance de proximité et des interrelations. Membres du groupe : Heinz Mack, Otto Piene, Günter Uecker.

Zéro programme, Goodman a fondé en 1967 le programme éducatif multidisciplinaire «*Zéro*» à Harvard. Il a lui-même dirigé ce projet pendant les quatre premières années. Ce programme d'éducation artistique avait comme but de trouver des méthodes qui auraient contribué à l'accroissement de la compréhension de l'art, d'étudier les différentes pratiques artistiques sans opposer les émotions et la perception à la connaissance, en comprenant leur complexité.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Dessins dans le texte

1. Exemple d'un groupe de transformations p. 30
2. Schème de metaphore : Installation « Douleur exquise » de Sophie Calle p. 262
3. Exemplification plastique de la construction sonore : « Rouge sur bordeau » de Mark Rothko et « Proverb » de S. Reich p.287
4. Miroir suprematiste p. 325

Illustrations

1. **Tuymans Luc « *Corps* »** 1990, 49x35 h/t, Gent, Musée d'Art Contemporain
2. **Lyon Dmitri *« Fuite en Egypte* »** 1978, 16x24, eau-forte, collection particulière
3. **Oursler Tony « *Flucht* »** 2001, projection vidéo, Kunsthaus Bregenz, Autriche
4. **Léonard de Vinci « *La Cène* »** 1495-1497, fresque 4,6x8,8 m, Milan, monastère Santa Maria delle Grazie
5. **Malévitch Kazimir « *Carré noir* »** 1915, h/t, 79,5x79,5, Moscou, Galerie Nationale Trétiakov
6. **Signac Paul « *Antibes. Un nuage rose* »** 1916, h/t, 73x92, collection particulière
7. **Boltanski Christian « *Lits* »** 1998, installation Nightfall Antony d'Offay Gallery, Londres
8. **Boltanski Christian « *Menschlich* »**, 1994, installation Jules Kewenig Frechen-Bachem, (1996)
9. **Boltanski Christian « *La Réserve du Musée des Enfants* »**, 1989, collection du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

10. **Mitouritch Piotr « *Alphabet spatial. Les petits cubes* »** 1921, encre de Chine et gouache sur papier et carton, Moscou, collection particulière (famille d'artiste)
11. **Zlonikov Youri « *Signaux* » № 3**, 1959, papier, tempera, 83,5x59,5, Musée Russe, Saint-Petersbourg
12. **Rovner Michal « *Fields* »**, projection vidéo, la première page du catalogue de l'exposition de 2005 à Jeu de Paume
13. **Rovner Michal « *Fields* »,** projection vidéo, la page de titre du catalogue de l'exposition de 2005 à Jeu de Paume
14. **Rovner Michal « *Data Zone* »**, installation vidéo dans les formes circulaires de boîtes de Pétri, catalogue « *Fields* »
15. **Rovner Michal « *In Stone* »**, projection vidéo, pierre, catalogue « *Fields* »
16. **Rovner Michal « *Fields* »**, projection vidéo
17. **Rothko Mark *Untitled* (*Red, Black, Orange*)** 1953
18. **Calle Sophie « *Gotham Handbook* »** performance, New York, 1994 (projet du livre en collaboration avec Paul Auster), la cabine téléphonique
19. **Rovner Michal « *Tablets* »**, installation vidéo, pierre, catalogue « *Fields* »
20. **Calle Sophie « *Gotham Handbook* »**, 1994, sourire
21. **Calle Sophie « *Gotham Handbook* »**, 1994, communications
22. **Cézanne Paul « *Le Clos des Mathurins à Pontoise*»**, 1875, h/t, 58x71 cm, Moscou, Musée Pouchkine
23. **Pissarro Camille « *Rue de l'Hermitage. Pontoise* »**, 1875, h/t, 52,5x81 cm, Bâle, Kunstmuseum
24. **Boltanski Christian « *Inventaires des objets ayant appartenu à un jeune homme de New York* »** installation, 1995
25. **Goldsworthy Andy « *Midsummer snowballs*»** 2000, performance, Londres
26. **Calle Sophie « *Régime chromatique* »**, 1997
27. **Honegger Gottfried « *La vie d'un balayeur créatif* »** 2004, éditions FAGE, collection « Varia »

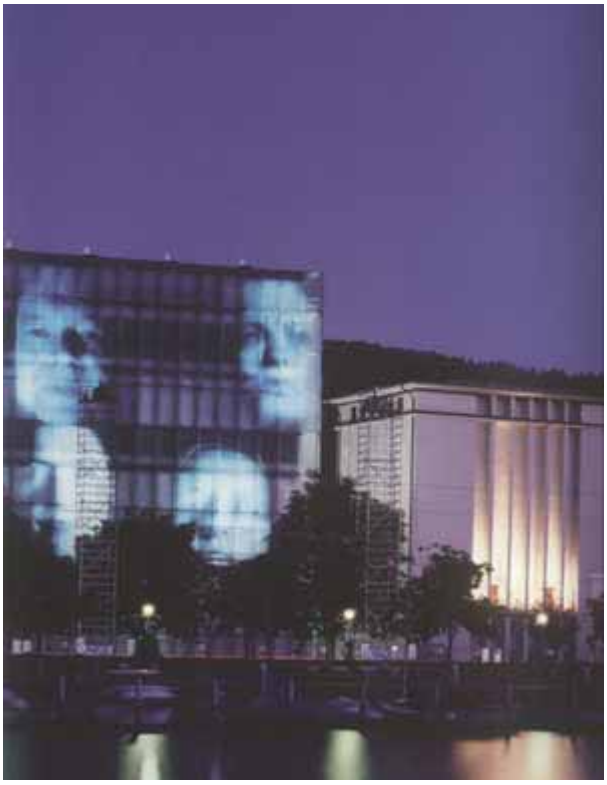
28. **Boltanski Christian « *Réconstitutions* »**, C. Boltanski et ses frères, envoi du 9 octobre 1970
29. **Ender Boris « *Table. Syntèse de la forme, du son et de la couleur à partir d'exemples de 20 consonnes de l'alphabet russe* »**, 1923
30. **Brouskine Gricha « *Lexique fondamentale* »,** 1986, h/t, 220x304 cm, chaque toile est de 55x38 cm
31. **Brouskine Gricha « *Lexique fondamentale* »**, fragment
32. **Kossuth Joseph « *Titled (Art as idea as idea)*,** définition de « *nothing* » (« *rien* ») (espagnol), imprimé sur carton, 120x120 cm, collection Panza
33. **Kabakov Ilya « *Où sont-ils ?* »**, 1970-1971, h, émail /planche de bois, 141x350
34. **Kabakov Ilya « *Olga Marcovna et Brunova se rendent à l'invitation* »**, 1973, dessin à l'encre et crayons de couleurs sur papier, 41x28 cm
35. **Kabakov Ilya « *Nitchevo* »**, dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 23,5x34 cm.
36. **Kabakov Ilya « *Dans l'armoire. Olga verse le thé* »**, 1974, dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 18,3x25,2 cm
37. **Kabakov Ilya « *L'armoire est ouverte* »**, 1971, dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 18,3x25 cm
38. **Sariane M. « *Le Palmier-dattier. Egypte* »** 1911, tempera sur carton, 106x71 cm, Moscou, Galerie Nationale Trétiakov
39. **Werefkin M. « *Autoportraît* »** 1910, tempera sur papier porté sur toile, 51x34 cm, Munich, Lenbachhaus
40. **Calle Sophie « *Douleur exquise* »** 1984-2003, installation (Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1999
41. **Malévitch Kazimir « *Paysanne allant chercher de l'eau* »** 1912, lithographie, 97x105 cm, collection particulière
42. **Baranov-Rossiné V. « *Composition abstraite* »** 1920, h/t, 149x101 cm, Paris, MNAM
43. **Goldsworthy Andy « *Midsummer snowballs* »** 2001

44. **Goldsworthy Andy** ***esquisse pour le projet « Midsummer snowballs »***2001
45. **Goldsworthy Andy « *Storm King Center* »**, *feuilles du sumac disposées autour du trou*, 1997-1998, cadre carré
46. **Goldsworthy Andy « *Storm King Center* »**, *feuilles du sumac disposées autour du trou*, 1997-1998, vision en perspective
47. **Goldsworthy Andy « *Midsummer snowballs*»**, 2001, cône de neige, cadre carré
48. **Goldsworthy Andy « *Midsummer snowballs*»**, 2001, cône de neige, perspective du cimétière
49. **Goldsworthy Andy « *Red stone* »**, début de l'exposition à Curve gallery, Londres, le 25.08.2000
50. **Goldsworthy Andy « *Red stone* »**, l'exposition à Curve gallery, Londres, le 27.08.2000
51. **Goldsworthy Andy « *Red stone* »**, l'exposition à Curve gallery, Londres, le 28.08.2000
52. **Calle Sophie « *Douleur exquise* »**, installation 1984-2003, téléphone rouge
53. **Calle Sophie « *Douleur exquise* »**, installation 1984-2003, image photographique, textes
54. **Oursler Tony « *Eyes* »** 1996, projections sur les formes en trois dimensions
55. **Rothko Mark « *Rouge sur bordeau* »**, 1959 h /t, 266,5x239 cm, Tate Gallery
56. **Boltanski Christian « *Vitrines de référence* »**, 1971, matériaux divers, Courtesy Galery Ghisiane Hussenot
57. **Boltanski Christian « *Réserves. Fête Pourim* »**
58. **ESCAPE (Lisa Morosova, Valéry Aisenberg, Igor Litvine, Bogdan Mamonov) « *Escape Travel Agency. Artist as a partner* »**, installation avec des casques de papier-macher, La Biennale d'Art contemporain, 2005, La Maison Centrale des Artistes
59. **ESCAPE« *Escape Travel Agency. Artist as a partner* »,** la photographie de la performance, 2003

60. **Malévitch Kazimir « *Préssentiment complexe* »** 1928-1932, h/t, 99x79 cm, Musée Russe, Saint-Petersbourg
61. **Malévitch Kazimir « *Blanc sur blanc* »** 1918, h/t, 79,'x79,4, New York, MoMA
62. **Pankine Alexandre « *Trois carrrés* »** 1996-1997, installation
63. **Pankine Alexande « *Trois carrés* »** 1996, « Rotation de carré », projet pour l'installation
64. **Malévitch Kazimir « *Peinture suprématiste* »** 1917, h/t, 96,5x65,4 cm, The Museum of Modern Art, New York
65. **Malévitch Kazimir « *Paysanne* »** 1929-1930, h/t, 98,5x80
66. **Malévitch Kazimir « *Tables de réalité* »**, « réalité académiste » (« *De l'élément additionnel en peinture* »)
67. **Malévitch Kazimir « *Tables de réalité* »**, « réalité futuriste » (« *De l'élément additionnel en peinture* »)
68. **Malévitch Kazimir « *Elément additionel. Tables* »**, 1927 (« *De l'élément additionnel en peinture* »)
69. **Cane Louis « *Sol / Mur* »**, 1974, h/t, mur : 290x247 cm, sol : 224x200 cm, collection de l'artiste
70. **Dezeuse Daniel « *Châssis tendu d'une feuille de plastique transparent*»**, 1967, 162x130, collection de l'artiste
71. **Ponomarev Alexandre « *Maya* »** 2000, projection vidéo, fragment de l'exposition de 2001 dans la galerie « Krokine » à Moscou
72. **Malévitch Kazimir « *Composition suprématiste* »,** 1917, papier,crayon, 22,5x14,8, colection particulière

1

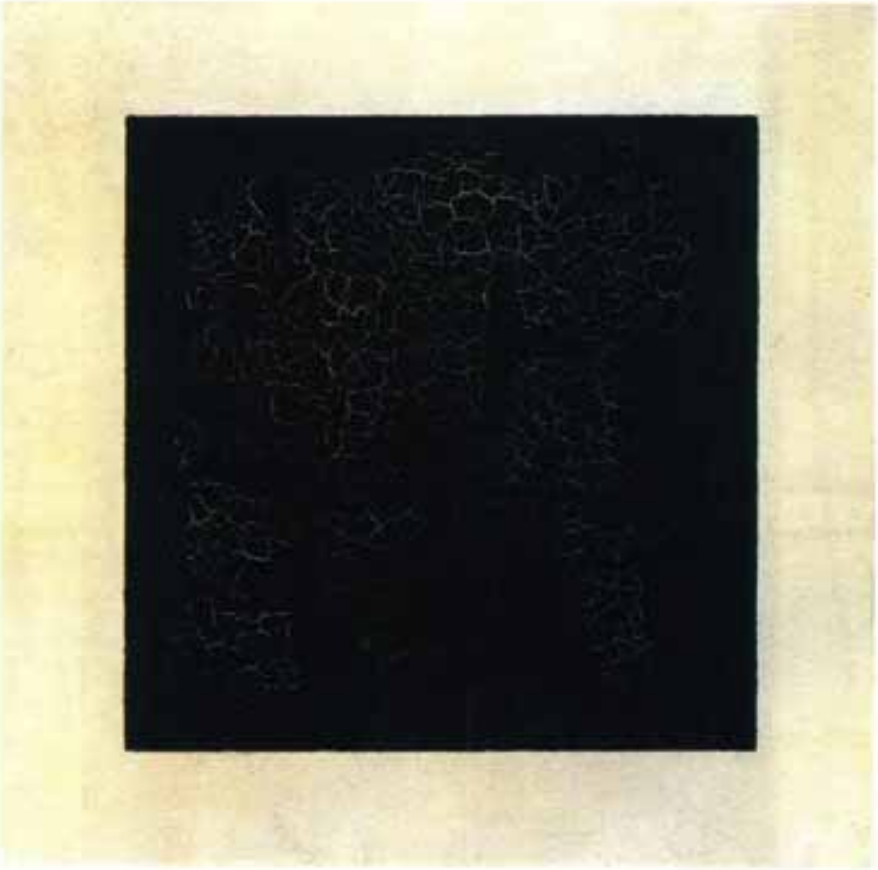
2



3

4

K. Malévitch, *Quadrangle noir*, 1915. H/t, 79,5 × 79,5 cm.
Moscou, Galerie nationale Trétiakov.



5

6

7

8

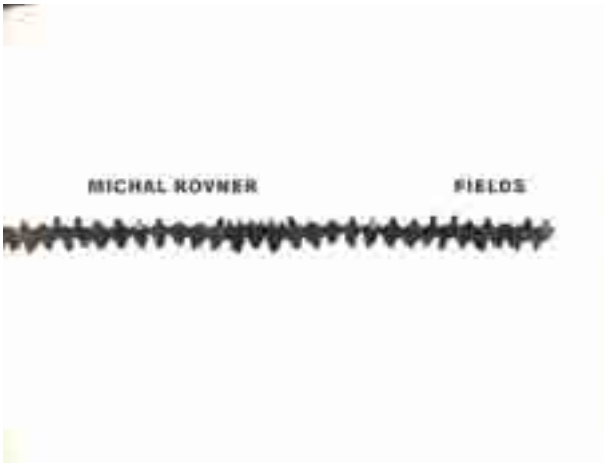
9

P. Mitouritch, *Alphabet en volume. Les petits cubes*, c. 1921. Encre de Chine et gouache sur papier et carton. Moscou, coll. part. (famille de l'artiste).

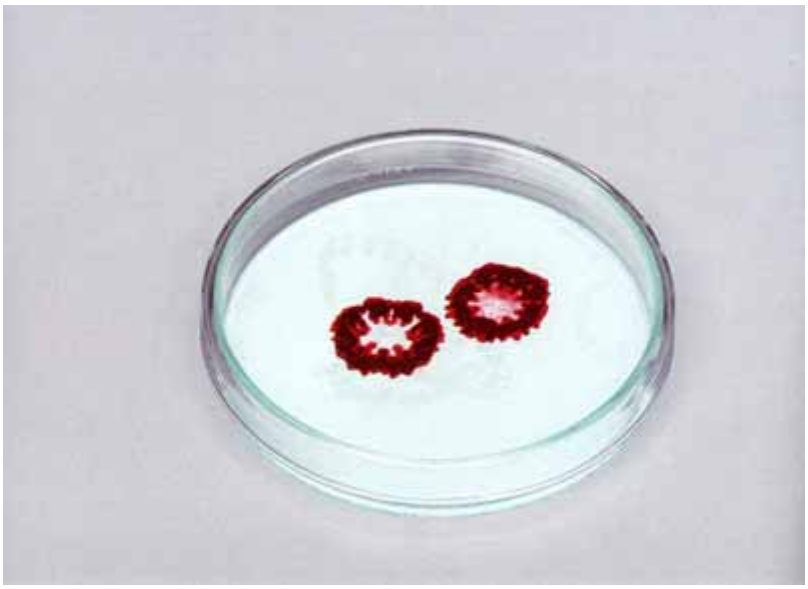
10

11

12



13



14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

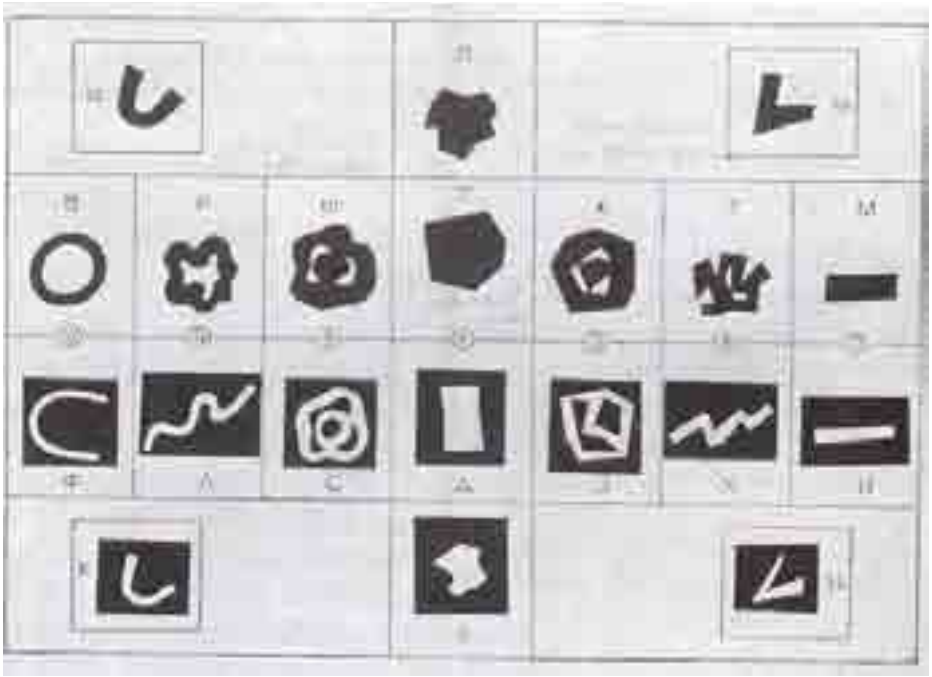
LUNDI : ORANGE
Menu imposé :
Pavé de carottes
Cervettes
Melon
Paul Auster ayant oublié de
mentionner la boisson,
je me permets de compléter
son menu avec du :
Jus d'orange

26

27

Ils se sont fait photographier sur la plage. celui qui
centre a une casquette de marin, il met la main
devant ses yeux, celui qui se trouve à gauche de l'image
fencé et la main sur la hanche; celui qui
droite, c'est le plus jeune, il doit avoir 13 ou
bleusen. ils ont le regard fixé devant
l'exception du plus jeune qui regarde vers la
son visage qu'on ne voit que de profil semble
ses frères 5/4/59

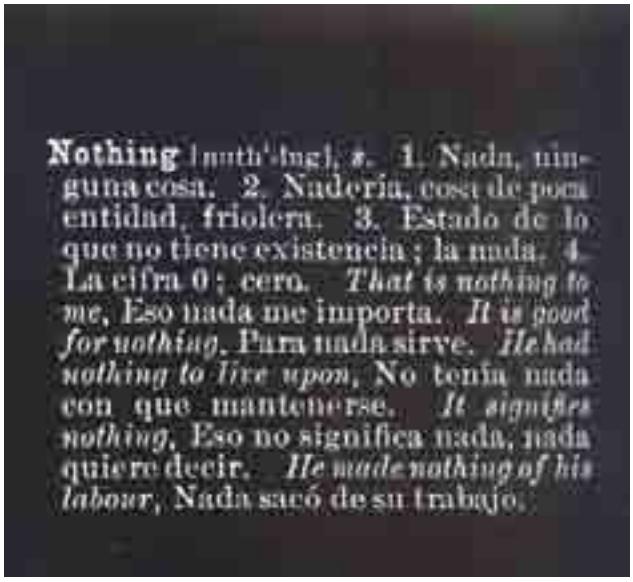
28



29

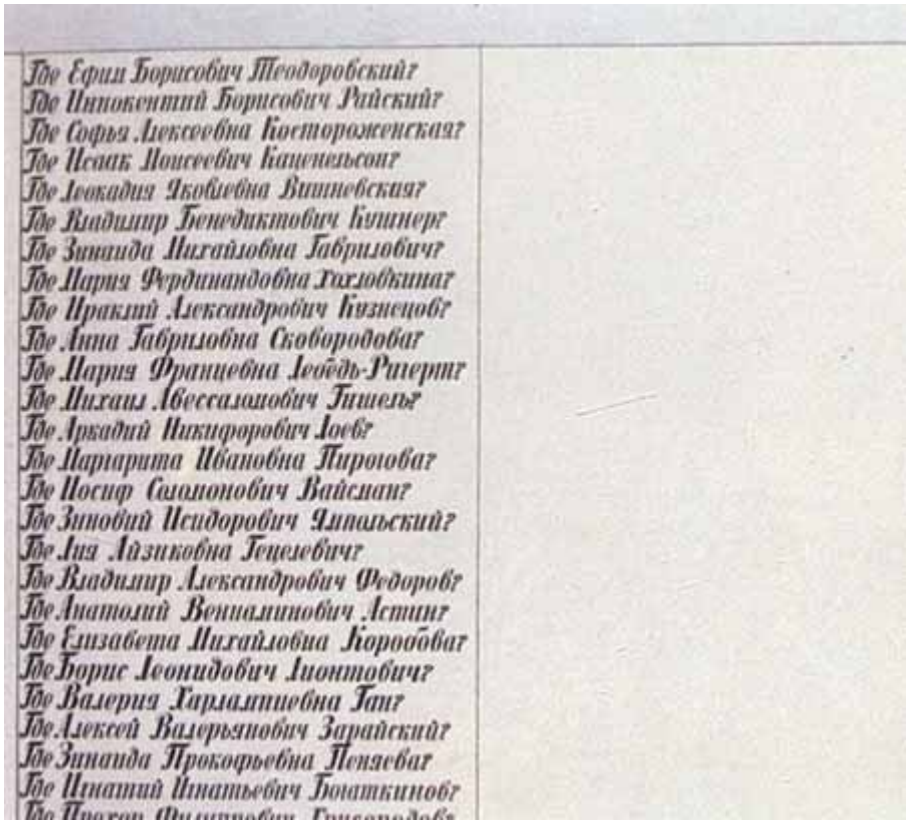
30

31

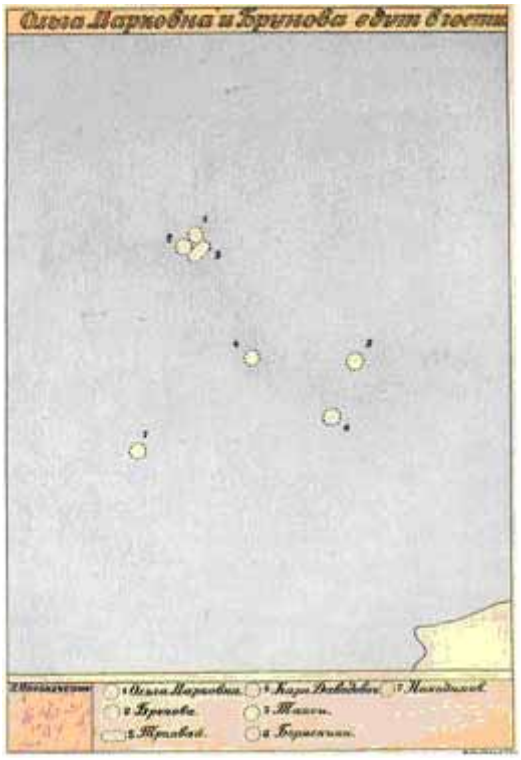


Nothing [nuth'-ing], *s.* 1. Nada, ninguna cosa. 2. Naderia, cosa de poca entidad, friolera. 3. Estado de lo que no tiene existencia; la nada. 4. La cifra 0; cero. *That is nothing to me*, Eso nada me importa. *It is good for nothing*, Para nada sirve. *He had nothing to live upon*, No tenía nada con que mantenerse. *It signifies nothing*, Eso no significa nada, nada quiere decir. *He made nothing of his labour*, Nada sacó de su trabajo.

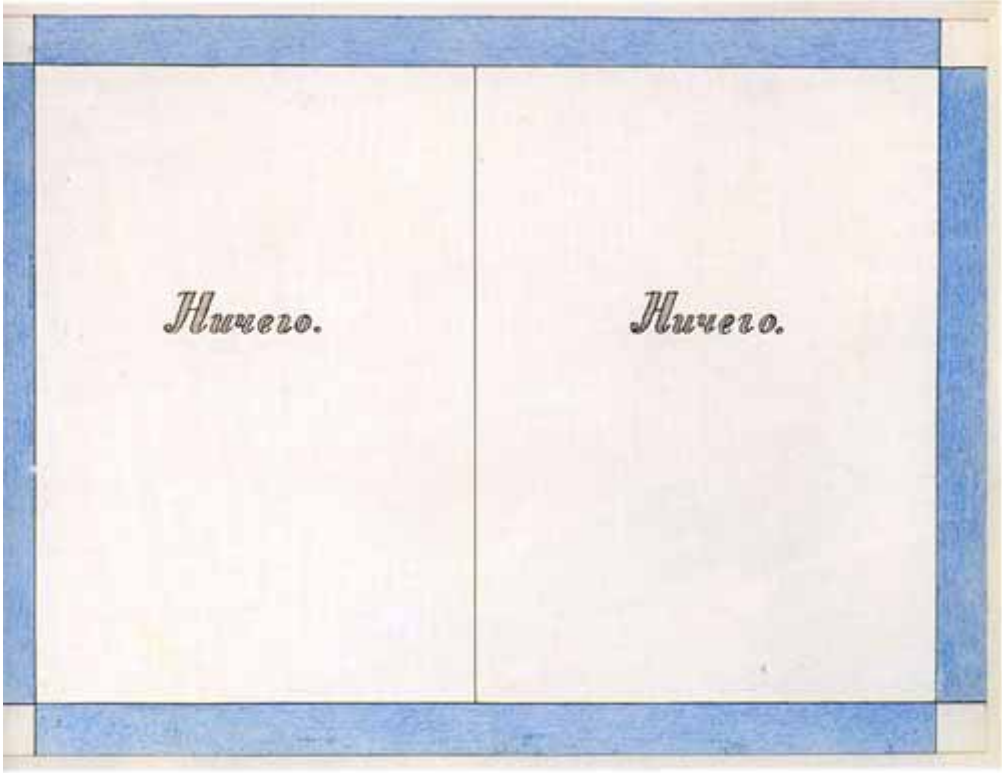
32


Где Ефим Борисович Теодоровский?
Где Иннокентий Борисович Райский?
Где Софья Алексеевна Костороженская?
Где Исаак Моисеевич Каценельсон?
Где Леокадия Яковлевна Вишневская?
Где Владимир Бенедиктович Купинер?
Где Зинаида Михайловна Гавриловичъ?
Где Мария Фердинандовна Гахловкина?
Где Ираклий Александрович Кузнецовъ?
Где Анна Гавриловна Сковородова?
Где Мария Францевна Лебедь-Рипертъ?
Где Михаил Авессаломович Гишель?
Где Аркадий Никифорович Лоевъ?
Где Маргарита Ивановна Пирогова?
Где Иосиф Соломонович Вайсман?
Где Зиновий Исидорович Ямпольский?
Где Лия Лазиковна Гецелевичъ?
Где Владимир Александрович Федоровъ?
Где Анатолий Вениаминович Астинъ?
Где Елизавета Михайловна Коробова?
Где Борис Леонидович Лионтовичъ?
Где Валерия Харлампиевна Ганъ?
Где Алексей Валерьянович Зарайский?
Где Зинаида Прокофьевна Пенязева?
Где Игнатий Игнатьевич Богаткиновъ?

33



34

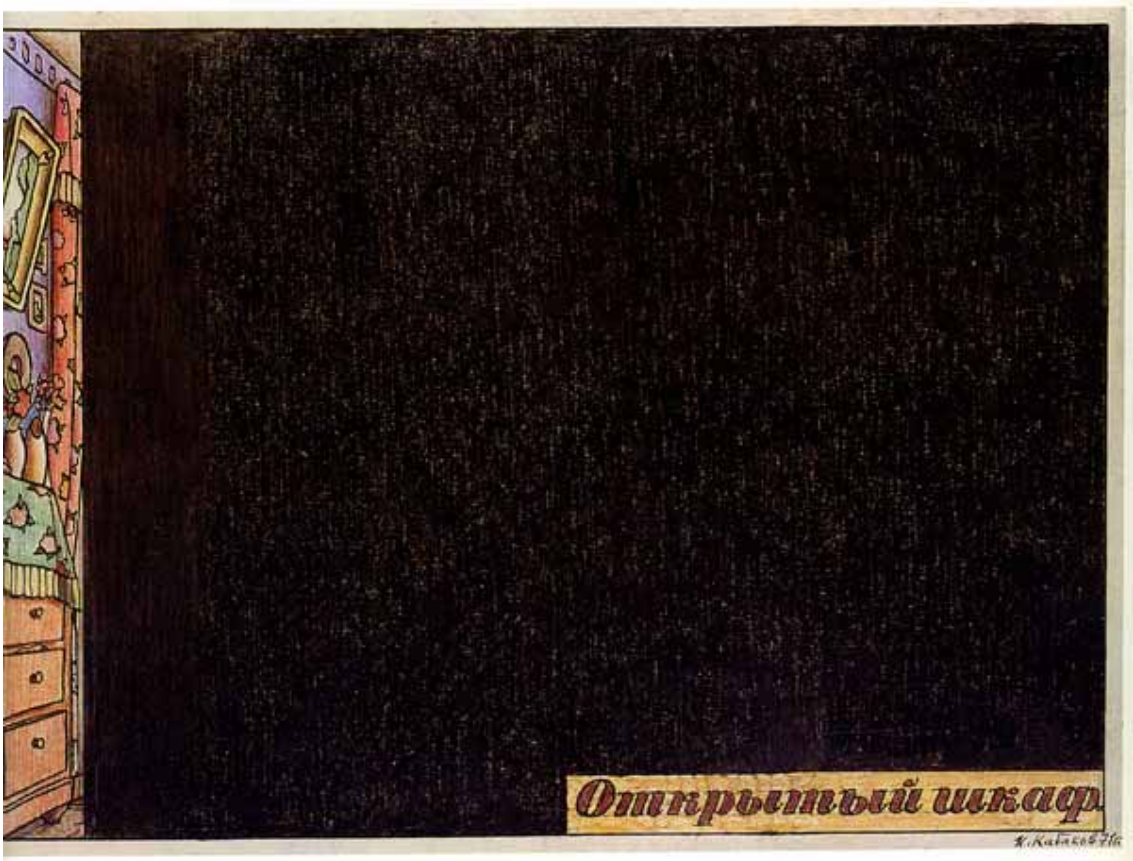


"Nitchevo", Dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 23,5 x 34 cm.

35

Dans l'armoire - "L'armoire est ouverte", 1971, Dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 18,3 x 25 cm.

36



Dans l'armoire - "Olga verse le thé", 1974, Dessin à l'encre et crayons de couleur sur papier, 18,3 x 25,2 cm.

37

38

39

40

41

42

43

44

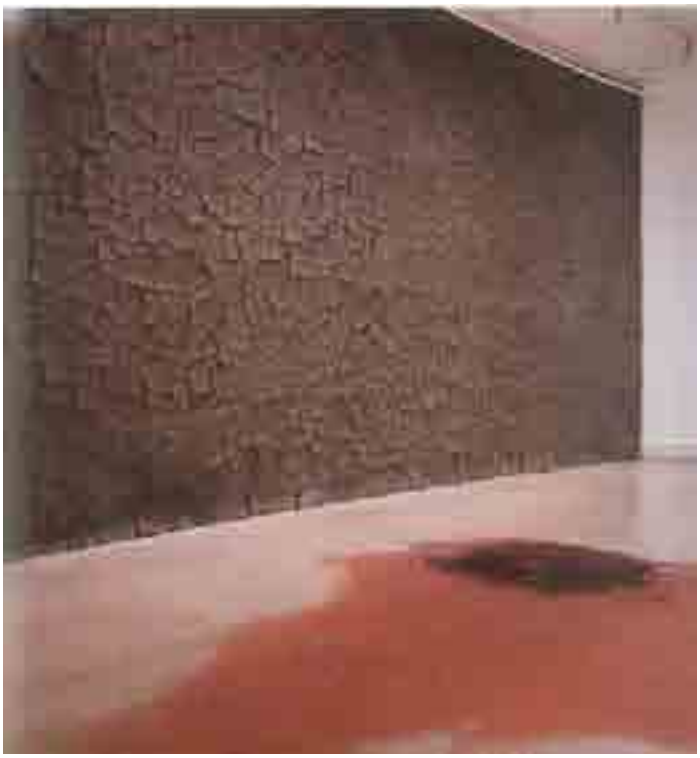
45

46

47

48

49



50

51

52

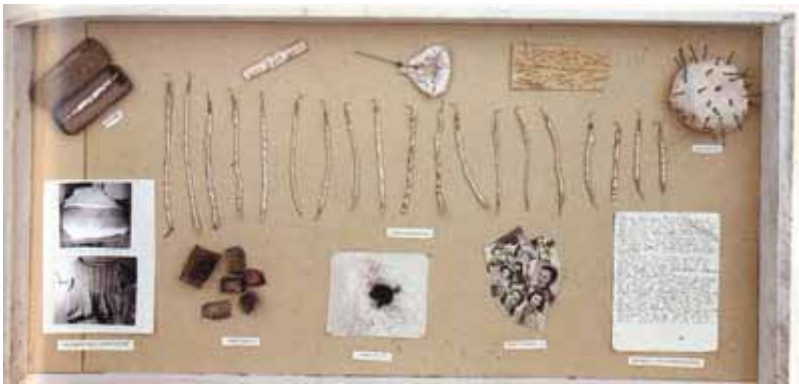
Il y a six jours, l'homme que j'aime m'a quitté.
Petite fille, je rêvais déjà de lui. Il était si beau.
À trente ans, j'ai réussi à le séduire. Pour
notre première nuit, j'avais revêtu une robe
de mariée. Nous étions ensemble depuis
presque une année quand on m'a accordé
cette maudite bourse de trois mois au Japon.
Il m'a prévenue qu'il m'oublierait si je le
délaissais. Pourtant, le 25 octobre 1984, je
suis partie. Par fierté, par bravade ? Malgré
cette menace, il a proposé de me retrouver
en Inde au terme de mon périple. Sur le
voyage, rien à dire, sinon que je comptais les
jours qui nous séparaient. Le 24 janvier, il
m'a téléphoné trois heures avant de s'embar-
quer pour préciser certains détails : il arriverait
de Paris avec une heure d'avance, il attendrait
à l'aéroport de New Delhi le vol de
Tokyo. Quel bonheur. Espéré. Suspendu...
Lors de l'embarquement, on m'a transmis
un message : « M. ne peut pas vous rejoindre
à Delhi. Accident Paris. Hôpital. Contacter
Bob. » Sûrement une collision sur le chemin
de l'aéroport. C'était de ma faute. On me
disait d'appeler mon père qui est médecin
pour qu'il m'annonce sa mort ? À New Delhi,
impossible d'obtenir une ligne. Dix heures
furent nécessaires pour joindre Bob qui n'y
rien compris à cette histoire. M. était passé
à l'hôpital mais pour un pansement, c'est tout.
Alors j'ai téléphoné chez lui. Dès qu'il a décro-
ché, j'ai su qu'il me quittait. Il a dit : « Je vou-
lais venir t'expliquer des choses. » J'ai
répondu : « Tu as rencontré une femme ? »
« Oui. » Il espérait que c'était sérieux. J'ai raccro-
ché. Je suis restée des heures, assise sur le
lit, à fixer le téléphone et la moquette mauve
de la chambre 261 de l'hôtel Impérial.

Pages 384 à 273 :
Diaries auquel (détail), 1984-2003
Vue d'installation au Hara Museum of Contemporary Art, Tokyo, 1998

53

54

55



56

57

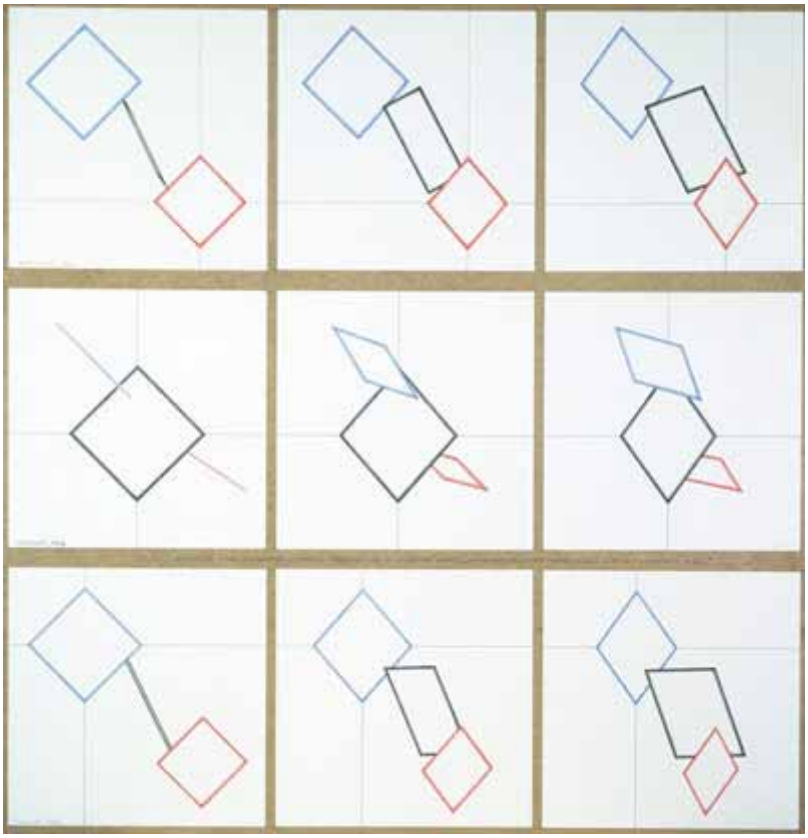
58

59

60

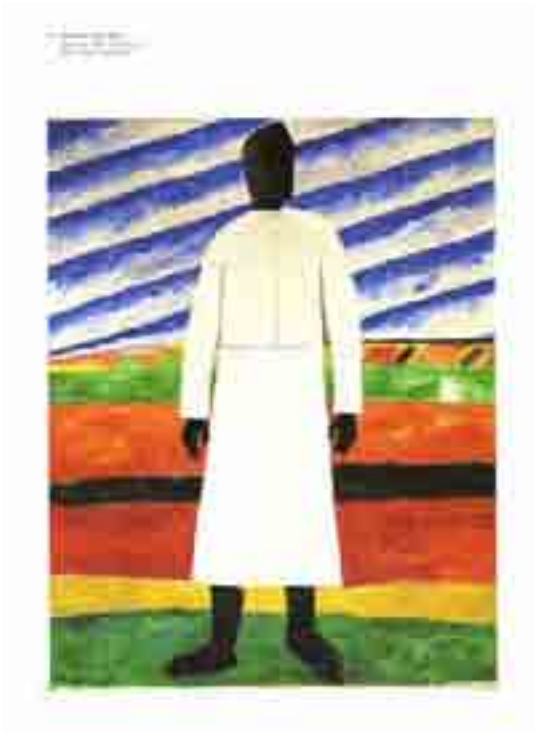
61

62

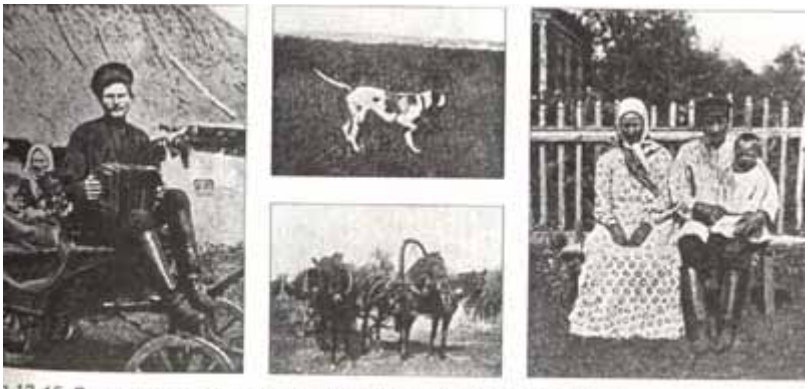


63

64

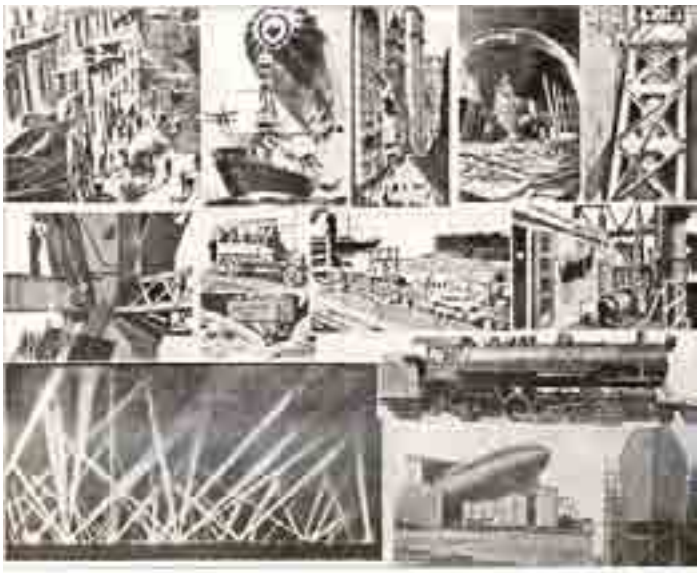


65

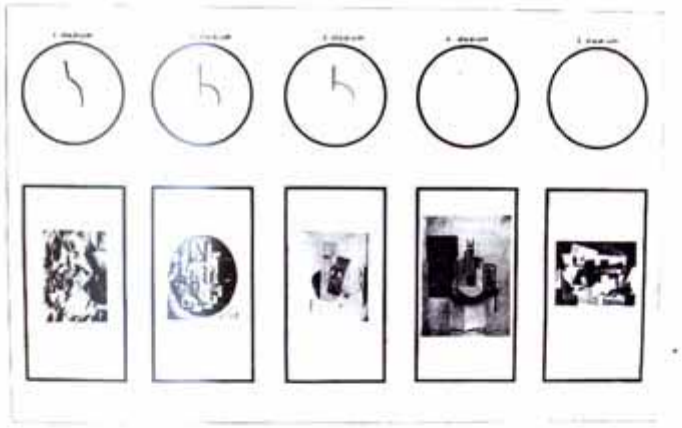


.12-15. Окружение, вдохновляющее академистов ("действительность")

66

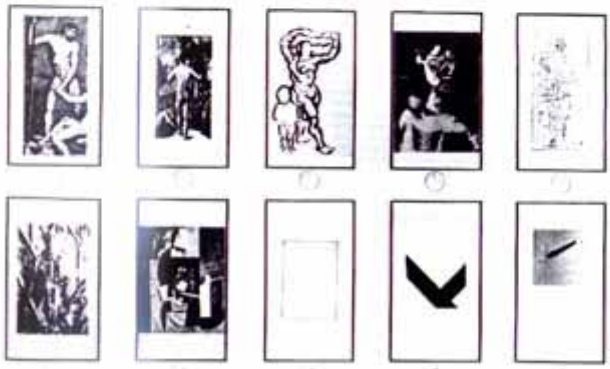


67



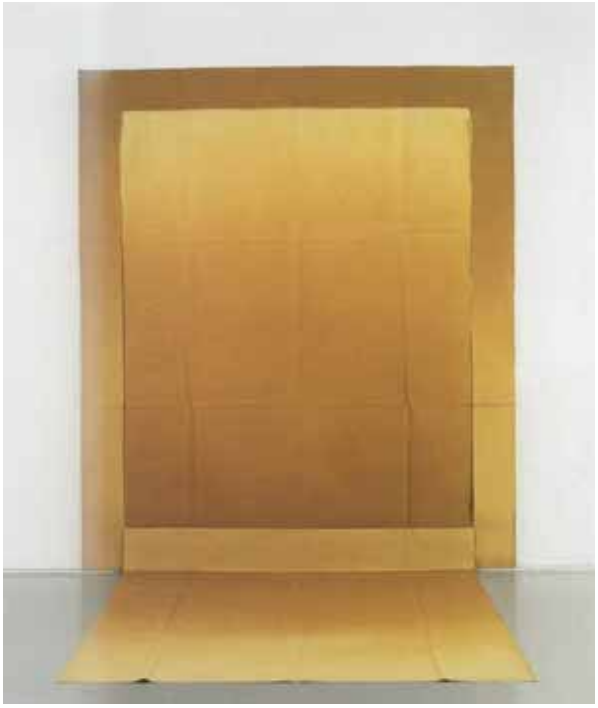
r ENTWICKELUNGSGRAD DES ERGÄNZUNGSELEMENTS GIBT DIE MÖGLICHKEIT JEDES MALEREISYSTEM IN STADIEN ZU KLASSIFIZIEREN

16



DIE MALERISCHE NATURVERÄNDERUNG UNTER DEM EINFLUSSE DES ERGÄNZUNGSELEMENTS

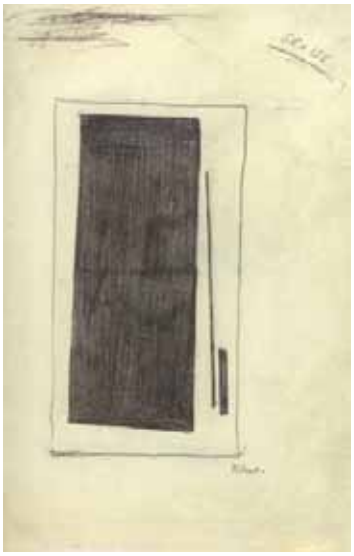
68



69

70

71



72

BIBLIOGRAPHIE

Textes de Nelson Goodman

1. Goodman Nelson *Langages de l'art* *(Une approche de la théorie des symboles*), présenté et traduit par Jacques Morizot, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990, 315 p.

2. Goodman Nelson *Manières de faire des mondes*, traduit par Marie-Dominique Popelard, éditions Jacqueline Chambon, 1992, 197 p.

3. Goodman N. – Elgin C. Z. *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, traduit par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet, Presses Universitaires de France, 1994, 185 p.

4. Goodman Nelson *L'art en théorie et en action*, traduit par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet et suivi par « *L'effet Goodman* », éditions de l'Eclat, collection « tiré à part », 1996 (traduction des deux derniers chapitres du livre *Of Mind and Other Matters*, Harvard Univ. Press, 1984), 155 p.

5. Goodman Nelson *Esthétique et connaissance*, traduit par Roger Pouivet, éditions de l'Eclat, 1990.

6. Goodman Nelson *A Study of Qualities* Garland Publishing, New York&London, 1990 (Harvard dissertations in philosophy 1940

7. Goodman Nelson *The Structure of Appearance*. (1951) The Bobbs-Merill Company, Inc Indianapolis, City, Second Edition, 1966, 392 p.

8. Goodman Nelson *Problems and Projects* The Bobbs-Merill Company, Inc., 1972 New York, Kansas

9. Goodman Nelson *Fact, Fiction and Forecast.* (1954) Harvard University Press, 4-th Edition, 1983

10. Goodman Nelson *Languages of Art* *(An Approach to a Theory of Symbols*) (1968) Hackett Publishing Company, INC. Indianapolis/Cambridge, 1976, 277 p.

11. Goodman Nelson – Elgin C. Z. *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences*, Harvard University Press, 1988

12. Goodman Nelson *Of Mind and Others Matters* Harvard University Press, 1984

13. ***The Philosophy of Nelson Goodman,*** *selected Essays,*series Editor Catherine Z.Elgin; Garland Publishing, Inc., New York&London, 199

14. Гудмен Н. ***Способы создания миров.*** (recueil) Traduction T.A. Dmitriev, M.V. Lebedev, E.E. Lednikov, A.L.Nikiforov, «Идея-Пресс», «Логос», «Праксис», Москва, 2001.

15. Гудмен Н. ***Метафора по совместительству*** / **«Теория метафоры»** sous la direction. de N. D.. Aroutunova) Traduction de R.I. Rosina «Прогресс», Moscou, 1990.

16. Goodman N./ Ullian J. ***Truth about Jones***. **«Journal of Philosophy»**, vol. 74, 1977, p. 317-338.

17. Goodman Nelson ***Quelques tracas mondains*****. Traduction de**. R.Pouivet / **«Lire Goodman, les voies de la référence»**, Editions de l'Eclat, 1992, pp.15-19.

18. Goodman Nelson ***On J.Gibson's New Perspective,*** «Leonardo», vol.4 (1971), pp. 359-360.

19. Goodman Nelson ***Pictures in the Mind? /*** In «*Images and Understanding» (Thoughts about images).* A collection of essays based on a Rank Prize funds International symposium, organized in octobre 1986, Cambridge University Press, 1990.

20. ***Colloque «Nelson Goodman et les langages de l'art»,*** 27 – 28 mars 1992, *Les Cahiers du Musée National d'art moderne.Musée national d'art moderne,* Centre Georges Pompidou. Paris, № 41

21. Goodman Nelson ***Some Reflections on my Philosophies /*** (in «Philosophia-Scientiae». Travaux d'Histoire et de philosophie des Sciences. Université Nancy 2 (Dr G. Heinzmann). Actes du Colloque International «Goodman». Pont à Mousson. 1997. Vol. 1, 2. Tome 1. Presses U. Nancy)

Textes de Kazimir Malévitch

22. Malévitch K. ***Ecrits*** *(Œuvres complètes)* éditions « Slavica », éditions « L'Âge d'Homme », Lausanne, sous la direction de Jean-Claude Marcadé

Ecrits I : De Cézanne au suprématisme, 1974

Ecrits II : Le Miroir suprématiste, 1977

Ecrits III : Les Arts de la représentation, 1994

Ecrits IV : La Lumière et la Couleur, 1981

23. Malévitch K. *Œuvres complètes sous la direction de Troels Anderson :* **Malevich K.S.** ***Essays on Art***, Copenhague, « Borgens Forlag »
Essays on Art 1915-1933, Vol. I, 1968; ***Essays on Art 1915-1933***, Vol.II, 1968; ***The World as Non-Objectivity,*** 1976; ***The Artist, Infinity, Suprematism***, 1978.
24. Malévitch K. ***Ecrits, Oeuvres choisies,*** présentées par Nakov A.B., « Champs Libre », Paris, 1975
25. Малевич Казимир ***Собрание сочинений*** (5 tomes), « Gileïa », Moscou, sous la direction générale de Shatskikh A., vol. I, 1995, 394 p. ; vol.II, 1998, 375 p. ; vol.III, 2000, 392 p. vol. IV, 2002, 486 p. vol. V, 2004, 625 p.
26. Малевич К. ***Мир как беспредметность***, version 1/48, archives de Lounatcharski, *Archives Nationales des Arts et de la littérature (*Moscou)
27. ***Malévich. Actes du Colloques international***, Lausanne-Paris, 1979 (sous la direction de Marcadé J.-C.)

Autres textes

28. Apollinaire G. « ***Chroniques d'art*** **» 1902-1918**, Gallimard, Paris, 1960.
29. Arrell D. ***What Goodman Schould Have Said About Representation ?***
«The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 1987
30. Arnheim R. ***Art and Visual Parception***, University of California Press, 1964
31. Arnheim R. ***Toward a psychology of Art***, University of California Press, 1966
32. Arnheim R. ***La pensée visuelle*** , Flammarion, tr. C.Noël et M.le Connu, 1976
33. Arnheim Rudolf ***Style as a gestalt problem / New Essays on the Psychology of Art***
University of California Press, 1986
34. Arnheim Rudolf ***The Power of the Center*** *(A study of composition in the visual arts),* the new version, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1988.
35. « ***Art et poésies russes*** », 1900-1930, textes choisies, réd. Troels Andersen, K. Grigoriéva), MNAM, Paris, 1979
36. Baetens J. ***Autographe / allographe. A propos d'une distinction de Nelson Goodman***, « Revue de l'Université de Louvain »

37. Bachler O. ***Cadre et découpage spatial*** / *Champs visuels*, Revue interdisciplinaire de recherches sur l'image, « *Penser, cadrer, le projet du cadre »*, no 12-13, janvier 1999, sous la direction de Guillaume Soulez, l'Harmattan

38. Bateson G. ***Vers une écologie de l'esprit***, *(Steps to an Ecology of Mind)*, éd. Du Seuil, 1977, tr. par Ferial Drosso, Laurencine Lot et Eugène Simion (*Une théorie du jeu et du fantasme* – pp.209 – 225), t.1

39. Bateson, Gregory ***La Nature et la Pensée***, *(Mind and Nature. Anecessary Unity.)*, éd. Du Seuil, 1984, tr. par Alain Cardoën, M.-C.Chiareri et Jean-Luc Giribone, (*Versions multiples du monde* – ch.3, pp.73 – 97)

40. Baudelaire « *Œuvres complètes* » (« *Les fleurs du mal », « Critique d'art* »), Robert Laffont, Paris, 1980

41. Black Max ***Models and Metaphor.*** Ithaka, N.Y., Cornell University Press, 1968, 267 p.

42. Benveniste Emile ***La forme et le sens dans le langage***, 1966, Actes du XIII Congrès des Sociétés de philosophie de langue française, Le Langage, Genève, 1967

43. Benveniste Emile ***Problèmes de linguistique générale.*** éd.Gallimard, 1975, coll. «Bibliothèque des sciences humaines »

44. Bouveresse Jacques ***Fait, fiction et diction*** / *«Les Cahiers du MNAM»*, numéro spécial : ***«Nelson Goodman et les langages de l'art»***, 1992, № 41

45. Butor Michel ***Les mots dans la peinture***, Les sentiers de la création, éd. d'Art Albert Skira S.A., Genève, Flammarion, 26, rue Racine, Paris, 1969

46. Cassirer Ernst ***Trois essais sur le symbolique,*** éd. du Cerf, 1997, traduit de l'allemand par J.Carro et j.Gaubert, *Oeures VI*, coll. « Passages »

47. Cassirer E. ***Ecrits sur l'art***, éd. du Cerf, Paris, 1995, tr. C.Berner, F.Capeillères, J.Carro et J.Gaubert

48. Château Dominique ***La question de la question de l'art sur l'esthétique analytique***. *(Danto, Goodman et quelques autres)* Presses Universitaires de Vincennes, 1994, coll. « Esthétique hors cadre »

59. Cohen Ted ***Metaphor and the Cultivation of Intimacy*** «*Critical Inquiry*», autumn 1978, vol. 5, №1.

50. Cometti Jean-Pierre ***Pour l'exemple : Remarques sur la théorie goodmanienne des symboles.*** (in «Philosophia-Scientiae». Travaux d'Histoire et de philosophie des Sciences.

Université Nancy 2 (Dr G. Heinzmann). Actes du Colloque International «Goodman». Pont à Mousson. 1997. Vol. 1, 2. Tome 1. Presses U. Nancy, pp. 48-55).

51. Cometti, Jean-Pierre ***La maison de Wittgenstein,*** Presses Universitaires de France, Perspectives critiques, 1998.

52. Cometti J.-P. ***L'art sans qualités***, éd. « farrago », Tours, 1999, 85 p.

53. Danto Arthur ***Deep Interpretation / The Philosophical Disenfranchisement of Art***, Columbia U.P., 1986,

54. Danto Arthur ***La transfiguration du banal***, traduction de Hary-Schaeffer (Claude), Paris, Seuil, 1989

55. Davidson Donald ***What Metaphors Mean*** (in «**On Metaphor**» ed. Sceldon Sacks Chicago: University of Chicago Press, 1978): 29 – 45

56. De Duve Thierry ***Que faire de l'avant-garde ?*** *(Ou :Que reste-t-il dans l'art du XX siècle ?)/ Les Cahiers du Musée d'art moderne,* №83, printemps 2003, p.25-37

57. Descombes V. ***Logique des individus / Le complément de sujet,*** « Gallimard », Paris, 2004

58. Elgin C.Z. ***Sign, Symbol and System.*** «The Journal of Aesthetic Education», vol.25 №1, весна 1991

59. Elgin C. Z. ***With reference to reference*** with a Foreword by **Nelson Goodman**, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Cambridge, 1983

60. Elgin C.Z. ***Metaphor and Reference.*** in «*From a Metaphorical Point of View. A multidisciplinary Approach to the Cognitive Content of Metaphor*», ed. By Zobravho Radman, Berlin, de Gryster, 1995 (153-172).

61. Engel-Tiercelin Claudine ***Que signifie :voir rouge ?*** «Archives de Philosophie», 47, (1984), pp.409-429.

62. ***Esthétique et connaissance (Art, représentation et fiction)*** *Textes réunis par J.-P. Cometti, J. Morizot, R. Pouivet*, librairie philosophique « Vrin », Paris, 2005

63. Field, Hartry ***Tarski's Theory of truth,*** in *The Journal of Philosophy*, vol.LXIX, NO. 13, july 13, 1978

64. Foucault Michel ***Les mots et les choses*** *(Une archéologie des sciences humaines).* «Gallimard», Paris, 1990.

65. Foucault M. ***Qu'est-ce qu'un auteur?*** Bulletin de la Société française de philosophie, 1969, 63, №3

66. Franceschi Paul ***Une solution pour le paradoxe de Goodman***, « Dialogue », winter 2001, vol.40, pp.99-123.

67. Frege Gottlob ***Ecrits logiques et philosophiques,*** éd. Du Seuil, 1994, traduction et introduction Claude Imbert, coll. « Essais »

68. Genette Gérard ***Fiction et Diction***«Seuil», Paris, 1991.

69. Genette Gérard ***L'œuvre de l'art.*** *t.1* ***«Immanence et transcendance.*** «Seuil», Paris, 1994

70. Genette Gérard ***L'œuvre de l'art.*** *t.2* ***«La relation esthétique».*** «Seuil», Paris, 1997.

71. Goffman Erwing ***Les cadres de l'expérience***, tr. Isaac Joseph avec M.Dartevelle et P.Joseph, éd. de Minuit, 1991

72. Goffman Erwing ***Frame analysis*** **(An Essay on the Organisation of Experience)**, Northeastern University, Boston, 1986 (1974)

73. ***Le Parler frais d'Erving Goffman / Colloque de Cérisy*** *(Centre culturel international) 1987.06.17 /1987.06.24 « Lecture d 'Erving Goffman en France »* ; sous la direction de R. Castel, J. Cosnier, I. Jacob, éd. de Minuit, Paris, 1989, 319 p.

74. Gombrich E.H. ***Art and Illusion*** *(A Study in the Psychology of Pictorial Representation)*, Princeton University Press, 2000,

75. Gombrich, E.H. ***Illusion et impasse visuelle (« How to Read a Painting")*** in *Méditations sur un cheval de bois et autres essais sur la théorie de l'art*, tr. par Guy Durand, éditions W, mâçon, 1986 (Phaidon Press, Oxford, 1963)

76. Gombrich E.H. ***Réflexions sur l'histoire de l'art***, traduction J. Morizot et A. Capet, Nîmes, éd. J. Chambon, 1992

77. Gombrich E.H. ***The sense of order (A study in the Psychology of decorative Art)***, London, Phaidon, 1992, 411 p.

78. Gombrich E.H. ***The «What» and the «How».*** *Respective Representation and the Phenomenal World.* In *«Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman»* ed. by R.Rudner and I.Schaeffler, Indianopolis; Bobbs-Merrill Company, Inc., 1972 (129-149).

79. Gombrich E. / Eribon D. ***Ce que l'image nous dit*** *(Entretiens sur l'art et la science)*, Diderot éd., 1998, 241 p.

80. Gosselin Mia ***Nominalism and contemporary nominalism.*** *(Ontological and epistemological Implications of the work of W.V.Quine and of N.Goodman),*

Kluwer Academic Publishers Group, Dordrecht, The Netherlands, 1990 , coll. Synthese library, Stydies in Epistemology, Logic, Methodology and Philosophy of Science, vol.215, 251 p.

81. Granger G. ***Essai d'une philosophie du style.*** Ed. O.Jacob, 1988

82. Granger G. ***La logique et le monde sensible***, « Flammarion », 1971

83. Gurwitsch Aron ***Théorie du champ de la conscience***, tr. de l'anglais par Michel Butor, 1957

84. Jackette Dale ***Goodman on the Concept of Style*** in *The British Journal of Aesthetics*, volume 40, n.4, October 2000, pp.452-466

85. James William ***« Pragmatism » in focus*** éd. By Doris Olin, London, N.Y.,Routledge, 1992, 251 p.

86. Hacking Jan ***Le plus pur nominalisme*** *(l'énigme de Goodman:vleu et usages de vleu).* Traduit de l'anglais par R.Pouivet. éd. de l'Eclat, 1993, coll. «Tiré à part».

87. Geach Peter Thomas ***Reference and Generality*** *(An Examination of Some Medieval and Modern Theories)* Cornell University Press, Ithaka, New York, 1968

88. Howard V. ***The Convertibility of Symbols: A Reply to Goodman's Critic's***, *Britich Journal of Aesthetics*, 15, 1975

89. Hausman Carl R. ***Metaphor and Art.*** *Interactionism and Reference in the verbal and nonverbal art.* Cambridhe University Press, 1989.

90. Heinich Nathalie ***L'art et la manière : pour une « cadre – analyse » de l'expérience esthétique*** **/** ***« Le parler frais d'Erving Goffman »***, éd. de Minuit, coll. « Arguments », colloque de Cerisy, 1987

91. Heinich N. / Schaeffer J.-M. ***Art, création, fiction (entre sociologie et philosophie)***, éd. J.Chambon, 2004.

92. ***Images and Understanding (Thoughts about images. Ideas about understanding)***

A collection of essays based on a rank prize fund's international symposium organized with the help of Jonathan Miller, held at the royal society in October 1986 and edited by Horace Barlow, Colin Blakemore, Miranda Weston-Slith, Cambridge University Press, 1990, 401 p.

93. Jimenez M. ***Qu'est-ce que l'esthétique?*** « Gallimard », Paris, coll. « folio essais », 1997, 450 p.

94. Jimenez M. ***La querelle de l'art contemporain*** « Gallimard », Paris, « folio essais », 2005, 402 p.

95. Kant E. ***Critique de la faculté de juger***, éd. sous la direction de F.Alquié, Gallimard, 1985.

96. Kant E. ***Critique de la raison pure***, traduction de J. Barni, préface de Luc Ferry, CF-Flammarion, 1987.

97. Kant E. ***Analytique du beau***, introduction et commentaire par O. Hansen-Love, traduction J. Barni, Paris, Hatier, 1983

98. Khardjiev N. ***« Poèziya et jivopis » (La poésie et la peinture*)**, Stockholm, 1976

99. Klein F. ***Considérations comparatives sur les recherches géométriques modernes (Programme d'Erlangen) /*** *Annales scientifiques de l'E.N.S.*, 3-ème série, t.8 (1891), trad. M.Padé

100. Kremer-Marietti Angèle ***La raison créatrice : Moderne ou postmoderne***, éd. Kimé, Paris, 1996, 182 p.

101. Kuhn, Thomas ***La structure des révolutions scientifiques***, éd. Flammarion, 1983, traduit par Laure Meyer

102. ***L'architecte et le philosophe***, sous la direction d'**Antonia Soulez**, Mardaga, 1993.

103. ***Le cercle de Vienne. Doctrines et controverses,*** textes réunis et présentés par **Jan Sebestik et Antonia Soulez**, L'Harmattan, 2001

104. Lories Danielle ***L'art à l'épreuve du concept.***« De Boeck Université», Bruxelles, 1996.

105. Lories Danielle ***Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*** *(Regard «continental» sur la philosophie analytique de l'art.* Académie Royale de Belgique, 1989

106. Magritte René ***Les mots et les images***, choix d'eécrits, préface de Jacques Lennep, lecture d'Eric Clémens, éd. Labor, Tournai (Belgique), 1994

107. Marcadé J.-C. ***L'avant-garde russe 1907-1927***, Flammarion, Paris, 1995, 475 p.

108. Marin Louis ***Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*** in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* été 1988, No 24, pp.63 - 82

109. Marin Louis ***De l'entretien***, éd. de Minuit, 1997

110. Marin Louis ***Etudes sémiologiques*** *(Ecritures, Peintures)*, éd. Klincksieck, Paris, 1971

111. Marin Louis ***Opacité de la peinture*** *(Essais sur la représentation au Quattrocento)*, éd. Usher, 1989

112. Marin Louis ***Détruire la peinture***, Flammarion, 1997 (*Lectures IV)*

113. Martineau E. ***Malévitch et la Philosophie***, Lausanne, 1977

114. Milner Jean-Claude ***Introduction à une science du langage.*** Ed. du Seuil, Paris, 1989

115. Morizot Jacques ***La philosophie de l'art de Nelson Goodman.***
Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1996

116. Nagel E. *Or As A Blanket': Some Comments and Questions on Exemplification,* "Journal of Aesthetic Education, 25 (1), 1991

117. Oriol Jean-Claude ***Vingt-six carrés blancs sur fonds blancs en quatre gris*** in *Mathématiques et Art*, sous la direction de Maurice Loi, Hermann, 1995

118. Panaccio C. ***Les Mots, les concepts et les choses: la sémantique de G.Okkam et le nominalisme d'aujourd'hui.*** Montréal – Paris, Vrin, 1991

119. Peirce Ch.S., *The Fixation of Belief, « Collected Papers »,* vol.5, 1877, Harward University Press, pp.223-247

120. Peirce Ch.S. ***Ecrits sur le signe***, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, éd. du Seuil, 1978

121. Peirce Ch.S. ***Textes anticartésiennes***, présentation et traduction de J. Chenu, Aubier, « Philosophie de l'esprit », 1984

122. Peacocke C. *Depiction,* "The Philosophical Rewiew", XCVI, 3, 1987

123. ***Philosophie analytique et esthétique***, textes traduits de l'anglais et présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminieux, 1988, éd. Méridiens Klincksieck, série « Esthétique »

124. Popelard M.-D. ***Ce que fait l'art***, PUF, Philosophies, 2002, 128 p.

125. Pouivet Roger ***Art et connaissance chez Kant et Goodman***
«L'enseignement philosophique», 39 année, 1, sept.-oct., 1988

126. Pouivet Roger ***Le nominalisme en esthétique. L'ontologie de l'œuvre d'art (une introduction).*** éd. Jacqueline Chambon, Nice, 2000, coll. « Rayon Art

127. Pouivet Roger ***L'esthétique est-elle inexprimable?*** in ***«Lire Goodman»*** éd. de l'Eclat, 1992

128. Pouivet Roger ***Esthétique et logique*** *(Esquisse d'une théorie nominaliste de la représentation esthétique)*, thèse, Université de Rennes I, novembre 1992.

129. Pouivet Roger ***Plaidoyer pour les signes*** in *«Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne»* №38, 1991

130. Pouivet Roger ***Plaidoyer pour les signes*** in *«Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne»* №38, 1991

131. Pouivet Roger ***La reconstruction du nominalisme chez N.Goodman*** in *«Philosophie analytique et histoire de la philosophie»*, «Vrin», 1997.

132. Pouivet Roger ***Goodman, Scheffler, Mme Bovary et quelques anges*** **/** «Revue Internationale de philosophie», 47, 1993, (187-202).

133. Putnam Hilary ***Reflections on Goodman's «Ways of Worldmaking»*** / «The Journal of Philosophy», 76, 1979, (pp. 603 – 618).

134. Putnam Hilary ***Irrealism and Deconstruction*** in *«Renewing philosophy»*, Harvard University Press, 1998 (pp. 108-133).

135. ***Philosophie analytique et esthétique*** (textes traduits de l'anglais et présentés par Danielle Lories), préface de Jacques Taminieux, éd. «Méridiens Klincksieck», série «Esthétique», 1988

136. Recanati François ***Pour la philosophie analytique*** / *Critique*, mai 1984, № 444, pp.362-383

137. ***The Rhetoric of the Frame*** *(Essays on the Boundaries of the Artwork)*, edited by Paul Duro, Cambridge University Press, 1996

138. Ricoeur Paul ***La métaphore vive*** *(VII étude : « Métaphore et référence»)*, éd. du Seuil, 1975

139. Richardson Alan W. ***Carnap's construction of the World.*** *(The «Aufbau» and the emergence of logical Empirism).* Cambridge University Press, 1998

140. Robinson J. ***Two Theories of Representation,*** «*Erkenntnis*», vol.12 № 1, 1978.

141. Robinson J. ***Some Remarks on Goodman's Laguage Theory of Pictures***, *The British Journal of Aesthetic*, vol.19 (1), 1979

142. Rorty Richard ***The World Well Lost***. «*Journal of Philosophy*», vol.69 (1972); pp.649-665

143. Rosenberg Harold ***La dé-définition de l'art***, éd. Jacqueline Chambon, 1992, traduit de l'anglais par Christian Bounay, coll. dirigée par Y.Michaud « Rayon Art »

144. Roubaud Jacques ***Composer, condenser, contraindre***, texte provisoire de la conférence au Collège International de Philosophie, 19 avril 2005.

145. Sacks Mark ***The World we found***. *(The Limits of Ontological Talk)* Open Court, La Salle, Illinois, printed in Great Britain, 1989

146. Schaeffer Jean-Marie ***Les célibataires de l'art.*** «Gallimard», Paris, 1996.

147. Schaeffer Jean-Marie ***Nelson Goodman en poéticien: Trois esquisses.*** in *«Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne»* №41, automne 1992

148. Schaeffer Jean-Marie ***Adieu à l'esthétique.***«Presses Universitaires de France», 2000, coll. *«Les essais du Collège International de philosophie* »

149. Schaeffer Jean-Marie ***L'art de l'âge moderne*** *(L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIè siècle à nos jours)*, Gallimard, Paris, 1992, 450 p.

150. Schapiro Meyer ***On Some problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs***, in *Semiotica* (Revue publiée par l'association internationale de sémiotique, Journal of the International Association for semiotic studies), I, 1969, Mouton – The Hague, pp.223 - 242

151. Schapiro Meyer ***Les Mots et les Images*** *(Sémiotique du langage visuel)*, tr. par Pierre Alferi, *Words,(Script and Pictures. Semiotic of Visual Language.*, George Braziller Inc., New York, 1996), avec la préface d'Hubert Damisch « *La Peinture prise au mot* », Macula, 2000

152. Scheffler Israel ***Symbolic worlds (Art, science, language, ritual)***. Cambridge University press, 1997.

153. Scheffler Israel ***An Inscriptional Approach to Indirect Quotation***. «*Analysys*», vol.14 (1954); pp.83-90

154. Scheffler Israel ***A Plea for Pluralism*** in «*Transactions of the Charles S.Peirce Society*» *(A Quaterly Journal in American Philosophy)*, Summer 1999, vol.XXXV, No 3, pp.425-436.

155. Scheffler Israel ***The Wonderful worlds of Goodman.*** «*Synthese*» 45, 1980 (201 – 209).

156. Schutz Alfred ***On multiple realities*** in «*The Problem of Social Reality*», *part III* «*Symbol, Reality and Society*», *Collected Papers*, t.1, éd. Martinus Nijhoff/ The Hague, Netherlands, 1962.

157. Shiff Richard ***Art and Life: A Metaphoric Relationship.***«*Critical Inquiry*», autumn 1978, vol.5, №1.

158. Schusterman Richard ***Sous l'interprétation.*** Traduit de l'anglais par J.-P.Cometti, éd. de l'Eclat, 1994, coll. «tiré à part».

159. Soulez Antonia ***Faire est-il faire monde ?*** *(A propos de Nelson Goodman).* Cahiers «*Arts et sciences*», numéro spécial 7, revue annuelle 2002, Université Bordeaux I

160. Stella Frank ***Champs d'œuvre***, tr. par Hélène Seyres, Hermann, 1988

161. ***Symbol as sense. New Approaches to the Analysis of Meaning.*** Ed. by M.Le Cron Foster, Stanley H. Brandes,

University of California, Berkeley Academic Press

162. Todorov T.*Théories du symbole.* Paris, 1977

163. Todorov T. *Symbolisation et interprétation*. Paris, 1978.

164. Valéry Paul *Tel Quel / Œuvres complètes*, vol. II, Bibliothèque de la Pléïade, 1960, pp. 473-750

165. Valier D. *L'art abstrait*, Paris, livre de poche, coll. Pluriel, 1980

166. Vauday P. *La peinture et l'image. Y a-t-il une peinture sans image?* Ed. « Pleins Feux », 2002.

167. *Vision and Artifact*, Mary Henle, editor, foreword by R.Arnheim, Springer Publishing Company, New York, 1976

168. Vouilloux Bernard *Langages de l'art&Relations transesthétiques.* Ed. de l'Eclat, coll. «tiré à part», 1996

169. Vouilloux Bernard *Le chapeau et le visage : Une rencontre entre Nelson Goodman et Erwin Panofsky / «*Philosophia Scientiae*», 1997, 2(2), (257-273).

170. Vuillemin J. *Compte rendu de «Langages de l'art»* in *«L'âge de la science»*, vol.III № 1, 1970.

171. Vuillemin J. *Introduction à la philosophie de l'algèbre*, vol. 1 « *Recherches sur quelques concepts et méthodes de l'Algèbre Moderne*, PUF, Paris 1962/1993, 260.

172. Vuillemin J. *La logique et le monde sensible (Etude sur les théories contemporaines de l'Abstraction),* « Flammarion », Paris, 1971

173. Warren Ingber *The descriptional view of referring*
«The Journal of Philosophy», vol.LXXVI, 12, December 1979.

174. Wittgenstein L. *Remarques philosophiques*, éd. posthume due aux soins de Rush Rhees, trad. Fauve J., Gallimard, Paris, 1990 (1964), 330 p.

175. Wittgenstein L. *Tractatus logico-philosophicus* suivi de ***Investigations philosophiques*** traduction par Klossowski P., introduction Russell B. Gallimard, 1992 (1961)

176. Ludwig Wittgenstein *Remarques sur les couleurs*, traduit de l'allemand par Gérard Granel, 4-ème éd., Trans-Europ-Repress, édité par G.E.M.Anscombe, 1990 (?) 1984 (2 éd.)

177. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées,* traduit de l'allemand par Gérard Granel, 2-ème éd., Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1990.

178. *« Zéro »*, Massachussetts Institute of Technology, 1973

Textes en russe

179. Андреев А.Л. ***Сайентистская эстетика Н.Гудмена. (Andreev A.L. Esthétique scientiste de Goodman)*** (в сборнике *«Современная буржуазная эстетика» (Критические очерки) под общ. ред. М.Ф. Овсянникова иВ.Н. Самохина* «Мысль», Moscou, 1978.

180. ***Авангардное поведение (А. Крученых «Лакированное трико») (Conduite d'avant-garde)*** «Хармсиздат», 1998, Saint-Petersbourg

181. Богданов А. ***Всеобщая организационная наука, (Bogdanov A. Tectologie)*** Международный институт Александра Богданова, «Финансы», 2003, Moscou

182. Богданов А. ***Падение всеобщего фетишизма (Современный кризис идеологии) Вера и наука (о книге В. Ильина «Материализм и эмпириокритицизм» (Bogdanov A. Chute du fétushisme général)*** изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1910, Moscou

183. Гройс Б. ***Искусство утопии (Grois B. L'art de l'utopie)***, « Художественный журнал», Moscou, 2003

182. Нарский И.С. ***Проблема значения «значения» (Narsky I.S. Problème de signification de la « signification »)***, 1969, Moscou.

183. ***Русский авангард: проблемы репрезентации и интерпретации (L'avant-garde russe : problèmes de représentation et d'interprétation)*** / *Matériaux du colloque « Le musée dans le musée. L'avant-garde russe de la collection du Musée de culture artistique dans la collection du Musée Russe », Saint-Patersbourg, Musée Russe, 1998*, Palace Editions, 272 p.

184. Свасьян К.А. ***Философия символических форм Э.Кассирера (Svasyan K. Philosophie de formes symboliques de Cassirer E.)*** 1989, Erévan.

185. Якобсон Р. ***Избранные работы (Jakobson R. Œuvres choisies)***, 1985, Moscou

***Catalogues* d'art**

186. « Malévitch », Fauchereau Serge, Ars Mundi, 1992, 127 p.

187. « Malévitch ***(Œuvres de Kazimir Severinovitch Malévitch)*** **»**, Centre George Pompidou, MNAM, 1980

188. « Kazimir Malevich. Малевич (1878-1935) » *Выставки Ленинград Русский Музей 1988, Москва Третьяковская галерея, 1989, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1989,*

Министерство культуры СССР, Municipality of Amsterdam, Stedelijk Museum, The Netherlands

189. « *Абстракция в России. XX век (L'art abstrait en Russie. XXème siècle*) » Vol., vol. II, Palace Editions 20001, (éditions de Musée Russe, Saint-Petersbourg), 382 p. (vol. I), 483 p. (vol. II)

190. « *Art of the Fifties, Sixties and Seveties* » , the Panza Collection, preface by Koshalek, Sherri Geldin, Editoriale Jaca Book S. p. a., Milan, Italy, 1999, 315 p.

191. « Artschwager Richard *Catalogue de l'exposition* », Musée National d'art moderne, 7-17 septembre 1989, éd. du Centre Pompidou, **Armstrong, Richard, *Un art sans limites***, pp.9-31, tr. Brigitte Legars

192. « *Boltanski* » Semin Didier, Art Press, 1988

193. « *Reconstitution. Christian Boltanski », Catalogue*, The Whitechapel Art Gallery, Londres, 1990, Stedelyk van ABBEmuseum Eindhoven, 1990, Musée de Grenoble, 1991

194. « Christian Boltanski. Dernières anneés », catalogue d'exposition 15 mai-4octobre 1998, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris

195. « Christo », Vaizey Marina, Verlag Aurel Bongers Recklinghausen, 1990, 128 p.

196. « Mark Rothko 1903-1970», The Tate Gallery, 1987, 205 p.

197. « Midsummer Snowballs Andy Goldsworthy» Collins J., introduction, Tames&Hudson, 2001

198. « Kabakov », Galerie Dina Verny, Paris, 1985, 120 p.

199. « Alexander Pankin, exhibitions « Malevich end Visual Thinking » (Александр Панкин), Moscou, 1998, Open Society Assistance Foundaton, Art Gallery « Na Solyanke », 24 p.

200. « Sophie Calle M'as-tu vu ? », catalogue de l'exposition au Centre Pompidou, 19 novembre 2003-15 mars 2004, éditions Xavier Barral, 2003, 443 p.

201. « Support / Surfaces 1966-1974), Musée d'Art Moderne Saint-Etienne, 1991, 240 p.

202. « Michal Rovner *Fields* », Tel Aviv Museum of Art, 2005, 360 p.

203. « The suprematist canon *Kazimir Malevich, Nikolai Suetin, Ilya Chashnik, Vasily Ermilov*», Gary Tatintsian Galery, Inc., 2006, 144 p.

204. « Коллаж в России. XX век» (« **Collage en Russie. XXè siécle** », Palace Editions, 2005, 390 p.

205. « ***Шедевры искусства XX века » (Chef-d'œuvres de l'art du XXème siècle***), «АСТ-ЛТД», p.450

206. ***«Новый альбом графики» (Le nouvel album d'arts graphiques***), «Советский художник », 1991, Moscou, 208 p.

207. « Ilya and Emilia Kabakov : Incident in the Museum and Other Installation » (22 juin – 29 août 2004, Ermitage, Saint-Patersbourg), 345 p.

208. « Krokin gallery » 2000-2002, Moscou, 120 p.

209..***« Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века»*** (Organique. Le monde sans-objet ches les avant-gardes russe du XX sciècle), catalogue d'exposition à la galerie Gmurzynska, Köln, 1999-2000

210. ***« Sammlung Lenz Schönberg Eine europäische Bewegung in der Bildenden Kunst von 1958 bis heute*** », sous la rédaction de Hannah Weitemeier, éd. Cantz, Moskau, München, 263 p.

Dictionnaires

211. ***Encyclopédie Philosophique universelle*** **:**

L'Univers Philosophique **;** ***Les Notions Philosophiques,*** **t. I et II ;*****Les Œuvres Philosophiques,*** T. I et II ; PUF, Paris, 1989

212. ***Grand Dictionnaire de la Philosophie***, sous la direction de Michel Blay, Larousse, Paris, 2003.

213. ***Dictionnaire universel des littératures***, A-F, publié sous la direction de B. Didier, PUF, 1994

214. ***Le petit Robert***, **dictionnaire universel des noms propres**, Paris, 1996

215. ***Petit Larousse illustré, dictionnaire encyclopédique***, Paris, 1978

216. ***Petit Lexique de l'Art Contemporain***, Atkins R., trad. Et adapt. Bouniort J., Abbeville, New York, Paris, Londres, 1992

217. ***Le vocabulaire de Goodman***, **Huglo P.-A.** «Ellipses », Paris, 2002, 62 p.

218. ***Le vocabulaire de Frege,*** **Ali Benmakhlouf**, PUF, 2001

219. ***Le vocabulaire de Russell*** **Ali Benmakhlouf**, PUF, 2002

220. ***Le vocabulaire de Wittgenstein*** **Christiane Chauviré, Jérôme Sackur**, PUF, 2003

Questionner la *crise du cadre* oblige à une définition rigoureuse de la notion de *cadre*. Cette *crise* prend la forme d'un doute : peut-on analyser l'art en un temps où sa définition est elle-même problématique ? Exemplaire, la figure de Malévitch porte en elle-même les signes de contradictions de son époque et celles-ci sont à l'origine de plusieurs phases de crise qui se manifestent encore de nos jours.

Malévitch, un des premiers, a supposé des *cadres* conceptuels pour comprendre un « *langage de l'art* » (« *l'élément additionnel* », 1927). Un *cadre* matériel se transforme ainsi en un *cadre* conceptuel, le *cadre de référence* (« *frame of reference* ») chez Nelson Goodman. Sa théorie (« *Langages de l'art* », 1968) est ici considérée comme celle du *cadre* modelant. La *crise du cadre* dans l'art ramène au moteur de la création. Toutes les crises constatées – celles du discours, de l'œuvre, du lieu, de l'artiste, du regard – contribuent à l'ouverture de nouvelles visions et donc, en un sens plus large, à la création.

FRAME CRISIS *(Art and Language)*

Questionning the frame crisis compells to define rigorously the notion of frame. This crisis expresses itself as a doubt : is it possible to analyse art in a time when the definition of art is itself problematical ? Malevich, his work and life, is an example because he bears in hisself the marks of the contradictions of his time and because the latter started several phases of crisis, still obvious now.

Malevich was one of the firsts who proposed frameworks in oder to understand a « language of art » (The additional element, 1927).

A material frame changes itself in a framework, a « frame of reference » according to Nelson Goodman. His theory (Languages of art, 1968) is here considered as that of the modeling frame.The frame crisis in takes back to the engine of creation. All crisis that have been diagnosed on various levels – speech, work, place, artist, look – share a part in the opening of new visions and, in a wider sense, in creation itself.

DISCIPLINE – PHILOSOPHIE

MOTS-CLES : GOODMAN, NELSON (1906-1998); MALEVIC, KAZIMIR (1878-1935); ESTHETIQUE, LANGAGE; SIGNES ET SYMBOLES; CADRE (EPISTEMOLOGIE); CADRE DE REFERENCE

INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R..