

BENOÎT MAIRE, ANNE-FRANÇOISE SCHMID (Paris)

Le sens-sans-signe: Pour une éthique de la création

The meaning-without-sign: For an ethics of creation

(Abstract)

The following article is the result of a collaboration between a painter and a woman philosopher. They worked previously on an experimental documentary film about objects and art objects, which was realized at Palais de Tokyo. The painter had illustrated in black and white fictions of philosophy, written during a festival on lost films organized by UNdocumenta in South Korea, and then he made photographs of oil paintings of the English translation. This article about painting and philosophical ethics is their first common text. It aims to show that there is no interdiscipline or passage known between the philosophical work and the painting. The philosopher can not imitate the recognition of the painter nor the painter to repair the philosophical non-encounter. The question then is: What can ethics in this non-symmetrical space? Rather than being a product of philosophy, it is what organizes this space between recognition and non-encounter. It is an ethics for philosophy, rather than the other way around. Ethics force to greet the other philosophers without the grudge of the loss necessary to the invention and allows the painter to know the distances that make him feel the recognition. This ethical space is unknown and can not be covered by the artist's philosophy of access or pre-nomination by indexes. Ethics is this unknown, i.e. it is a sense-without-sign, it is without rules-said but process of indexation and acceptance of the loss.

Keywords: philosophy, ethics, paintings, creativity, invention, meanings

Cet article est le fruit d'une collaboration entre un peintre et une philosophe. Ils avaient précédemment travaillé sur un documentaire expérimental sur les objets et les objets d'art tourné au Palais de Tokyo, le peintre avait illustré, tout d'abord en noir et blanc, des fictions de la philosophie, écrites à l'occasion d'un festival sur les films perdus organisé par UNdocumenta en Corée du sud, puis par des photographies de peintures à l'huile la traduction anglaise. Cet écrit sur la peinture et l'éthique philosophique est leur premier texte commun.

Structure de l'article :

- 1) L'impossible rencontre des philosophies
- 2) Comment reconnaître une peinture ?
- 3) Une nouvelle philosophie perd d'autres philosophies
- 4) Toute peinture est une peinture de nuages
- 5) La philosophie comme un "X"
- 6) Le paradigme conceptuel comme anecdote de la peinture du 21^{ème} siècle
- 7) Usage autonome des philosophies dans une autre
- 8) Le sens sans signe
- 9) Conclusion

1. L'impossible rencontre des philosophies

En 1647, Descartes rencontre Pascal à Paris, en 1676, Leibniz vient trouver Spinoza à Amsterdam, le 22 mars 1911, Bergson et Russell déjeunent ensemble au restaurant, alors que Russell venait donner des conférences à Paris. Ces rencontres ont quelque chose de commun, c'est que rien n'en a filtré. Or, ce n'est pas anecdotique, deux philosophes créateurs ne peuvent se comprendre, cela est un trait constant et spécifique de la philosophie. Il y a un "secret ouvert" d'une philosophie, et le cogito du philosophe reste obscur, en ce qu'il ne peut comprendre toute philosophie. À cette incompréhension peut être jaugé le "contemporain", en effet les philosophies semblent ne se comprendre ou se comparer que lorsqu'elles se donnent dans un cadre historique.

2. Comment reconnaître une peinture ?

Considérons trois peintures reconnues telles. Un saint Sébastien transpercé de flèches du *quattrocento* de Mantegna, une peinture pré-cubiste de Cézanne du 19^{ème} représentant une pomme sur une table, et un monochrome blanc plus récent de Robert Ryman. Déjà ces trois peintures ont un auteur, elles sont l'œuvre d'un peintre. Mais ce peintre les a-t-il seulement peintes ? Il est clair que le bon sens consiste à dire, que c'est bien Cézanne qui a peint cette pomme sur une table, de même pour Mantegna (même si à l'époque, on peut présumer que la toile étant un travail d'atelier certains apprentis ont dû exécuter des parties de la composition), et c'est encore le cas pour Ryman. Ces peintures sont rattachées à un peintre, elles ont un titre et existent dans le corpus peint d'un peintre. Mais ici, on tient à dire que ces

trois peintres sont seulement les opérateurs de peintures qui arrive d'elles-mêmes à partir de certaines conditions posées par les artistes. Les peintures arrivent, et les trois peintres les reconnaissent comme des peintures. Ils les reconnaissent en premier, et c'est ce qui les autorise à en être dit l'auteur. Ces trois artistes sont dits peintres pour la raison qu'en fonction de certaines conditions qu'ils mettent en place (toile enduite, qualité d'une huile, colle de peau de lapin, tension, agrafes, cyan en pigment pur, magenta, brun Van Dick, humidité de l'air, glacis, temps, mouvement) certaines peintures arrivent. Leur rôle en tant que peintre est essentiellement de reconnaître des peintures, et de les reconnaître en premier. Leur rôle est de reconnaître en premier, des choses qui arrivent (en partie à cause de certaines conditions qu'ils ont organisées) et qui sont des peintures. Cela signifie qu'ils engagent dès lors qu'ils ont reconnu en premier une peinture d'autres à la reconnaître comme telle. Et en général force est de constater que celles qu'ils reconnaissent sont reconnues telles ensuite par le circuit de l'art, qui est un circuit d'intégration (ce qui rejoint en partie la position de George Dickie¹). La première chose à noter est donc ce caractère ontologique général, que la peinture bien que créée par le peintre est une sorte d'être qui arrive, qui relève d'un type d'*il y a* et qui se détache de l'être du peintre, comme étant une peinture. Peut-on dire que la peinture créée par le peintre est une manifestation du peintre ? Une expression ? Peut-être, mais dans ce texte, on voudrait avancer l'hypothèse que toute peinture est une peinture de nuages. À partir de cette égalité généralisée à toutes peintures : quelle que soit une peinture = une peinture de nuages.

3. Une nouvelle philosophie perd d'autres philosophies

Il y a un paradoxe propre à la philosophie. Lorsqu'un philosophe élabore une philosophie, lorsqu'il devient philosophe, il perd les autres philosophies, leurs particularités deviennent comme des icônes ou des portraits de philosophies, "je suis leibnizien", "je suis kantien", "je suis sartrien". Lorsque l'on passe d'une icône à l'autre, le moment philosophique de vérité n'est pas dans l'une ou l'autre, mais juste dans l'instantané du passage de l'une à l'autre, et c'est la capacité à identifier ce passage sans icône et sans narration qui fait accéder à la philosophie. Une philosophie se crée comme critique, comme correction ou dépassement

¹ La théorie dite "institutionnelle" de George Dickie, consiste à définir l'ontologie de l'œuvre par la reconnaissance d'un milieu autorisé à légiférer sur l'être des œuvres d'art. Un objet s'institue œuvre d'art car il est reconnu tel par une communauté faisant autorité en la matière. Ontologie faible des objets d'arts qui sont liés à l'institution validant leur statut et qui ne sont pas considérés en-soi mais en relation à une autorité ponctuelle (cf. Dickie 1974, Beardsley 1976, Yanal 1994).

d'une opinion ou d'une posture extraite d'une autre philosophie. Elle s'avance en en excluant d'autres, elle fait des alliances en perdant d'autres philosophies.

4. Toute peinture est une peinture de "nuages"

Il est donc important de considérer qu'une peinture de Cézanne représentant une pomme sur une table, une peinture de Mantegna représentant un Saint-Sébastien traversé de flèches, ou encore une toile blanche de Ryman sont des peintures de "nuages" (cf. Damisch 1992; Maire 2017). Ainsi, bien qu'aucune de ces peintures n'affirment le nuage comme son sujet, d'un point de vue ontologique elles sont "nuageuses". Il y a là l'apparence d'un forçage, mais seulement l'apparence, car l'identité proposée pour être valide doit se comprendre à une autre distance du point de vue. Souvent quand on regarde une peinture on se place à un mètre d'elle ou un peu plus en fonction de sa taille. En fait on se place à la bonne distance de l'iconicité. Mais n'avez-vous jamais vu un peintre regarder une peinture ? Il la regarde de très près car il veut savoir s'il est second dans la reconnaissance de l'arrivée d'une peinture et ne va pas accepter la distance de l'iconicité.

De plus il se place au-delà de l'institution légitimante qui dit dans le musée ou la galerie "attention il y a là une peinture, c'est certifié !" — ce qui a pour défaut de n'autoriser personne à les reconnaître en second. Lui, le peintre, vient poser son œil bien plus proche, il vient voir les détails de matière et la touche du peintre et il regarde là où il ne voit pas le motif, car il est bien attiré par autre chose : le nuage. Alors, il ne s'agit pas de dire que la pomme rouge de Cézanne serait une sorte de nuage flamboyant et que la table serait une autre sorte de nuage un peu brun, et que l'espace autour seraient des nuages vaporeux. Il s'agirait dans le cas de la reconnaissance en second de ne pas reconnaître l'iconicité de la représentation "pomme sur table", tout simplement par ce que l'on vient reconnaître la peinture selon la modalité d'une autre distance. Que Mantegna soit l'obligé d'une certaine iconicité religieuse, que Cézanne soit l'obligé de la figuration, même réduite au vestige pauvre de la nature morte et que Ryman soit l'obligé du primat moderniste de la surface *all over*, sont des particularités historiques. L'iconicité de leur travail est historique, contextuelle, liée à une époque donnée, on oserait dire que cette iconicité, le sens visuel et signifiant de ces peintures, est anecdotique. Ainsi le caractère ontologique de ces peintures est ailleurs, en dehors de leur sens signifié et à concevoir par l'exercice d'une autre distance.

5. La philosophie comme un "X"

Ce paradoxe nous conduit à traiter la philosophie comme un "X", comme un phénomène qui n'est pas connu complètement. On ne peut la comprendre en faisant une liste de ses auteurs, Platon, montrant le Ciel et Aristote la Terre, ce serait un savoir comme formé de l'extérieur, d'une objectivité historique et non philosophique. Cette liste, c'est pourtant ce que font les philosophes, quand ils se voient d'une lignée plutôt platonicienne (le "X" de la dignité) ou plutôt aristotélicienne (la dignité de chaque "X"). Et pourtant le Ciel et la Terre sont comme les horizons de la philosophie.

6. Le paradigme conceptuel comme anecdote de la peinture du 21ème siècle

Au début du 21ème siècle, début bien entamé car nous sommes au présent de l'écriture de ce texte en 2017, le paradigme anecdotique contemporain majeur est celui qui se rapporte à l'énoncé conceptuel. L'art de la peinture contemporaine, sauf à qualifier ce qui se fait de particulièrement pompier – et qui sera porté hors de l'inscription historique –, est conceptuel. Ryman n'était pas conceptuel, ni Cézanne, ni Mantegna. Ce qui fait une peinture conceptuelle c'est encore un rapport à l'iconicité, pas à la peinture. Il ne faut pas se méprendre et croire que je disqualifie l'iconicité, non, c'est une couche nécessaire, mais ce n'est pas dans l'iconicité que réside l'être de la peinture, c'est dans son expression non-signifiante. Cette expression non-signifiante, *sens-sans-signe* est reconnue en premier par le peintre, et la reconnaissance de cette arrivée permet à la peinture d'être sauvée et présentée à un tiers, le modèle d'un circuit d'intégration. C'est important qu'un peintre sache finir une peinture même sans savoir pourquoi. On peut considérer que la finir c'est la reconnaître dans son être comme une peinture arrivée. Qu'une peinture soit bonne ou mauvaise relève d'une autre question, celle d'un jugement qualitatif, mais qu'une peinture en soit une, relève d'un jugement ontologique. Ainsi le peintre peut aimer certaines peintures moins que d'autres, et par conséquent en déduire que certaines sont meilleures que d'autres, mais cela n'enlève pas le statut ontologique d'être une peinture à celles qui sont le moins aimées. Nous voyons ainsi pourquoi j'ai d'abord fait des peintures de nuages. J'ai fait des peintures de nuages pour reconnaître que ce qui m'arrivait dans l'atelier était des peintures. Je ne savais pas encore les reconnaître, alors cette stratégie conceptuelle posant une identité me permettait de reconnaître mes peintures de nuages comme des peintures arrivées, car une peinture est toujours une peinture de nuages selon l'identité

conceptuelle que j'avais posée. Mais au fil du temps, devenant peintre comme je l'avais déjà été entre 1996 et 2002, période où j'ai fait de nombreuses peintures, j'ai su reconnaître mes peintures autrement que conceptuellement. Vous me diriez : Ainsi pourquoi ne pas avoir peint autre chose que des nuages dans ce cas ? Puisque vous saviez dès lors reconnaître une peinture sans avoir à la qualifier conceptuellement comme étant une peinture ? Je crois qu'en continuant à faire des peintures de nuages, je faisais des peintures doubles, chaque peinture était deux fois une peinture, reconnue conceptuellement (par son iconicité conceptuelle) et aussi autrement, par cette façon que l'on ne sait dire quand on se place à la bonne distance.

7. Usage autonome des philosophies dans une autre

Entre ces limites, le philosophe fait un usage autonome d'autres philosophies dans la sienne, et sans ce geste il n'y aurait que des œuvres philosophiques isolées. Un usage autonome prend comme la chose même, la philosophie de l'autre, dans son propre discours. L'autre philosophe parle alors en lui, comme s'il avait transformé sa voix et sa musique en un contrepoint, mais "sans" rencontre. Dans ce "sans", on reconnaît quelque chose de la philosophie qui échappe à l'icône, un principe de générosité – c'est l'ouverture, on peut passer d'une philosophie à l'autre –, et un principe de non-exclusion – c'est le secret de la négation contre la perte, il y a une multiplicité de droit des philosophies, invisible dans les listes ou les séries. L'éthique pour la philosophie consiste à manifester dans ce secret ouvert la multiplicité de droit et la générosité, donc à ne plus être tout-à-fait dans la philosophie, mais hors d'elle, avec elle. C'est une éthique pour un nouveau style philosophique.

8. Le sens sans signe

Ryman, Mantegna et Cézanne ne se sont pas rencontrés, mais tout peintre ou spectateur du 21^{ème} siècle a vu leurs peintures. Leurs peintures se sont rencontrées dès lors dans l'appréciation de tout spectateur. Les peintures de Ryman, Mantegna et Cézanne, et ce sont des exemples absolument pris au hasard, se rencontrent en se composant aussi dans la plupart des peintures contemporaines. Mais quelle est la qualité de cette rencontre ? Les peintures passées, arrivées, se mélangent dans les peintures suivantes, dans les nouvelles peintures qui arrivent, selon une modalité particulière. L'éthique est ici la rencontre de l'incommensurabilité de l'arrivée, c'est un ciel composé de nuages. Ce ciel, plan de rencontres,

est vide, c'est un zéro, et ce qui s'y manifeste n'est pas stable, lieu de prise de forme en continuel changement. Ce qui se fixe dans ce ciel, lieux de formations des nuages, n'est pas non plus l'icônicité, que l'on a défini comme un plan de vision dépendant d'une certaine distance de la perception. Ce qui se fige dans ce ciel est désigné par un doigt, c'est un enfant qui pointe du doigt un nuage, c'est un adulte qui dit à un ami regarde là, c'est telle forme, etc... Les nuages figés sont des nuages indexés, ils ne sont pas dits, mais montrés du doigt, ils sont antérieurs à l'accès à la nomination, les nuages comme les peintures, sont pré-dits. Alors les peintures sont dites par indexation, à la condition de l'impossible de leur nomination. Puis les regards se croisent après avoir vu l'innommable, et dans les yeux qui se rejoignent après avoir vu une peinture non-dite, on voit un nouveau ciel, un nouveau lieu de prise de formes et de fantasmes. Le vide perçu dans la jointure de ces yeux est la condition éthique de la composition d'une rencontre non dite celle d'une autre peinture sans-signes.

9. Conclusion

Il n'y a pas d'interdiscipline ou de passage donné ou connu entre l'œuvre philosophique et la peinture. Le philosophe ne saurait imiter la reconnaissance du peintre ni le peintre réparer la non-rencontre philosophique. Qu'est-ce que peut l'éthique dans cet espace non symétrique ? Plutôt qu'être un produit de la philosophie, elle est ce qui organise cet espace entre la reconnaissance et la non-rencontre. Elle est une éthique pour la philosophie, plutôt que l'inverse. L'éthique force à saluer les autres philosophes sans la rancune de la perte nécessaire à l'invention et permet au peintre de savoir les distances qui lui font éprouver la reconnaissance. Cet espace éthique est inconnu, ne pouvant être recouvert par la philosophie de l'accès ou la pré-nomination par indexes de l'artiste. C'est cet inconnu qui est l'éthique : *sens-sans-signes*. Se dérobe alors à l'éthique le traitement moral de situations données, car elle est sans règles-dites mais processus d'indexation et acceptation de la perte.

*Benoit Maire, M.A., Palais de Tokyo, contact[at]benoitmaire.com
Prof. Dr. Anne-Françoise Schmid, MINES ParisTech, annefschmid@gmail.com*

Références

Beardsley, Monroe. "Is art essentially institutional ?", in Aagaard-Morgensen, Lars (éd.). *Culture and Art*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1976. 194-209.

Damish, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1992.

Dickie, George. *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

Maire, Benoît. "Philosophy and Art", *Alei Journal* #2 (2017): 166-174.

Yanal, Robert J. *Institutions of Art. Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.