MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Diderot avec Derrida : une esthétique sur la bordure

Shun Sugino

10.58048/2263-7664/3167

Derrida 2020 : frontières, bords, limites / Borders, Edges, Limits

Comment parler de l'esthétique de Derrida ? Dans *La Vérité en peinture*, Derrida montre que l'esthétique n'est pas un champ évident et *a priori*. Il y défie le statut même de l'esthétique en tant que science du sensible. Est-il vraiment possible de parler de son esthétique ? À défaut d'une esthétique de Derrida, la critique a exploré jusqu'ici une ou plusieurs esthétiques avec Derrida[1] : l'objectif de cet article est de dégager une esthétique avec Derrida, l'esthétique étant alors comprise comme un art de parler du sensible.

Derrida écrit à partir des esthétiques de Heidegger, de Hegel et de Kant, il n'élabore jamais une esthétique propre, qui serait conçue comme un système clos. Pour comprendre ce que peut être la généalogie de ce type d'esthétique, nous nous proposons de tenter une lecture croisée de Derrida et d'un autre philosophe qui a procédé d'une manière comparable. Dans ce sens en effet, Diderot est un bon interlocuteur de Derrida : il pense toujours autour des textes des autres comme Shaftesbury, Batteux ou Hagedorn. De plus, la plus grande partie de ses écrits esthétiques ne prend pas la forme de traités systématiques : il préfère les lettres, les comptes rendus, ou les pensées détachées. Nous prendrons donc les écrits de Diderot et de Derrida pour notre corpus. L'articulation de ces deux pensées se noue peut-être

autour de Kant. D'un côté, Derrida écrit sur l'esthétique de Kant pour y ébaucher une autre esthétique ; de l'autre, Diderot, contemporain de Kant, élabore une esthétique alternative à travers la critique d'art. De la même manière que Derrida met en rapport, dans Glas, les deux « gl » de la philosophie occidentale, nous interrogerons deux « der », dont les textes dérangent, dérèglent et font dérailler l'esthétique.

Pour décrire le processus de la déconstruction derridienne de l'esthétique kantienne, nous analyserons d'abord le concept d'*economimesis* et ensuite la notion de *parergon*. La comparaison de ces deux idées nous permettra de comprendre pourquoi Derrida n'insère pas « Economimesis » dans *La Vérité en peinture*. Ensuite, nous étudierons « +R [2] » de Derrida et les *Salons* de Diderot comme deux exemples de leurs critiques d'art respectives. À travers cette lecture, nous dégagerons enfin une autre esthétique, mettant en œuvre la performance du jeu parergonal ou de la dissémination.

L'economimesis : un commerce sans bordure

Pendant les années 1970, Derrida remet en question l'esthétique kantienne. Dans la revue Digraphe en 1974, Derrida ébauche déjà plusieurs des parties qui vont constituer « Le Parergon » dans *La Vérité en peinture* (sauf la section dernière, « Le colossal »)[3]. Ensuite, il publie « Economimesis » dans l'ouvrage collectif intitulé *Mimesis des articulations* en 1975[4]. Cet article dégage la structure de la production artistique chez Kant, conçue comme une économie de la mimesis où circule le don artistique. Cependant, quand il publie enfin *La Vérité en peinture* en 1978, dans laquelle il parachève son entreprise de déconstruction à partir de l'article de *Digraphe*, « Economimesis » n'entre pas dans cette œuvre. Pourquoi cet article ne s'y intègre-t-il pas ? Nous hypothèse est que c'est parce que les deux notions d'*economimesis* et de *parergon* ne font pas bon ménage ensemble. Pour la confirmer, nous analyserons les deux concepts et leur rapport à une autre notion, celle d'*ergon*. Cette analyse nous permettra de montrer que l'*ergon*, qui circule dans l'*economimesis*, est au demeurant déconstruit avec le concept de *parergon*.

Qu'est-ce que l'*economimesis* ? Nous définirons ce concept en suivant le raisonnement de Derrida. Lisons donc le début de l'article :

> A la faveur d'une indétermination réglée, la moralité pure et le culturalisme empirique font alliance dans la critique kantienne des jugements de goût pur. Bien qu'elle n'y occupe jamais le devant de la scène, une politique agit donc ce discours. On doit pouvoir la lire. Une politique et une économie politique sont impliquées, certes, dans tout discours sur l'art et sur le beau (MA, 57)[5].

L'*economimesis* est donc un dispositif — Derrida l'appelle « une politique » — qui permet aux notions centrales del'esthétique kantienne de fonctionner ; ce dispositif détermine d'autre part « une économie » où la mimesis opère en série. En d'autres termes, Derrida se pose comme défi de dégager la structure qui conditionne les thèses essentielles de l'esthétique kantienne.

Derrida analyse ensuite plusieurs dichotomies énoncées par Kant dans la Troisième Critique. Il les énumère par paliers : les oppositions entre *physis* et *tekhnè* (MA, 59), entre la science et l'art (MA, 61), entre l'art libéral et l'art mercenaire (MA, 63), entre le bel art et l'art agréable (MA, 64). Les plus importantes sont les deux dernières, parce qu'il s'agit là de la hiérarchie des catégories de l'art. Derrida la formule ainsi : entre l'art libéral et l'art mercenaire, « l'un est plus haut que l'autre, il a plus de valeur de n'avoir plus de valeur économique » (MA, 61). La liberté qui constitue la mesure de dignité parmi les arts se définit ici comme l'indépendance par rapport à l'économie pécuniaire. Toutefois, la liberté donne une valeur qui appartient à une autre économie : l'*economimesis*. Cette autre valeur se détermine premièrement par rapport à la valeur économique, et deuxièmement à la valeur sensorielle.

Après avoir distingué l'art libéral de l'art mercenaire, Derrida indique trois caractéristiques de l'art libéral : « l'homme libre, l'artiste en ce sens, n'est pas *homo œconomicus* ». « L'art libéral doit pouvoir ainsi utiliser l'art mercenaire (sans y toucher, c'est-à-dire sans y impliquer) ». « La valeur de jeu définit la productivité pure » (MA, 61-62). La liberté constitue donc la hiérarchie des arts : l'art mercenaire sert à l'art libéral pour réaliser la « productivité pure ». Derrida introduit ici les notions de mimésis et de génie en vue de dégager la structure de la production artistique chez Kant :

> Or la *mimesis* intervient non seulement, comme cela va de soi, dans les opérations reproductives, mais aussi dans la productivité libre et pure de

> l'imagination. Celle-ci ne déploie la puissance sauvage de son invention qu'à *écouter* la nature, sa dictée, son dict. […] Le génie, instance des Beaux-Arts, (« les Beaux-Arts doivent être nécessairement considérés comme des arts du *génie* », § 46) porte au plus haut point la liberté de jeu et la productivité pure de l'imagination. (MA, 62)

Le génie pratique donc l'art libéral dans la mesure où il suit la direction de la nature : il mime la nature. La raison en est que c'est la nature productrice qui est véritablement libre. Il s'ensuit que la liberté du génie doit être garantie par l'analogie mimétique entre la nature et le génie. Kant range dans les arts libéraux à la fois les beaux-arts et les sciences : mais la pure productivité, sans valeur économique ni concept ni jouissance sensorielle, n'appartient qu'aux beaux-arts.

Derrida précise ensuite la distinction entre le bel art et l'art agréable à partir de celle entre le plaisir et la jouissance : « Parmi les arts esthétiques, certains, les arts agréables, recherchent la jouissance (*Genuss*). Les Beaux-Arts recherchent le plaisir (*Lust*) sans jouissance. […] Le bel art au contraire est un mode de représentation qui a sa fin en soi (MA, 66). » Si l'art vise quelque but hors de soi, quoique cet art appartienne aux arts esthétiques, il ne sera qu'un art agréable.

Le génie, qui produit son œuvre avec le bel art comme si c'était un produit de la nature, est donc l'exemplaire de la productivité pure. La productivité pure hors de l'économie constitue, comme nous avons vu, l'*economimesis* :

> La productivité pure et libre doit ressembler à celle de la nature. Et elle le fait précisément parce que, libre et pure, elle ne dépend pas des lois naturelles. Moins elle dépend de la nature, plus elle ressemble à la nature. La *mimesis* n'est pas ici la représentation d'une chose par une autre, le rapport de ressemblance ou d'identification entre deux étants, la reproduction d'un produit de la nature par un produit de l'art. Elle n'est pas le rapport de deux produits mais de deux productions. Et de deux libertés. L'artiste n'imite pas les choses dans la nature, ou si l'on veut dans la *natura naturata*, mais les actes de la *natura naturans*, les opérations de la *physis*. (MA, 67)

Le « comme si » constitue donc le principe de la *mimesis*. Tout d'abord, le génie est lui-même un don de la nature. Sous la dictée de la nature, le génie fait œuvre comme si l'œuvre était un produit de la nature. Il le fait hors de l'économie, c'est-à-dire, sans rémunération ni but hors de soi : il donne son œuvre. Toutefois, il ne la donne pas seulement comme un produit, mais aussi en tant qu'exemplaire de l'œuvre du bel art. Kant formule en effet la production du génie dans la section 46 : « Le génie est le talent (don naturel), qui donne les règles à l'art. Puisque le talent, comme faculté productive innée de l'artiste, appartient lui-même à la nature, ou pourrait s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*Ingenium*) par laquelle la nature donne les règles à l'art[6]. » De sorte que le génie dicté par la nature donne son œuvre qui se donne elle-même à imiter : l'œuvre du génie « donne les règles à l'art ». L'analogie est donc établie, entre la nature et le génie, et entre l'œuvre du génie et les œuvres d'art. La nature se donne à imiter, en dictant au génie son œuvre, et le génie, de son côté, se donne à imiter, en donnant ses règles à l'art. Tout ce processus se déroule hors de l'économie, en faisant tourner une économie hors de l'économie : une *economimesis*.

Dans la partie suivante de l'article nommée « L'exemploralité », Derrida conçoit l'*economimesis* kantienne comme un fleuve : le fleuve coule de sa source inépuisable comme la nature ou la générosité du roi se donne au génie, et de là à l'art et aux hommes en général. Derrida s'interroge alors sur le statut particulier de l'« embouchure » du fleuve : dans l'économie de la productivité pure, qu'est-ce que l'origine du commerce pur, libre, et donc idéal ? Nous n'avons pas le temps de suivre tout son raisonnement qui engage aussi la pensée freudienne. Indiquons donc simplement que c'est le rejet originel du « dégoûtant » qui conditionne l'*economimesis* : « L'X dégoûtant ne peut même pas s'annoncer comme objet sensible sans être aussitôt entraîné dans une hiérarchie téléologique. Il est donc in-sensible et in-intelligible, irreprésentable et innombrable, c'est l'autre absolu du système » (MA, 90). L'*economimesis*, qui est originellement fermée et rejette radicalement le « dégoûtant », n'a donc pas de bordure ; et ce rejet originel lui permet de se déterminer comme une économie de la productivité pure et libre.

Revenons à la question du départ : pourquoi l'article « Economimesis » ne s'intègre-t-il pas dans *La Vérité en peinture* ?Pourquoi, après les trois chapitres du « Paregon » repris

de *Digraphe*, Derrida rédige-t-il un nouveau chapitre, « le colossal », au lieu de se contenter d'insérer « Economimesis » ? La raison en est que, à notre avis, l'*economimesis* est un système clos et sans bordure, tandis que la notion de *parergon* désigne la bordure de l'œuvre d'art : la tentative de Derrida dans *La Vérité en peinture* est de montrer que le *parergon*, bordure de l'œuvre, précède en fait l'*ergon*, l'œuvre elle-même. Comme nous l'avons montré, ce qui circule dans l'*economimesis* est l'*ergon*, c'est-à-dire l'essence de l'œuvre, œuvre elle-même ; la nature dicte l'essence de l'œuvre au génie et le génie donne des règles à l'art sous la forme de son œuvre. Si Derrida remet en question la stabilité *a priori* de l'*ergon*, cela signifie qu'il met en doute le système de l'*economimesis*. Certes, il le fait déjà dans ce même article en révélant le rejet originel du dégoûtant, mais cela ne signifie pas qu'il y arrive à indiquer clairement le dysfonctionnement du système. En effet, désigner un autre radicalement exogène d'un système, « l'autre absolu », n'est pas forcément l'achèvement de la déconstruction. Car la déconstruction est plutôt l'opération qui indique un présupposé intérieur qui met en échec le système lui-même. En effet, « le colossal », que Derrida introduit au lieu du « dégoûtant », est la notion qui vient en bordure du système. Le colossal, qui est « presque trop grand pour la présentation », révèle, à l'insu de Kant, l'encadrement premier et corporel qui précède le jugement du Beau ou du Sublime : la notion n'est simplement ni au dedans ni en dehors du système. Elle se déploie comme problématique de *La Vérité en peinture* à partir d'un véritable*skandalon* de l'esthétique kantienne : le scandale du *parergon*.

Le *parergon* : vers une esthétique sur la bordure

Qu'est-ce que le *parergon* ? La notion n'est pas inventée par Derrida, qui reprend une expression utilisée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. Cependant, cette notion a une longue histoire avant Kant. Comme nous ne pouvons pas raconter ici toute l'histoire, nous nous bornerons à indiquer quelques aspects historiques à retenir de cette notion.

Alors que l'*ergon* veut dire l'œuvre en grec, le *parergon* signifie littéralement le hors-d'œuvre : la partie supplémentaire de l'œuvre. Le *parergon* dans le lexique du discours sur l'art peut avoir plusieurs significations qui se lient étroitement : la partie subalterne

dans la peinture par rapport à son sujet (la nature morte, ou le paysage dans la peinture d'histoire), l'ornement additionnel de l'œuvre d'art (le cadre luxueux de la peinture), et la bordure ou le cadre en général de l'œuvre[7].

Dans quel contexte Kant évoque-t-il le *parergon* dans sa *Troisième Critique* ? Il aborde ce sujet dans la section 14, « Éclaircissement par des exemples[8] ». Étant donné que la section précédente explique que « le pur jugement de goût est indépendant de l'attrait (*Reiz*) et de l'émotion (*Rührung*) », on ne peut douter que les *parerga* indiqués par Kant soient les exemples de l'élément inessentiel de l'œuvre qui stimule ou touche le spectateur. Pour lui, le jugement pur de goût doit être désintéressé. Or, de l'instant où le spectateur désire le plaisir ou veut éviter la peine, il juge en fonction d'un intérêt personnel. Le mélange des attraits et des émotions qui font plaisir trouble donc la pureté du jugement esthétique. Kant introduit les *parerga* pour expliquer cela. L'opposition entre l'*ergon* et le *parergon* n'est pas son intérêt central. D'ailleurs, le mot *parerga* et la phrase « les cadres des tableaux (*Einfassungen der Gemämde*) » n'existent pas dans la première version : Kant les ajoute dans la deuxième édition en 1793. Mais ce que Derrida vise ici, c'est à déconstruire le système entier de l'esthétique kantienne : les enjeux de la *Critique de la faculté de juger* sont en effet déjà en quelque sorte encadrés par l'esthétique qui s'y formule ; l'encadrement esthétique de la Troisième critique est déjà une opération parergonale ; on pourrait dire que Derrida conçoit la notion déconstructrice de *parergon* – en tant que cadre – à partir d'un *parergon* de la théorie kantienne.

Après avoir évoqué les exemples de *parergon* indiqués par Kant (le cadre du tableau, la colonne du temple et le vêtement de la statue), Derrida fait remarquer que la relation entre l'*ergon* et le *parergon* est moins évidente que Kant ne le pense :

> Ce qui les (la colonne et le vêtement) constitue en *parerga*, ce n'est pas simplement leur extériorité de surplus, c'est le lien structurel interne qui les rive au manque à l'intérieur de l'*ergon*. Sans ce manque, l'*ergon* n'aurait pas besoin de *parergon*. Le manque de l'*ergon* est le manque de *parergon*, du vêtement ou de la colonne qui pourtant lui restent extérieurs (VP 70).

Comme Derrida l'a indiqué plus haut, le *parergon* n'est donc ni intérieur ni extérieur à l'œuvre[9]. Il n'en reste pas moins que l'existence d'un *ergon* présuppose le *parergon* :

l'œuvre a besoin du cadre. C'est que l'*ergon* définit l'existence comme une totalité close, indépendante de l'extérieur. Mais cette existence, pour advenir, doit d'abord être encadrée par un *parergon*. Ce besoin, ce « manque » est une propriété constitutive de l'œuvre. En effet, pour qu'une œuvre existe, elle doit se séparer de sonfond, donc du monde extérieur.

Ensuite, Derrida prend les exemples utilisés par Kant dans la section 14 « Éclaircissement par des exemples », pour les *parerga* qui encadrent la théorie. D'après lui, l'esthétique kantienne qui a pour objet le jugement pur du goût sans concept ni intérêt réel, a besoin d'exemples en tant que *parerga*, de la même façon que l'œuvre d'art exige son cadre. Ni la Vérité philosophique ni la Vérité de l'œuvre d'art n'existent sans *parergon*.

Or une chose échappe toujours à l'encadrement : c'est le *parergon* lui-même. On ne peut pas encadrer nettement le *parergon*, car il ne se définit que de façon négative. Il n'est ni l'œuvre ni non plus son fond, ou son référent. En d'autres termes, il encadre et donc donne lieu à l'*ergon*, en s'effaçant de telle sorte qu'il ne subsiste ni à l'intérieur ni à l'extérieur de l'œuvre. Il ne se présente que comme une non-œuvre. Le rapport ambivalent du *parergon* à l'*ergon* s'explique ainsi :

> Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord. Il est d'abord l'à-bord (VP 63).

Ainsi, le *parergon* opère sur la bordure entre l'œuvre et son autre ; ou plutôt, le *parergon* est la bordure. Cette opération parergonale, qui met en œuvre l'encadrement et en même temps l'effacement de soi-même, Derrida l'appelle « la pratique de la fiction ». Car l'encadrement et l'effacement sont inachevés à jamais : « Il n'y a pas de cadre naturel. Il y a du cadre, mais le cadre n'existe pas. Le *parergon* – apotrope (parure, parade) des processus primaires, de l'énergie libre, c'est-à-dire de la "fiction théorique". » (VP 93) On sait que l'opération a été faite, que donc il y a du cadre. Cependant on ne peut pas désigner ce cadre, parce que le cadre s'efface, s'échappe de

l'encadrement, n'en laissant que la trace. C'est ce que Derrida appelle la « fiction ». Cependant, qu'est-ce qui fait la fiction ? Pour qui cette fiction fonctionne-t-elle ?

Entre le spectateur et l'œuvre, une fiction s'instaure. Le spectateur qui regarde physiquement l'œuvre voit, au-delà de l'œuvre en tant qu'existence concrète, une fiction de l'œuvre comme *ergon*. Cependant, cette œuvre comme *ergon* n'existe qu'accompagnée de l'opération parergonale originelle, de sorte que l'encadrement précède la fiction d'*ergon*. Qu'est-ce qui met en œuvre cette opération, quelle est l'instance qui instaure la fiction ? S'il y en a une, c'est le dispositif même qui fonctionne entre le spectateur et l'œuvre : ce dispositif parergonal ordonne l'agencement du spectateur, de l'œuvre et de la fiction de l'*ergon*. Le cadre réel n'est donc qu'un signe normatif, le support visible de l'opération théorique d'encadrement.Or Derrida, par cette lecture qu'il fait de la Troisième Critique, ne défie-t-il pas le cadre donné par Kant ? Un encadrement normatif peut être indiqué par l'auteur, ou par les mœurs, mais l'opération parergonale le trahit, l'envahit, l'ébranle. Elle est chaque fois seule et unique : l'œuvre s'encadre à nouveau et le cadre s'efface en laissant sa trace chaque fois que le spectateur regarde l'œuvre. La bordure est donc, sémantiquement et ontologiquement, indécidable. Les opérations parergonales et les fictions de l'*ergon* se succèdent sans fin avec ce dispositif : on pourrait peut-être rapprocher cette opération de la notion derridienne de dissémination[10]. Tel déploiement du dispositif du *parergon* dans la relation de l'œuvre et du spectateur nous permettra d'interroger le statut de la critique dans l'esthétique ébauchée par Derrida.

Par-dessus le marché : la critique comme dissémination

Dans la troisième partie de *La Dissémination*, Derrida montre, à partir d'une lecture détaillée de *Nombres* de Philippe Sollers, qu'écriture et lecture relèvent déjà d'une opération parergonale. Le chapitre intitulé « Le dispositif ou cadre » critique la représentation « théâtrale » et « les vieux fantômes nommés l'auteur, le lecteur, le metteur en scène, le machiniste, l'acteur, les personnages, le spectateur, etc. » Alors que *Nombres* déconstruit cette représentation théâtrale,

> « L’explication de l’“illusion” vous est proposée au présent, dans le temps de l’“illusion” ainsi réfléchie ; et elle est toujours partielle, toujours à recommencer, à prolonger, à enchaîner ; elle importe plus par les poussées qu’elle exerce sur le texte général que par la “vérité” qu’elle est censée révéler, par ses informations, ses déformations. » (p. 332)

Il s’agit du « dispositif » ou du « cadre » de la représentation. Ni le vieux cadre théâtral ni le cadre nouveau que propose ce roman déconstructeur ne sont révélateurs de la Vérité. Au contraire, dans ce dispositif, l’opération encadrante est toujours « à recommencer, à prolonger, à enchaîner. » C’est là que s’impose la notion de dissémination. Selon Derrida, comme les mots n’ont pas de sens fixe, mais prennent sens avec l’écriture et par la lecture, les sens du mot se multiplient et se prolifèrent : la dissémination. L’écriture et la littérature pratiquent donc toujours la dissémination. Quand on écrit ou lit, on « recommence » cette opération.

Nous pouvons maintenant introduire les *parerga*, les exemples, dans la discussion théorique menée jusqu’ici. Comme nous l’avons vu, l’opération parergonale est essentielle pour l’existence de l’œuvre, qu’elle précède et conditionne. Derrida en donne à voir le dispositif par la disposition typographique particulière de *La Vérité en peinture* : il dispose des cadres dansles pages, mais il écrit le texte hors de ces cadres. Il signifie ainsi que le texte de *La Vérité en peinture* déclenche le processus de dissémination de la Vérité de la *Critique de la faculté de juger*, qui elle-même, en tant qu’œuvre, reste vide. Le *parergon* est, pour Derrida, un principe de la critique : de même que « La dissémination » est la critique littéraire du roman de Sollers, et« Parergon » est la critique philosophique de la philosophie critique de Kant, de même devons-nous lire « +R, par-dessus le marché » comme la critique derridienne, c’est-à-dire l’opération parergonale de dissémination de l’exposition *Le Voyage du dessin* de Valerio Adami qui avait eu lieu au 1975[11].

Il s’agit, d’abord, de lire le titre : « +R, par-dessus du marché ». Derrida y indique l’enchâssement du jeu parergonal. Dans ce chapitre, il commente en effet plusieurs dessins d’Adami, dont deux sont intitulés *Études pour le dessin d’après* Glas. Nous lisons donc le commentaire par Derrida du commentaire par Adami du livre de Derrida (qui est lui-même un commentaire…). Derrida commence par indiquer cette mise en abyme : « et

si, le résonnement dans cette autre langue vous égarant encore, j'aimais les mots *pour trahir* (pour traiter, triturer, traîner, tracer, traquer) » (VP 171). Il y va ici de « tr », de la même manière que dans *Glas* il y allait de la répétition de « gl » : Derrida procède ici à une autoparodie. Le texte est ainsi nommé « +R ». Le + se lit dans un double sens : comme un t par sa figure et comme le signe mathématique « plus ». Cependant, pourquoi « +R » et non pas « tr » ? Le + a évidemment un certain rapport avec la deuxième moitié du titre : « par-dessus du marché ». Pour articuler le « tr » à « + », Derrida écrit au milieu du chapitre :

> Je viens, sans trop d'arbitraire, d'accumuler des mots en *tr* : travail en train, trait, trajet, tramé. J'aurais pu dire tressé, tracé, trajectoire, traversée, transformation, transcription, etc.
>
> Pour transposer, autrement dit pour trahir la fonction ou la phase du trait cher Adami, quand celui-ci opère « à la ligne », laissez tomber *gl*, traiter avec *tr*.
>
> Soit le dessin = *tr* (VP, 195).

Le « tr » n'a pas de sens sans les ajouts : pour être un mot, le « tr » exige le supplément. De même, le dessin exige la couleur pour devenir *peinture achevée* au sens classique. Le « tr » et le dessin demandent le *parergon* « par-dessus le marché. » Or ce « par-dessus le marché » se situe en dehors de l'*economimesis*. Il s'y ajoute et trouble la stabilité de l'économie. En commentant les dessins d'Adami, Derrida les dote d'une certaine manière d'un *parergon*. Mais les dessins constituent déjà une opération parergonale : deux d'entre eux sont une sorte de commentaire du livre de Derrida ; et l'un d'eux, l'*Étude pour dessin d'après* Glas d'Adami, que Derrida appelle *Ich*, fait apparaître un encadrement enchâssé :

> L'énoncé ne se coupe pas seulement au-dedans, aussi sur ses deux bords externes, au massicot. « Ce qui à la fois le coupe et me souffle tout le reste » s'écrit et se lit ainsi, se performe en coupant et en soufflant tout le reste, en train de faire ce qu'il dit faire, de dessiner ce qu'il est en train d'écrire. Les

> bordures encadrantes sont sautées, les marges saturées, mais en abyme (VP 197).

Dans ce dessin, le peintre dessine un poisson et écrit quelques phrases de *Glas*. Il y a aussi, à droite du poisson, la trace des agrafes qui relient les côtés gauche et droit du dessin. En outre, en bas du dessin, Adami dessine une ligne qui traverse le poisson et la ligne des agrafes. Le spectateur y voit donc au moins trois cadres : le papier du dessin, la ligne des agrafes et la ligne dessinée en bas. Le peintre met ainsi en abyme, dans le dessin, les cadres, *parerga*, « bordures encadrantes ».

Or, dans ce texte, Derrida définit de temps en temps ce qu'il fait : « Je donne la traduction de *Ich* » (VP 180) et « *pour trahir* Adami, être traître à son travail, je me laisserais donner un cadre » (VP 171). Traduction, trahison, encadrement : voilà qui définit manifestement les étapes de l'opération parergonale. Comme Derrida met en abyme déjà le *parergon*, il est possible d'y ajouter un *parergon* de plus, par-dessus du marché. C'est bien en effet ce qu'il est demandé au lecteur de faire :

> Je vous abandonne cette lecture : la polysémie voire *la dissémination* l'entraînent loin de toute rive qui interdisent à ce que vous appelez un événement de s'arriver jamais. Laissez flotter le filet, le jeu infiniment retors des nœuds et des mailles qui prend cette phrase dans son dessin (VP 181, notre italique).

Voilà un principe derridien de la critique : la succession sans fin des *parerga*, l'enchâssement du *parergon* ou bien sa dissémination. Comme nous l'avons montré, ce processus ne révèle pas la Vérité. Il fait entrevoir le réel de l'œuvre. Nous entendons par le réel, l'œuvre comme un vide signifié par le *parergon* qui se présente comme non-œuvre. Ainsi émerge le réel sur la bordure. Le *parergon* désigne de façon négative le vide de l'œuvre :

> Ce qu'on croit pouvoir lire, « texte » ou pseudo-légende, n'occupe pas le centre mais se déporte dans l'angle (en bas à droite), mordant sur la bordure, avec une légère dislocation du coin. Sur la bordure, sur les Marges renommées et raturées (VP 189).

S’il y a une esthétique derridienne, c’est l’esthétique sur la bordure : la théorie de Derrida ne suppose pas la Vérité de l’œuvre à poursuivre. En revanche, il performe le jeu parergonal qui fait surgir le réel de l’œuvre sur la bordure entre l’œuvre et le spectateur.

S’avancer sur la bordure : l’art de décrire chez Diderot

Enfin nous ajouterons un autre *parergon* : la description diderotienne de l’exposition bisannuelle qui avait lieu au Salon carré du Louvre au XVIII^{e} siècle. À la demande de Friedrich Melchior Grimm, qui lui offre cette consolation à l’interdiction de publier qui le frappe de fait, Diderot rédige les comptes rendus des Salons pour la *Correspondance littéraire* de 1759 à 1781. Il y décrit les œuvres exposées à Paris pour les lecteurs étrangers qui ne peuvent pas venir voir l’exposition. Loin de chercher à traduire fidèlement la peinture, Diderot joue de la multiplication des cadres à travers une description polysémique et polyphonique. Nous nous proposons de décrire cette pratique de description en nous appuyant sur ce que nous avons dégagé de l’opération parergonale de dissémination telle que Derrida la définit et la met en œuvre.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot présente ainsi sa manière de décrire la peinture :

> C’est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux surtout champêtres, que d’entrer sur le lieu de la scène, par le côté droit ou par le côté gauche, et s’avançant sur la bordure d’en bas, décrire les objets à mesure qu’ils se présentent. Je suis bien fâché de ne m’en être pas avisé plus tôt. (DPV XVI 301)

« S’avancer sur la bordure » signifie ici peut-être juste le fait de décrire partie par partie le tableau d’un côté à l’autre. On remarque cependant que Diderot recourt à un trope pour expliquer sa méthode de description des tableaux : il fait une métalepse. La métalepse vient troubler le cadre dans deux sens. D’abord, elle prend la scène de la peinture pour l’espace réel : la métalepse fait franchir le seuil de la fiction à la réalité. Ici, Diderot explique le fait de décrire la peinture comme s’il décrivait la scène réelle. Il dérègle déjà le cadre du récit. Cependant, il n’entre pas simplement dans la scène : il

s'avance *sur la bordure*. Diderot, qui décrit la peinture, n'est ni simplement dedans ni simplement dehors. Toutefois, deuxièmement, si nous le prenions au mot et tentions une description de cette manière, nous perdrions le cadre de vue. Or, si la description diderotienne laisse tomber le cadre préparé par le peintre, c'est pour encadrer à nouveau l'œuvre : Diderot ajoute un *parergon* à la peinture. Nous présenterons donc des exemples de description décadrante et encadrante.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot reproche à Gabriel-François Doyen, qui expose *Le Miracle des Ardents*, d'avoir fait un plagiat : selon lui, Doyen a emprunté sa composition à une estampe de Rubens. Cependant, l'estampe ne traduit pas « le secret de l'inventeur‹ » de la composition originelle :

> De là des figures poussées trop en devant seront trop grandes, et d'autres repoussées seront trop petites, ou plus communément toutes s'entassant les unes sur les autres, plus d'étendue, plus d'air, plus de champ, nulle profondeur, confusion d'objets découpés et artistement collés les uns sur les autres ; vingt scènes diverses se passant comme entre deux planches, entre deux boiseries qui ne seront séparées que de l'épaisseur de la toile et de la bordure. (DPV XVI 271)

Voilà l'échec de l'encadrement : les scènes diverses enfermées dans un cadre se collent et se mélangent. Les cadres de chaque scène entrent en conflit. Pour faire valoir son unité et sa singularité, l'œuvre doit avoir recours au cadre réel : « en sorte que cet obstacle [= « l'enceintre de la toile », c'est-à-dire, de fait, le cadre] levé, on craindrait que tout n'échappât et n'allât se disperser dans l'espace environnant. » (*Ibid.*) Cela supposé, le cadre apparaît et s'impose comme une partie de l'œuvre, tandis que le *parergon* s'efface irrémédiablement. L'échec du *parergon* se manifeste par le fait que le cadre apparaît comme et dans l'*ergon*.

C'est ensuite Vernet qui donne l'exemple. Dès le premier *Salon*, le philosophe ne tarit pas d'éloges envers ce peintre, qui compte parmi ses favoris. Ainsi, dans le *Salon de 1763* :

> Regardez le *Port de La Rochelle* avec une lunette qui embrasse le champ du tableau, et qui exclut la bordure ; et oubliant tout à coup que vous examinez un morceau de peinture, vous vous écrirez, comme si vous étiez placé au haut d'une montagne, spectateur de la nature même : O le beau point de vue ! (DPV XIII 388-389)

Avec la « lunette », le cadre s'efface et l'illusion de l'œuvre s'achève. La beauté de la peinture sublime repose sur l'illusion amenant le spectateur à regarder la peinture comme la nature. Cependant, il faut bien retenir le « comme si ». Si la peinture est belle, c'est grâce à l'effet de ce « comme si » : la peinture paraît si naturelle que le spectateur la prend pour la nature même, mais le « comme si » indique également que la peinture n'est pas la nature. Le « comme si » affirme et dénonce l'illusion : la ressemblance suppose déjà la différence. Ce « comme si » constitue le *parergon* qui s'opère ici : il génère l'illusion de l'*ergon*, tout en indiquant par sa trace que ceci n'est pas la Vérité. Comme l'indique Derrida, le *parergon* ne désigne que le lieu de l'*ergon*.

Il y a un autre texte consacré à Vernet dans le *Salon de 1767* : il s'agit de « la Promenade Vernet ». Diderot y décrit les peintures comme s'il entrait vraiment dans les scènes peintes. Toutefois, il ne se contente pas de laisser tomber simplement les cadres : il met en abyme les cadres et donc y opère la dissémination. La description décadre la peinture, parce qu'elle la prend pour la nature. Cependant, elle encadre une autre peinture, en la décrivant :

> C'étaient à droite des montagnes couvertes d'arbres et d'arbustes sauvages. Dans l'ombre, comme disent les voyageurs, dans la demi-teinte, comme disent les artistes. Au pied de ces montagnes, un passant que nous ne voyions que par le dos, son bâton sur l'épaule, son sac suspendu à son bâton, se hâtait vers la route même qui nous avait conduits. (DPV XVI 181)

Le texte opère de la même manière ici que dans le *Salon de 1763*. Diderot commence par jouer avec la mise en abyme parergonale :

> Après une marche assez longue, nous nous trouvâmes sur une espèce de pont, une de ces fabriques de bois, hardies et telles que le génie, l'intrépidité et le besoin des hommes en ont exécuté dans quelques pays montagneux. […] Ces arches que j'avais en face, il n'y a qu'un moment, je les avais sous mes pieds (DPV XVI 182).

Diderot marche dans la peinture décrite pour en décrire une autre. Avec un autre point de vue, il peut regarder les objets qu'il n'a pas pu voir du point de vue premier. D'ailleurs, il ajoute un autre niveau à la mise en abyme : « Ami, Vernet, prends tes crayons, et dépêche-toi d'enrichir ton portefeuille de ce groupe de femmes. » (DPV XVI 192) Diderot pousse ici à son paroxysme le vertige de l'enchâssement. Il invite le peintre, qui est le point de départ de ce jeu parergonal, à peindre au sein même de la description de sa peinture, mettant ainsi en œuvre quatre niveaux de mise en abyme : la peinture, la description, la description dans la description et l'autre peinture dans la description. Comme le premier niveau et le dernier niveau sont le même, on pourrait conclure que ces niveaux établissent une circulation : il n'y a ni origine ni fin dans ce processus.

La description diderotienne décadre la peinture et multiplie les cadres. Diderot commence par une peinture, pour « s'avancer sur la bordure », en multipliant et en disséminant les illusions de l'*ergon*. En d'autres termes, Diderot met en œuvrela succession sans fin des *parerga*. Devons-nous dès lors considérer la description de Diderot comme une sorte de pratique avant la lettre de la théorie derridienne du *pare rgon* ? Non, bien sûr. L'exemple de Diderot nous fournit la possibilité d'élargir la portée du système derridien. Et Derrida lui-même, d'ailleurs, nous invite à investir dans ce développement.

Conclusion : portée politique de l'esthétique sur la bordure

Comme nous l'avons vu, Derrida regarde le dessin comme une opération parergonale. Le peintre dessine en laissant la trace de cette opération sur le papier. Or Derrida aborde de temps en temps directement le sujet du dessin. Par exemple, en 1990, lorsqu'il écrit *Mémoires d'aveugle, L'autoportrait et autres ruines* pour l'exposition du Musée du

Louvre. Un des thèmes centraux de ce texte est le dessin conçu comme trace[12]. Vient ensuite une conférence « improvisée », prononcée en 2002, qui est nommée « Penser à ne pas voir ». Derrida y reprend partiellement les enjeux des *Mémoires*, comme le dessin, la trace et l'aveuglement. À la fin de cette conférence, il parle de la portée « politique » de sa théorie :

> […] ce que je viens de dire du trait tracé-traçant, de la trace du trait, n'appartient pas de part en part à l'espace public, à l'espace des Lumières, donc à l'espace de la raison, d'une certaine manière. […] « Quelque chose », qui n'est pas une chose ni une cause, se présente dans l'espace public, mais s'y soustrait en même temps, y résiste. Il s'agit là d'un singulier principe de résistance au politique tel qu'il est déterminé depuis Platon, depuis le concept grec de la démocratie jusqu'aux Lumières. « Quelque chose » là résiste de soi-même sans qu'on ait à organiser une résistance avec des partis politiques. Cela résiste à la politicisation mais, comme toute résistance à une politicisation, c'est aussi naturellement une force de repoliticisation, un déplacement du politique[13].

Derrida regarde la possibilité de « quelque chose » qui résiste à la politique des « Lumières », dans sa théorie esthétique. Si sa théorie a certaines conséquences politiques, c'est sous cet aspect que l'esthétique diderotienne intervient. Le philosophe des Lumières nous donnera une arme à combattre telle politique.

Lisons encore une fois « la Promenade Vernet » :

> […] pourquoi suis-je seul ici ! pourquoi personne ne partage-t-il avec moi le charme, la beauté de ce site ! il me semble que si elle était là, dans son vêtement négligé, que je tinsse sa main, que son admiration se joignît à la mienne, j'admirerais bien davantage. Il me manque un sentiment que je cherche, et qu'elle seule peut m'inspirer. Que fait le propriétaire de ce beau lieu ? il dort. (DPV XVI 193)

Le propriétaire dort. En revanche, ceux qui ne possèdent pas le lieu jouissent de la beauté de ce site. Qui est le propriétaire exactement ? Dans l'economimesis, le

propriétaire est Dieu : « Dieu s'est donné en un spectacle, comme s'il s'était masqué – démontré – lui-même. Théomime, physiomime, pour le plaisir de Dieu. » (MA 69) Cependant, la logique du parergon n'accepte point tel propriétaire : celui qui jouit du jeu parergonal ne possède jamais rien, car le parergon échappe toujours à l'encadrement. Derrida jouit des dessins d'Adami sans posséder la Vérité de l'œuvre ; il multiplie les jeux parergonaux et performe la dissémination. La jouissance du parergon est « par-dessus du marché ». Elle est hors de l'économie de la propriété. Diderot, de son côté, jouit de la beauté du site à l'insu du propriétaire, depuis le milieu du jeu parergonal d'enchâssement. Quand il sollicite son amie – Sophie Volland – pour qu'elle vienne partager la beauté du site, il œuvre à la possibilité d'un nouvel espace public. Là, on partage la jouissance sans rien posséder, dans le processus collectif de la succession du parergon ou de la dissémination, sur la bordure.

1Voir, Nathalie Roelens (éd.), *Jacques Derrida et l'esthétique*, Paris-Montréal, l'Harmattan, 2000 ; Adnen Jdey (éd.), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Nantes, Cécile Defaut, 2011 ; Vangelis Athanassopoulos et Marc Jimenez (éd.), L*a Pensée comme expérience. Esthétique et déconstruction*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Philosophie, 2019.

2Jacques Derrida, « +R », *Derrière le miroir*, éditions Maeght, n°214, mai 1975 (1ère version), repris dans *La Vérité en peinture*, Flammarion, coll. Champs, 1978, p. 169-209 (2e version).

3Jacques Derrida, « Le parergon », *Digraphe – théorie ⇄ fiction*, n°2, Galilée, 1974, p. 21-57; « Le sans de la coupure pure (Le parergon II), *Digraphe – théorie ⇄ fiction*, n°3, Galilée, 1974, p. 5-31. L'indication des numéros, dans *La Vérité en peinture*, p. 20, est donc fausse. « Le parergon » de*Digraphe*, n°2 contient « Lemmes ».

4Jacques Derrida, « Economimesis », *Mimesis des articulations*, dir. Sylviane Agacinski, Aubier-Flammarion, coll. La philosophie en effet, 1975, p. 55-93.

5On abrègera désormais les références comme suit : MA pour *Mimesis des articulations* et VP pour *La Vérité en peinture.*

6 Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, traduit par A. Philonenko, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1989, p. 138.

7Voir, Paul Duro, « What is a Parergon? », *The Journal of Aesthetics an Art Criticism* 77, 2019, p. 23-33. Voir aussi, Victor I. Stoichita, *L'Instauration du tableau : Métapeinture à l'aube des temps modernes*, seconde édition revue et corrigée, Genève, Droz, 1999, surtout la première partie, II-1 « Parergon ».

8Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. J. R. Ladmiral, M. B. de Launay et J. M. Vaysse, « Analytique du beau », §14, « Éclaircissement par des exemples », in *Œuvres* philosophiques, éd. F. Alquié, t. 2, Gallimard, Pléiade, 1985, p. 983-987.

9« ni œuvre (*ergon*), ni hors d'œuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus ni dessous, il déconcerte toute opposition mais ne reste pas indéterminé et donne lieu à l'œuvre. Ce qu'il met en place — les instances du cadre, du titre, de la signature, de la légende, etc. — ne laisse plus de déranger l'ordre interne du discours sur la peinture, ses œuvres, son commerce, ses évaluations, ses plus-values, sa spéculation, son droit et ses hiérarchies. » (VP 14) Or Georg Simmel a déjà interrogé le statut ontologique incertain du cadre en 1902. Voir, Georg Simmel, *Le Cadre et autres essais*, traduit par K. Winkelvoss, Paris, Gallimard, 2003.

10Jacques Derrida, « Le dispositif ou cadre », in *La Dissémination*, III, 1, 2, Seuil, 1972, p. 329-333. Première version publiée dans *Critique* en 1969.

11Sur le rapport entre Derrida et Adami, voir. Renée Riese Hubert, « Derrida, Dupin, Adami : "Il faut être plusieurs pour écrire" », *Yale French Studies*,n°84, 1994, p. 242–264.

12En ce qui concerne le dessin chez Derrida, voir, Eliane Escoubas, « Derrida et la vérité du dessin : une autre révolution copernicienne ? », *Revue de métaphysique et de morale*, n°53, 2007, p. 43-59 ; Marion Chottin, « La cécité dans les *Mémoires d'aveugle* de Derrida : un renversement paradoxal de sa représentation traditionnelle », *Canadian Journal of Disability Studies*, 2019, 152-168.

13« Penser à ne pas voir », *Penser à ne pas voir : écrits sur les arts du visible 1979-2004*, Éditions de la différence, 2013, p. 77-78.