

Conférences

L'ANALYSE DERRIDIENNE DE LA NOTION DE "PARERAGON"

par

Jean-Marie SAUVAGE,
Docteur en philosophie, professeur de
culture générale à l'Ecole Régionale des
Beaux-Arts de Valence

Conférence donnée le 10 janvier 1995 au musée de
Valence dans le cadre du cycle *Art et Philosophie*
organisé par l'association A Propos de...

ASSOCIATION "A PROPOS DE" 4, PLACE DES ORMEAUX - 26000 VALENCE - TEL : 75.79.20.80



PROPOS DE

L'auteur développe librement une opinion qui n'engage que lui-même.

Toute représentation ou reproduction, totale ou partielle, de la présente conférence est interdite sans l'autorisation de son auteur.

**© Association A Propos de..., juin 1995.
4, place des Ormeaux, 26 000 VALENCE
Tel. 75 79 20 80**

Jean-Marie Sauvage : Conférence au musée de Valence du 10/01/95.

L'ANALYSE DERRIDIENNE DE LA NOTION DE "PARERAGON"

"Parergon" est le titre de l'un des quatre textes qui composent le livre de Jacques Derrida LA VÉRITÉ EN PEINTURE, titre qui est inspiré d'un mot de Cézanne qui se trouve dans une lettre qu'il écrivit à son ami le peintre Emile Bernard le 23 octobre 1905 :

"Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai."

Alors à quelle vérité le parergon nous renvoie-t-il ? Et qu'est-ce d'abord qu'un parergon ? "Tout ce que Kant aura entrevu sous le nom de parergon (par exemple le cadre) n'est ni dans l'oeuvre (ergon) ni hors d'elle", nous dit Derrida dans son livre, et nous verrons, au cours de cette conférence, qu'il ne renvoie d'ailleurs pas seulement à une "vérité en peinture" mais aussi à une "vérité" en philosophie, en histoire de l'art, en sculpture, en architecture, voire même dans la nature et qu'à travers toutes ces "vérités" il nous permettra une interrogation sur notre rapport au beau et au sublime.

C'est pourquoi nous nous proposons ici de méditer avec et sur ce texte de Derrida en nous penchant tout d'abord sur cette notion de "parergonalité" qui interroge le champ du philosophique dans son rapport à l'art et à l'histoire de l'art et le champ de l'histoire de l'art et de l'art dans son rapport au philosophique ; en nous penchant ensuite sur le rapport qu'elle entretient avec ces deux notions fondamentales qui traversent le champ de leur histoire, à savoir, comme nous venons de le dire, dans son rapport au beau et au sublime.

I. LE PARERAGON DANS SON RAPPORT A LA PHILOSOPHIE, A L'ART ET A L'HISTOIRE DE L'ART.

L'histoire de la philosophie dans laquelle se découperait l'histoire de la philosophie de l'art "forme un système, une grande logique et une encyclopédie à l'intérieur desquels les beaux-arts s'enlèveraient comme une région." (1).

En France cette histoire est politiquement surdéterminée par un homme politique et philosophe hégélien français, Victor Cousin, qui "prit une part déterminante (...) dans la construction de l'université française et de son institution philosophique, ainsi que "de toutes les structures de l'enseignement que nous habitons encore." (2).

La nécessité d'une déconstruction doit ici s'attaquer "non seulement à l'édification interne (...), sémantique et formelle, des philosophèmes" (3) mais aussi "à ce qu'on lui assignerait à tort comme son logement externe (...) : les formes historiques de sa pédagogie, les structures sociales, économiques ou politiques de cette institution pédagogique." (4).

"C'est parce qu'elle touche à des structures solides", ou "à des institutions "matérielles", et non seulement à des discours ou à des représentations signifiantes, que la déconstruction se distingue toujours d'une analyse ou d'une "critique". Et pour être pertinente, elle travaille (...) en ce lieu où l'agencement dit interne du philosophique s'articule de façon nécessaire (interne ET externe) avec les conditions et les formes institutionnelles de l'enseignement. Jusqu'au point où le concept d'institution lui-même sera soumis au même traitement déconstructeur." (5).

La déconstruction, s'interrogeant sur le rapport du philosophique à l'art, rapport qui lui fait poser cette question qui consiste à

se demander "ce que VEUT DIRE "art"", nous fait découvrir qu'on interroge ainsi le vouloir-dire de toute oeuvre dite d'art, même si sa forme n'est pas le dire "et qu'on soumet ainsi "toutes les productions à l'autorité de la parole et des arts "discursifs" (6) et le philosophe qui répète "cette question sans la transformer (...) a déjà soumis tout l'espace (...) au logos" (7)(8).

En enfermant "l'art dans son cercle" le philosophique laisse "prendre son discours sur l'art dans un cercle." (9). Et si ce cercle était un cadre ? Cercle de l'art pris dans les rêts de celui de l'histoire de l'art et de la philosophie de l'art prise elle-même, comme il se doit selon la nature qui est la sienne, dans ceux de la philosophie.

"Début des LECONS SUR L'ESTHETIQUE. Dès les premières pages de l'Introduction, Hegel pose, comme toujours, la question du point de départ. Comment commencer un discours philosophique sur l'esthétique ? Hegel avait déjà lié l'essence du beau à l'essence de l'art."(10). Il y exclue la beauté naturelle. "La beauté artistique est supérieure à la beauté naturelle, comme l'esprit qui la produit est supérieur à la nature (...). L'essence finale (le télos) du beau apparaît donc", pour Hegel, "dans l'art et non dans la nature." L'esprit doit donc "s'introduire dans son propre produit, produire un discours sur ce qu'il produit, s'introduire de lui-même en lui-même." (11).

"Nous sommes donc, dès l'introduction, encerclés" et l'art n'y forme que "l'un de ces cercles dans le grand cercle du Geist". Et "la fin de l'art, et sa vérité, c'est la religion, autre cercle dont la fin, la vérité, aura été la philosophie, etc. (...). La philosophie de l'art est donc un cercle dans un cercle de cercles : un "anneau", dit Hegel, dans le tout de la philosophie. Il tourne sur lui-même et s'annulant s'enchaîne à d'autres anneaux." (12). Et "Hegel précise", dans son esthétique, "qu'on est justifié, sur un cercle de cercles, à partir de n'importe où.

"Pas de commencement absolu dans la science." (13).

Dans L'ORIGINE DE L'OEUVRE D'ART de Heidegger, on tourne "dans un cercle analogue" (14) : en effet "chercher l'origine d'une chose, c'est chercher ce à partir de quoi et par où elle est ce qu'elle est, c'est chercher sa provenance essentielle, qui n'est pas son origine empirique." (15).

"L'oeuvre d'art provient de l'artiste (...). Mais qu'est-ce qu'un artiste ? Celui qui produit des oeuvres d'art. L'origine de l'artiste, c'est l'oeuvre d'art, l'origine de l'oeuvre d'art, c'est l'artiste : "aucun n'est sans l'autre". Dès lors "artiste et oeuvre SONT en eux-mêmes et dans leur réciprocity en vertu d'un tiers qui est bien le premier, à savoir ce dont artiste et oeuvre d'art tiennent aussi leur nom, l'art." (16).

Qu'est-ce que l'art ? L'art, c'est "le fait qu'IL Y A des oeuvres d'art". De savoir alors qu'"il y a des oeuvres que l'opinion courante désigne comme oeuvres d'art et c'est elles qu'il faut interroger pour y déchiffrer l'essence de l'art." (17).

Mais comment les reconnaître comme oeuvre d'art "si l'on n'a pas d'avance une sorte de pré-compréhension de l'essence de l'art ?" (18).

Au lieu d'y voir un cercle vicieux et tenter d'y échapper il faut tout au contraire s'y ENGAGER et le parcourir : "(...) chacun des pas que nous essayons circule dans ce cercle." (&ç); Mais "l'expérience de la clôture circulaire ne ferme rien, elle ne souffre ni le manque, ni la négativité." (20). L'art comme "tiers" assure la circulation et règle l'encerclement. Il veille à

l'entrée dans le cercle herméneutique ou celui de la dialectique spéculative et toute cette méditation hégéliano-heideggerienne sur l'art renvoie historiquement à la CRITIQUE DE LA FACULTE DE JUGER.

II. LE PARERGON DANS SON RAPPORT AU BEAU.

Quel est donc l'objet de la troisième CRITIQUE ?

Son objet est le beau et il se déploie dans un lieu "qui n'est NI pratique NI théorique ou bien A LA FOIS pratique et théorique." (21). La CRITIQUE montre en effet "qu'on ne peut assigner de règles conceptuelles au beau", qu'"il ne s'agira donc pas de constituer une ESTHETIQUE", une "CALLISTIQUE", pour reprendre le néologisme créé en la circonstance par Derrida, "mais bien d'analyser les conditions de possibilité formelles d'un jugement esthétique en général, donc d'une objectivité esthétique en général." (22).

Kant reconnaît par là-même "les manques et le caractère lacunaire de son travail." Et si ce manque, c'était le cadre ? "Si le manque formait le cadre de la théorie (...). Et si le manque était non seulement le manque d'une théorie du cadre mais la place du manque dans une théorie du cadre." (23).

Ce qu'il faut savoir tout d'abord, c'est "de quoi l'on parle, ce qui concerne INTRINSEQUEMENT la valeur de beauté et ce qui reste extérieur à son sens immanent de beauté. Cette requête permanente - distinguer entre le sens interne ou propre et la circonstance de l'objet dont on parle - organise tous les discours philosophiques sur l'art, le sens de l'art et le sens tout court, de Platon à Hegel, Husserl et Heidegger. Elle présuppose un discours sur la limite entre le dedans et le dehors de l'objet d'art, ici un DISCOURS SUR LE CADRE. Où le trouve-t-on ?" (24).

"Ce qu'on veut savoir, selon Kant, en me demandant si je trouve ce palais beau, c'est si je trouve qu'il EST BEAU, autrement dit si la seule représentation de l'objet - en elle-même, dans elle-même - me plaît, si elle produit en moi un plaisir, quelque indifférent que je reste à cet objet. "On voit facilement que ce qui compte, c'est ce que je fais en moi-même de cette représentation, non pas ce en quoi je dépend de l'existence de cet objet, pour que je puisse dire qu'il est BEAU et pour démontrer que j'ai du goût. Chacun doit reconnaître que le jugement sur la beauté où se mêle, si peu que ce soit, l'intérêt, est très partial et nullement un jugement de goût pur." (25).

"Les jugements esthétiques peuvent, tout comme les jugements théoriques (logiques), être classés en jugements empiriques et jugements purs. Les premiers énoncent l'agréable ou le désagréable d'un objet ou de son mode de représentation, les seconds énoncent la beauté de cet objet ou de son mode de représentation : ceux-là sont des jugements des sens (jugements esthétiques matériels), ceux-ci (en tant que formels) sont seuls à proprement parler des jugements de goût." (26).

"Un jugement de goût n'est donc pur que dans la mesure où aucun plaisir simplement empirique n'est mêlé à sa détermination fondamentale. Cela survient néanmoins chaque fois que l'attrait ou l'émotion ont part au jugement par lequel quelque chose doit être déclarée belle." (27).

"Et même ce que l'on nomme ORNEMENTS (ZIERATHEN : décoration, agrément, enjolivement) (Parerga), c'est-à-dire ce qui n'appartient pas intrinsèquement à toute la représentation de l'objet comme sa partie intégrante mais seulement comme additif extérieur et augmente le plaisir du goût, ne le fait toutefois que

par sa forme : comme les cadres des tableaux ou les vêtements des statues, ou les colonnes autour des édifices somptueux. Mais si l'ornement ne consiste pas lui-même en une belle forme, s'il est comme le cadre doré simplement appliqué pour recommander le tableau à notre assentiment par son attrait, on le nomme alors PARURE (SCHMUCK) et il fait tort à la beauté authentique." (28).

"Le grec confère ici une dignité quasi conceptuelle à la notion de ce hors-d'oeuvre qui ne se tient pourtant pas simplement hors d'oeuvre, agissant aussi à côté, tout contre l'oeuvre (ERGON)." (29).

"Dans la recherche de la cause ou de la connaissance des principes, il FAUT EVITER que les PARERGA l'emportent sur l'essentiel (ETHIQUE A NICOMACHE, 1098a30). Le discours philosophique aura toujours été CONTRE le PARERGON. Mais qu'en aura-t-il été du CONTRE." (30).

"Un PARERGON vient contre, à côté et en plus de l'ERGON, du travail fait, du fait, de l'oeuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération." (31).

"Donc, exemples parmi les exemples, les vêtements des statues auraient fonction de PARERGON et d'ornement. Cela veut dire, est-il précisé, ce qui n'est pas intérieur ou intrinsèque, comme une partie intégrante, à la représentation totale de l'objet mais qui lui appartient seulement de façon extrinsèque comme un surplus, une addition, une adjonction, un supplément." (32).

"Hors-d'oeuvre les vêtements des statues, qui viennent à la fois orner et voiler leur nudité. Hors d'oeuvre collés à la bordure de l'oeuvre néanmoins, comme du corps représenté dans la mesure où - tel est l'argument - ils n'appartiendraient pas au tout de la représentation. Le représenté de la représentation serait le corps nu et naturel ; l'essence représentative de la statue s'y rapporterait et, en elle, seule cette représentation serait belle, essentiellement, purement et intrinsèquement belle, "objet propre d'un pur jugement de goût." (33).

"Ces colonnes seraient aussi des PARERGA supplémentaires. Après le vêtement, la colonne ? Pourquoi la colonne serait-elle extérieure à l'édifice ? D'où vient ici le critère, l'organe critique, l'organon du discernement ? Il n'est pas moins obscur que dans le cas précédent. Il présente même une difficulté de plus : le PARERGON s'ajoute cette fois à une oeuvre qui NE REPRESENTE RIEN et qui déjà S'AJOUTE à la nature." (34).

"Avec cet exemple des colonnes s'annonce toute la problématique de l'inscription dans un milieu, du découpage de l'oeuvre dans un champ dont il est toujours difficile de décider s'il est naturel ou artificiel et, dans ce dernier cas, s'il est PARERGON ou ERGON. Car tout milieu, même s'il est contigu à l'oeuvre, ne constitue pas un PARERGON au sens kantien. Le site naturel choisi pour l'érection d'un temple n'est évidemment pas un PARERGON. Un lieu artificiel non plus : ni le carrefour, ni l'église, ni le musée, ni les autres oeuvres autour de l'une ou l'autre. Mais le vêtement ou la colonne, si. Pourquoi ? Ce n'est pas parce qu'ils se détachent plus difficilement et surtout parce que sans eux, sans leur quasi détachement, le manque au-dedans de l'oeuvre apparaîtrait ; ou ce qui revient au même pour un manque, n'apparaîtrait pas. Ce qui les 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. Et ce manque serait constitutif de l'unité même 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." (35).

"A cette série d'exemples, à la question qu'ils posent, peut-on rattacher le troisième exemple ? C'est en fait le premier" et Derrida a voulu procéder à l'envers. "En apparence, il est difficile de l'associer aux deux autres. Il s'agit des cadres pour tableaux de peinture. Le cadre : PARERGON comme les autres. La série peut surprendre. Comment assimiler la fonction d'un cadre à celle d'un vêtement sur (dans, autour ou contre) une statue, et à celle des colonnes autour d'un édifice ? Et que dirait-on, "se demande Derrida, "d'un cadre encadrant une peinture représentant un édifice entouré de colonnes à forme humaine vêtue ?" (36).

Mais "qu'est cette chose, ni essentielle, ni accessoire, ni propre ni impropre, que Kant appelle le PARERGON, par exemple le cadre. "Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre les deux limites." Et Derrida avoue, dans son texte, ne pas savoir "si le lieu de la CRITIQUE où se définit le PARERGON est lui-même un PARERGON. Avant de décider de ce qui est parergonal dans un texte posant la question du PARERGON, il faut savoir ce qu'est un PARERGON - si, du moins, il y en a." (37).

Si le PARERGON "a une "belle forme", il fait partie du jugement de goût proprement dit ou en tout cas y parvient essentiellement. C'est, si l'on peut dire, le PARERGON normal. Mais si en revanche il n'est pas beau, purement beau, c'est-à-dire d'une beauté formelle, il déchoit en PARURE (SCHMUCK) et nuit à la beauté de l'oeuvre, il lui fait tort et lui porte préjudice. C'est l'analogie du préjudice ou du dommage de LA RELIGION." (38).

III. LE PARERGON DANS SON RAPPORT AU SUBLIME.

"Il peut y avoir du sublime dans l'art s'il est soumis aux conditions d'un "accord avec la nature". Si l'art donne forme en limitant, voire en encadrant, il peut y avoir un PARERGON du beau, PARERGON de la colonne ou PARERGON comme colonne. Mais il ne peut y avoir, semble-t-il, de PARERGON au sublime." (39).

D'abord parce que le sublime ne renvoie pas à une oeuvre, à un ERGON, "ensuite parce que l'infini s'y présente" et que "l'infini ne se laisse pas border." (40).

Le sublime doit donc être pensé en contraste avec la notion de beau, car le beau concerne la forme et, par conséquent, l'objet en tant qu'il est limité, alors que le sublime est ce qui nous frappe précisément parce que nous ne pouvons le concevoir comme limité : par exemple, le spectacle du ciel étoilé renvoyant à l'immensité du céleste ou celui de l'océan sans bornes.

La photographie, par exemple, ready-made pictural, en donnant une limite à ces espaces illimités qui, par définition donc, ne peuvent en avoir, leur ferait perdre, par cette parergonalité, toute leur sublimité.

Reste à savoir s'il faut penser cette impossibilité depuis l'infinité signifiée ou la finitude signifiante. Plus précisément : "la question s'ouvre de SAVOIR, ou plutôt de PENSER, si on doit d'abord PENSER (comme le pense Hegel) la sublimité, partir de la pensée de la sublimité ou au contraire (comme (...) Kant) de la présentation, inadéquate à cette pensée, du sublime." (41).

Le choix de Derrida se fera en faveur de Hegel.

Kant et Hegel, en réfléchissant "la ligne de coupure ou plutôt le PAS franchissant cette ligne entre fini et infini comme lieu propre du sublime et interruption de la beauté symbolique (...) considèrent tous deux un certain judaïsme comme la figure historique de l'irruption sublime, l'un, Kant, au point de vue de la religion et de la morale, dans l'interdit de la représentation iconique" (on est ici du côté de la finitude signifiante) ; "l'autre, Hegel, dans la poésie hébraïque considérée comme la plus haute forme négative du sublime" (on est là du côté de l'infinité signifiée) (42).

EN CONCLUSION...

Nous avons donc pu remarquer ici, en parcourant le texte derridien, que la notion de parergonalité à laquelle aura affaire toute pratique déconstructive, a à voir non seulement avec les oeuvres d'art en tant qu'elles renvoient, dans leur mode d'être, à la possibilité de présentifier le beau ou à la non-possibilité de présentifier le sublime autrement que sur le mode de la négativité, mais a aussi à voir avec la philosophie, la philosophie de l'art, l'esthétique et l'histoire de l'art, et que ces parergonalités se renvoient les unes aux autres dans un miroitement où étincellent, par fulgurance, les foudroiements de la pensée.

NOTES :

(1) Jacques Derrida : "Parergon", LA VERITE EN PEINTURE, Flammarion, 1978, p.22.

(2) idem, p.23.

(3) Victor Cousin (1792-1867), représentant le plus connu de cette école philosophique, connue sous le nom d'ECLECTISME, cherche à constituer une doctrine en choisissant dans les autres systèmes les thèses qui lui paraissent vraies et qu'il nomme PHILOSOPHEMES. "L'éclectisme", nous dit-il dans ses PREMIERS ESSAIS DE PHILOSOPHIE publiés en 1840, "est une méthode historique supposant une philosophie avancée capable de discerner ce qu'il y a de vrai et ce qu'il y a de faux dans les diverses doctrines, et, après les avoir épurées et dégagées par l'analyse et la dialectique, de leur faire à toutes une part légitime dans une doctrine meilleure et plus vaste."

Il faut signaler toutefois que les critères de sa philosophie restent vagues et font de cette pensée une pensée peu cohérente.

(4) Jacques Derrida : "Parergon", LA VERITE EN PEINTURE, p.23.

(5) idem, pp.23/24.

(6) " " , p.26.

(7) " " , p.27.

(8) Il nous semble qu'à ce sujet Merleau-Ponty soit un hapax dans l'histoire de la philosophie occidentale, ainsi que nous avons tenté de le montrer dans la conférence que nous avons faite en 1994 au musée de Valence : "Merleau-Ponty sur les traces de Cézanne".

Nous avons en effet affaire chez lui à une véritable ontologie de la vision : c'est par l'oeil que l'homme va pouvoir faire un "retour aux choses mêmes" - "zurück zu den Sachen selbst" -, pour reprendre l'expression de Husserl, le père de la phénoménologie contemporaine dans laquelle s'inscrit son oeuvre. Chez Merleau-Ponty, c'est l'oeil, cet "organe ontologique", pour reprendre son expression, qui va permettre cet accès au coeur des choses.

(9) Jacques DERRIDA / "Parergon", LA VERITE EN PEINTURE, p.27.

(10) idem, p.29.

(11) " ", p.31.

(12) " ", pp.32/33.

(13) " ", p.34.

(14) " ", p.35.

(15) " ", p.38.

(16) " " " " .

(17) " " " " .

(18) " " " " .

(19) " ", p.39.

(20) " ", p.40.

(21) " ", p.41.

(22) " ", p.50.

(23) " " " " .

(24) " ", p.53.

(25) " ", pp.53/54.

(26) " ", p.61.

(27) " " " " .

(28) " ", p.62.

(29) " ", p.63.

(30) " " " " .

(31) " " " " .

(32) " ", p.66.

(33) " " " " .

- (34) " " , p.67.
- (35) " " , p.69.
- (36) " " " .
- (37) " " , pp.73/74.
- (38) " " , pp.74/77.
- (39) " " , p. 146.
- (40) " " " .
- (41) " " , p.153.
- (42) " " , pp.153/54.

BIBLIOGRAPHIE :

Emmanuel Kant : CRITIQUE DE LA FACULTE DE JUGER (1789), OEUVRES PHILOSOPHIQUES, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F. Gallimard, 1985, tome II, pp.913/1299. Traduction de Jean-René Ladmiral, Marc B. De Launay et Jean-Marie Vaysse.

Jacques Derrida : "Parergon", LA VERITE EN PEINTURE, Flammarion, 1978, pp. 19/168.

CYCLE Art et Philosophie

(1992, 1993, 1994, 1995)

Conférences disponibles :

(10 ff la conférence)

Jean-Marie SAUVAGE, docteur en philosophie, professeur de culture générale à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *Les immatériaux : reflets et simulacres du postmodernisme*, 16 novembre 1992.

2/ *Aspects du postmodernisme : du minimalisme au simulationnisme*, 7 décembre 1992.

3/ *Martin HEIDEGGER et l'origine de l'oeuvre d'art*, 22 février 1993.

4/ *L'art et l'espace selon Martin HEIDEGGER*, 22 mars 1993.

5/ *Peut-on penser l'art extrême-oriental à l'aide du concept occidental d'esthétique? : introduction à l'oeuvre du comte KUKI Shūzō*, 7 juin 1993.

6/ *Michel FOUCAULT et René MAGRITTE : étude d'une correspondance*, 29 novembre 1993.

7/ *MERLEAU-PONTY sur les traces de CÉZANNE*, 31 janvier 1994.

8/ *Art et ethnologie*, 11 avril 1994.

9/ *Anamorphoses : Jurgis BALTRUSAITIS et l'analyse des perspectives dépravées*, 15 novembre 1994.

10/ *L'analyse derridienne de la notion de "parergon"*, 10 janvier 1995.

11/ *Michel SERRES et ses esthétiques sur CARPACCIO*, 3 avril 1995.

Roland FAVIER, ancien élève ENS-Saint-Cloud, agrégé de philosophie, professeur en préparation HEC à Valence.

1/ *La notion de sublime dans la philosophie d'Emmanuel KANT*, 18 janvier 1993.

2/ *La mort de l'art selon G.-W.-F. HEGEL*, 8 février 1993.

3/ *L'idée de beau est-elle encore actuelle?*, 19 avril 1993.

4/ *Devenir artiste : le Journal de Paul KLEE*, 11 octobre 1993.

5/ *Comment reconnaître l'art? La démarche d'Arthur DANTO*, 21 février 1994.

6/ *La critique philosophique de l'art : le modèle de PLATON*, 24 octobre 1994.

7/ *Clément GREENBERG (1909-1994) et la critique d'art moderniste*, 5 décembre 1994.

8/ *La critique naturaliste de l'art : le modèle d'ARISTOTE*, 23 janvier 1995.

9/ *La critique théologique de l'art : le modèle de PLOTIN*, 27 février 1995.

10/ *Rosalind KRAUSS et la critique d'art postmoderniste*, 13 mars 1995.

Michel PERRIN-DUREAU, architecte, doctorant en esthétique, professeur d'approche scientifique à l'Ecole Régionale des Beaux-Arts de Valence.

1/ *L'esthétique de Victor BASCH*, 30 janvier 1995.

