



HAL
open science

Le Méta-artistique : typologies et topologies

Bruno Trentini

► **To cite this version:**

Bruno Trentini. Le Méta-artistique : typologies et topologies. Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2008. Français. NNT : . tel-00477378

HAL Id: tel-00477378

<https://theses.hal.science/tel-00477378>

Submitted on 28 Apr 2010

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 I Panthéon-Sorbonne,
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

LE MÉTA-ARTISTIQUE
___ typologies et topologies ___

de Bruno TRENTINI

Thèse Arts et sciences de l'art
préparée sous la direction de M. Chateau,
Professeur à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne

déposée en juillet 2008

Université Paris I Panthéon-Sorbonne,
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

LE MÉTA-ARTISTIQUE
___ typologies et topologies ___

de Bruno TRENTINI

Thèse Arts et sciences de l'art
préparée sous la direction de M. Chateau,
Professeur à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne

déposée en juillet 2008

remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse Dominique Chateau pour sa présence aussi bien rassurante que stimulante. Que soient également remerciés les membres de l'école doctorale avec qui de nombreuses discussions ont permis d'affiner et de nuancer ma pensée. Dans la même veine, je remercie tout particulièrement mes amis Mathieu Le Bellac et Maël Montévil qui ont eu le courage et la patience de m'écouter parler de mes recherches et qui ont su me poser les bonnes questions. Je remercie tout autant ceux qui ont refusé ces discussions ; leur compagnie m'a ainsi toujours permis de me détendre.

Je n'oublie pas le rôle important qu'a eu chaque enseignant au cours de ma scolarité, en particuliers Anne Møeglin-Delcroix, Christophe Génin et Jean-Louis Paudrat dans la mesure où des écrits réalisés sous leur direction sont intégrés dans ce présent travail. Je n'oublie pas non plus les élèves que j'ai pu suivre. J'ai, grâce à ces derniers, compris pourquoi le terme *apprendre* avait le double sens de *to teach* et *to learn*. Qu'ils soient tous remerciés.

Je suis pareillement très reconnaissant et très touché par celles qui m'ont aidé pour la relecture et l'impression de ce travail ; un grand merci à Emmanuelle, Fedra, Marion et Guity.

avertissement

Au cours de ce présent travail, de nombreuses œuvres artistiques sont citées. Elles sont généralement présentes afin d'ancrer notre propos théorique dans le champ de l'art. Au cours de notre parcours, nous sommes amenés à évoquer de nombreuses fois la même œuvre. Ainsi, il nous a semblé peu pertinent de faire figurer les illustrations des œuvres dans le corps du texte. Le lecteur trouvera les illustrations sur le support numérique joint. Elles sont présentées, dans un fichier au format pdf, dans l'ordre d'apparition. À ce sujet, pour permettre au lecteur une navigation à partir des productions artistiques, un index des œuvres citées se trouve à la fin de notre propos.

On trouvera également sur le support numérique quelques autres productions citées, comme des publicités, des images animées ou un fichier sonore. Les publicités renvoient au chapitre XVI portant sur la méta-pub. Les images animées sont celles de la silhouette décrite au chapitre XXIV. En plus de l'image originale trouvée sur internet, nous avons mis deux images permettant de rendre plus lisible la première ainsi qu'une dernière tentant d'approcher le rendu que donne l'appréhension simultanée de l'image et de son reflet dans un miroir. Le fichier sonore est commenté dans le chapitre XXVI. Il s'agit d'un sketch qui apparaît dans l'index des œuvres citées à *Maison Slangster*.

Nous vous souhaitons une bonne lecture.

Au loin, un groupe de jeunes gens anonymes, il pourrait aussi bien s'agir de villageois que de compagnons de chasse. Leur présence est liée à celle, au devant de la scène, de Narcisse. La structure de gauche représente justement le corps du jeune homme, il est replié sur lui-même, la tête vraisemblablement posée sur un genou. Il semble triste, las, il est mourant. La position fortement cassée de sa tête nous cache les traits de son visage à tel point que la vie semble déjà s'échapper de sa personne. Fidèle au mythe, la mort de Narcisse est le résultat de son amour impossible avec lui-même. Contemplant son image dans l'eau, il commence à dépérir dès qu'il comprend que l'être tant désiré n'est autre que son propre reflet. Remarquons à ce sujet qu'il ne possède même pas de main pour s'enlacer, son union à lui-même se trouve bel et bien illusoire. En revanche, si ses extrémités sont absentes de son corps, ce dernier se trouve à proximité d'une démesurément grande main. Cette main, dextre et habile, tient au bout de trois doigts un œuf duquel perce une fleur « couleur safran, dont le centre est entouré de blancs pétales »¹. Nul ne peut ignorer les correspondances entre les deux formes, le corps de Narcisse se reflète dans la main comme il se refléterait dans un point d'eau vacillante. Ainsi, *La Métamorphose de Narcisse* de Salvador Dalí prend ses libertés vis-à-vis de la symétrie tacitement envisagée : au lieu de voir Narcisse se redoubler horizontalement dans l'eau, il se dédouble verticalement, se translate, dans la main. Il persiste tout de même un début de reflet aquatique, Narcisse se pose alors comme un personnage deux fois reproduits². Cette réflexivité est intensifiée par la position introspective de Narcisse qui, bien que son reflet troublé soit devenu invisible, continue inlassablement de se regarder. En rendant partiellement absent le reflet, cette œuvre

1. Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1992, p. 123.

2. Les montagnes constituant le paysage du tableau peuvent être assimilées à la nymphe Écho, Narcisse serait alors reproduit, par la médiation d'un son ici muet, une troisième fois.

parvient à faire sortir la répétition de l'imitation. En effet, le véritable reflet de Narcisse, la main à l'œuf, ne ressemble qu'imparfaitement au corps du jeune homme. La similitude ne provient, de prime abord, que d'une silhouette semblable. La tête s'assimile à l'œuf, les cheveux à la fleur, le bras gauche à l'index, l'épaule droite et la cuisse gauche au majeur, le genou gauche au pouce, le droit à l'annulaire replié. Le reflet visible entre également en correspondance, le reflet du genou droit renvoie à l'auriculaire replié, celui du corps prolonge la main en poignet. Le fait d'introduire le reflet dans les correspondances a pour effet de lier Narcisse à son image spéculaire, ce n'est plus qu'une seule et même forme : la main s'identifie à Narcisse, corps et reflet. L'identification *gestaltiste* des correspondances à présent établie, il reste à accomplir une identification symbolique : à quoi renvoient cet œuf, cette main et cette fleur ? Pourquoi les mettre en relation formelle à Narcisse et son reflet ?

Seul élément en provenance directe du mythe, la fleur est ce qui reste de Narcisse après sa mort. Portant le même nom que le jeune homme, cette fleur est interprétée comme sa métamorphose. Jouant de la transfiguration de l'animal en végétal, Dalí substitue à la graine de fleur un œuf. Il semblerait même que la main ait couvé l'œuf afin de l'amener à maturité. Dans le jeu de la correspondance formelle, Narcisse joue à la fois les rôles du parent et de l'enfant, du créateur et de la créature, Narcisse s'enfante, se crée. L'emploi de pronoms réfléchis vient de la structure même de l'œuvre : le repli sur soi, le reflet et surtout la correspondance formelle entre les deux structures donnent à penser que Narcisse incarne l'idée de réflexion. Franchissant le pas qui sépare la description de l'interprétation, *La Métamorphose de Narcisse* montre la main de l'artiste exhibant son projet devenu œuvre achevée. Il semblerait cependant que l'artiste succombe à son enfantement. En effet, de la même manière que Narcisse doit mourir pour que vive sa fleur, la main de l'artiste paraît froide comme de la pierre pour s'assimiler plus à un socle de sculpture qu'à un artiste encore agissant : l'œuvre est mure, elle a atteint sa majorité, l'artiste se retire.

Le mythe de Narcisse, considéré comme le mythe originel de la représentation, est à sa source fort complexe. Oscillant entre, d'une part, une naissance de l'autoportrait et de la représentation grâce au reflet aquatique et, d'autre part, une allégorie de la création grâce à l'émulation du jeune homme devenant fleur, les résonances artistiques de ce

mythe semblent inépuisables. Cependant, *La Métamorphose de Narcisse* ne se contente pas de mettre en image le mythe sans aucunement le modifier : des possibilités sont actualisées, d'autres restent en puissance dans une ambiguïté entre plusieurs éventualités ; sans compter toutes les variations ajoutant encore à la fable des possibilités d'interprétation jusqu'alors inenvisageables. Il existe ainsi une première différence à faire entre un mythe et une œuvre d'art traitant du même mythe. Une autre distinction fondamentale concernant ce point réside dans le fait que l'œuvre de Dalí est justement une œuvre d'art et non un mythe, ce qui peut avoir d'étranges conséquences quand il s'agit, comme ici, d'un mythe affilié à la création artistique. À ce sujet, *La Métamorphose de Narcisse* assume complètement les connotations artistiques du mythe et devient par conséquent une œuvre méta-artistique, c'est-à-dire une œuvre portant sur l'art.

Une œuvre portant sur l'art ? Bien qu'il n'existe de définition ni de ce qu'est une œuvre, ni de ce qu'est l'art, ces deux termes ne semblent pas poser le plus gros problème ; nous ne pouvons en dire autant de la relation entre une œuvre et l'art. Une œuvre qui porte sur l'art, est-ce une œuvre qui représente de l'art ou quelque chose ayant à voir avec l'art ? Représenter l'artiste est-ce porter sur l'art ou bien ce dernier doit-il s'effacer comme la main de pierre de Narcisse ? À cette question s'associe celle du statut méta-artistique de l'autoportrait. De plus, les multiples facettes de la réflexivité de Narcisse annoncent une œuvre portant sur elle-même. De ce dernier point se profile le problème du contenu de l'œuvre et de sa cohérence interne : la présence charismatique de Dalí ne remettrait-elle pas en cause nos conclusions tirées de son œuvre sur le rôle limité de l'artiste ? Ainsi, le caractère fortement problématique de la relation entre une œuvre d'art et l'art apparaît comme une évidence. Même si l'on arrêterait dogmatiquement une définition de l'art, l'œuvre méta-artistique échapperait toujours à la compréhension. En d'autres termes, envisager l'existence de quelque chose de méta-artistique ne pose pas de problèmes spécifiques tant que ce *quelque chose* n'est pas de l'art. Au contraire, un art méta-artistique, quant à lui, pose doublement la question de la spécificité : celle le distinguant, d'une part, de *quelque chose* de méta-artistique et, d'autre part, d'un art non méta-artistique.

Ces deux points peuvent sembler vains ; pourquoi chercher la spécificité d'un art méta-artistique face à quelque chose qui ne l'est pas alors que la réponse semble contenue dans la question ? Certes, mais il se pose ici la pertinence de l'appellation *art méta-artistique* : qu'un tel art existe, c'est un fait, mais la notion n'en devient pas riche et intéressante pour autant. Ainsi, exhiber la double spécificité de l'art méta-artistique, à supposer qu'elle existe, s'avère nécessaire pour donner pleinement sens à cette notion. Le premier point consiste tout d'abord à savoir si un art méta-artistique reste art dès lors qu'il est considéré comme méta-artistique. Y répondre par l'affirmative induirait qu'il existe des particularités esthétiques propres à l'art méta-artistique, et, en l'occurrence, introduirait la question posée par le second point.

Autrement dit, la question que nous nous posons dans le cadre de ce travail est de savoir si une œuvre d'art reste art dès lors qu'elle est considérée comme portant sur l'art, et ce, en tenant compte de tous les problèmes de délimitations de notions que cette interrogation implique. Bien entendu, par l'expression *une œuvre d'art qui reste art*, nous n'envisageons pas la possibilité d'un changement de nature de l'œuvre considérée : de l'art méta-artistique est, de fait de son appellation, de l'art. Cependant, entre nommer une chose et la chose considérée, il peut exister un gouffre ; le *de fait* nous pose problème.

Pour s'en libérer, considérons une œuvre reconnue comme de l'art. Supposons maintenant que l'on remarque subitement que cette œuvre porte sur l'art. Il est évident qu'il ne viendra à l'idée de personne de la faire sortir pour cette raison de l'ensemble des œuvres d'art : l'œuvre est art, par nature, indépendamment de la façon dont elle est considérée. Toutefois, ce n'est pas parce qu'une œuvre est art par nature qu'on est nécessairement avec elle dans une relation esthétique de quelqu'un considérant une œuvre d'art. Ainsi, au sein de notre interrogation, *une œuvre d'art qui reste art* est une œuvre avec laquelle un individu est dans une relation esthétique ; et ce malgré le fait qu'il considère en elle son aspect méta-artistique. Nous nous demandons si une œuvre peut à la fois être art et porter sur l'art. Notre hypothèse est que ce contrat est rempli si le à la fois, en exigeant une simultanéité temporelle, entraîne une simultanéité constituante, pour ne pas dire essentielle.

Comme l'annonce notre souci de double spécificité, nous pensons que l'art méta-artistique peut être fondamentalement différent à la fois de quelque chose de méta-artistique et d'un art non méta-artistique. Si nous parlons d'une double spécificité, au singulier, c'est bien parce qu'il nous semble exister un lien très fort entre ces deux relations. Ce lien provient de notre hypothèse d'une simultanée constituante entre *être art* et *porter sur l'art*. En effet, l'œuvre ne reste art que si son aspect méta-artistique est également artistique. Partant, une chose méta-artistique doit pouvoir induire un sentiment esthétique. Il n'est pas nécessaire que ce sentiment ne puisse provenir que de cette forme, rien ne l'empêche d'être issu d'un art non méta-artistique. Il n'apparaît alors aucune spécificité entre une chose méta-artistique et un art qui ne l'est pas, les deux pouvant induire le même sentiment. Cependant, dès que la chose méta-artistique relève de l'art, il se trouve une nivellation qui, cette fois-ci, est propre à l'art méta-artistique, puisque consiste en un aplatissage des deux niveaux préalablement distincts qu'étaient *être art* et *porter sur l'art*. Cette nivellation a des répercussions esthétiques, nos deux spécificités sont ainsi incontestablement liées.

Soyons d'ores et déjà plus précis, la double spécificité ne s'accomplit pas véritablement en deux temps. Nous pensons que tout se passe comme si, lorsqu'un spectateur appréhende dans une œuvre d'art son aspect méta-artistique, l'œuvre était mise à l'épreuve du regard documentaire – et non du regard esthétique – et a dès lors deux possibilités : soit elle cède et *ne reste pas art*, soit elle résiste parce qu'un trait de sa méta-articité entre en résonance avec le fait qu'elle est art et produit alors la double spécificité³. En se distinguant de quelque chose de méta-artistique qui n'est pas de l'art, l'œuvre se distingue *simultanément* d'un art qui n'est pas méta-artistique⁴.

3. Nous employons le substantif « articité » dans le sens employé par Gérard Genette du « caractère artistique », ainsi, la méta-articité n'est autre que le caractère méta-artistique. Nous distinguons la méta-articité du méta-artistique, employé comme substantif, dans la mesure où le second ne nomme pas un caractère mais désigne l'ensemble des éléments méta-artistiques. Nous ne nous référons pas à Genette au-delà de cette acception simple du néologisme, pour plus de détail sur ce qu'il nomme « caractère artistique » se reporter à *L'Œuvre de l'art, 2, la relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997. Nous tenons la définition des pages 275-276.

4. Dans *Réflexions de l'art*, Christophe Génin étudie l'autoréférence en art. Bien que notre travail évolue dans un cadre voisin à cet ouvrage, il s'en distingue dans la mesure où nous étudions non pas la légitimité de l'autoréférence en art, mais la distinction de types d'art au regard de l'imbrication. Nous voulons identifier le sentiment propre à ce que nous nommons un art méta-artistique. Pour cette raison, il nous a semblé pertinent de centrer notre analyse sur le méta-artistique plus que sur l'autoréférence.

Nous empruntons le préfixe « méta » au champ de la logique qui parle de métalangage au sujet de quelque chose qui porte sur le langage. Il se trouve qu'en logique, le métalangage est nécessairement à son tour un langage. Ainsi, pour qu'il n'y ait nulle ambiguïté, on parle de métalangage et de langage-objet. Il s'agit en quelque sorte de deux niveaux différents de langage imbriqués l'un dans l'autre. Au contraire, dans le champ de l'art où quelque chose qui porte sur l'art n'est pas nécessairement de l'art, parler de méta-art reste ambigu : s'agit-il d'art ou non ? Nous n'emploierons ce terme que dans un sens précis, il est pour nous synonyme d'un art qui est simultanément méta-artistique, puisque là est notre propos. L'art-objet, quant à lui, ne prête pas à ambiguïté, il s'agit d'un art qui n'est pas méta-artistique.

La distance entre l'art-objet et l'art méta-artistique peut paraître ne relever uniquement que d'un problème d'ordre logique et ne concerner ainsi qu'indirectement le champ artistique, et il est vrai que la question logique suit de près nos préoccupations. Cependant, si nous nous intéressons ici de si près à ce qui distingue art-objet et art méta-artistique, c'est que cette question sait être également proprement esthétique. Rappelons déjà que l'accent est mis sur la distinction *esthétique* entre eux, c'est-à-dire sur les singularités des impressions que suscite un art méta-artistique ; nous ne nous suffisons en aucun cas d'une différence de traitement dans un modèle logique. Plus précisément, derrière la double spécificité du méta-artistique se cache un triple enjeu.

Tout d'abord, que ce soit dans une exposition d'art contemporain ou d'une autre période, dans de nombreux films et séries télévisées, même dans une grande partie de sketches humoristiques ou publicités commerciales, on est amené à rencontrer de la réflexivité. La réflexivité est quotidienne et répandue ; il est aussi bien important de s'interroger sur l'origine de ce phénomène que de comprendre la particularité entre la réflexivité *en art* et celles dans d'autres domaines. Bien qu'il puisse s'agir d'un effet de mode tendant à démultiplier les autoréférences, l'autoréférence a toujours existé et toujours avec visibilité, de telle sorte qu'il serait tentant de rapprocher le dispositif de l'autoréférence avec le mécanisme cognitif de la psychologie, voilà notre deuxième enjeu.

Cognitivement, l'autoréférence semble s'adresser à une limite de la compréhension de l'individu ; une tache aveugle devenant un point critique. La discipline esthétique s'abstrait alors potentiellement de son attachement à l'art pour retrouver, par le biais de son étymologie, toute la tension esthétique séparant l'individu du monde qui l'entoure. Dans le champ de l'art, cette teneur se traduit par la question de la réception. Nous nous intéressons en effet principalement aux manières qu'a le spectateur d'appréhender l'œuvre et guère au processus créateur.

Au-delà des frontières de la création et de la réception, le troisième enjeu s'attache à la notion de nature artistique, c'est-à-dire ce qui fait qu'une œuvre est de l'art. Le fait d'être méta-artistique n'est évidemment en aucun cas nécessaire pour être art puisqu'il existe des œuvres qui ne sont pas méta-artistiques. De même, il serait contradictoire que nous tenions cette qualité comme suffisante alors même que notre objet est de savoir si de l'art méta-artistique reste art. Il n'y a ainsi aucune implication universelle entre être méta-artistique et être art, cette absence est d'ailleurs rassurante. La seule implication possible, et ce serait déjà intéressant, est existentielle. Nous pensons en effet que certaines œuvres peuvent tirer leur qualité artistique du simple fait qu'elles sont méta-artistiques : de telles œuvres sont art parce qu'elles sont méta-artistiques, un certain type de méta-artisticité, une méta-artisticité sans laquelle l'œuvre n'est rien. Plus précisément, il s'agirait d'un cas où qualités artistique et méta-artistique coïncident. Si cette hypothèse se vérifie – et nous la pensons possible dans le cas extrême d'autoréférence, le cas où l'œuvre d'art porte sur elle-même en tant qu'œuvre d'art, l'égologie – nous aurons identifié un *topos* de qualité artistique.

Notre parcours a pour but de donner corps à cette hypothèse. Pour ce faire, trois temps nous semblent nécessaires.

Il est tout d'abord question de comprendre les différentes relations possibles entre une œuvre d'art et l'art, qu'il s'agisse de la relation elle-même, comme *traiter d'art* ou *ignorer son existence*, ou encore de l'origine de sa qualité méta-artistique. Ce premier moment sert ici de critique dans la mesure où il permet de trier les relations selon leur pureté, c'est-à-dire selon la particularité d'une œuvre méta-artistique à rester ou non de

l'art, à résister ou non au *regard documentaire*. Ainsi, les types d'œuvres ne remplissant pas les critères requis sont exclus de notre cheminement.

Le premier discernement établi, il ne reste comme candidates que les œuvres pour lesquelles leur relation à l'art est pure. Cette relation est fonction d'un contenu de l'œuvre d'art. Le contenu de l'œuvre mérite alors toute notre attention, aussi bien quant aux prérequis et présupposés qu'implique cette notion que relativement à l'origine du contenu. Cette origine prend son importance afin de mettre en évidence le fait qu'un contenu dépende d'une manière d'envisager l'art. Il s'ensuit qu'une œuvre peut être ou ne pas être méta-artistique suivant le filtre par lequel l'art est considéré. La qualité méta-artistique semble alors dépendre d'un modèle, il s'agit par conséquent d'en identifier les implications. Autrement dit, il s'agit de comprendre ce qui relie une interprétation d'une œuvre à une autre interprétation de la même œuvre et à l'œuvre elle-même. Éclaircir ces moments relevant pour ainsi dire d'une épistémologie de la notion de *méta-artistique* permet de forger les outils nécessaires à l'établissement des spécificités esthétiques d'un art méta-artistique. En d'autres termes, après avoir montré qu'un art peut être simultanément artistique et méta-artistique, nous établirons la pertinence de l'appellation en exhibant la particularité des éléments de l'ensemble des œuvres méta-artistiques.

Une fois que commence à poindre cette particularité, il convient d'étudier l'art méta-artistique aussi bien dans sa nature que dans le sentiment qu'il induit afin d'identifier sa double spécificité. Il s'agit alors d'œuvrer pour l'affectif. C'est ainsi que le cadre logique se montre insuffisant pour comprendre l'art méta-artistique : notre troisième temps est marqué par la limite de la logique devant notre propos et le recours à des notions d'ordre aïsthésique afin de réinterpréter avec pertinence la notion de méta du méta-artistique.

Bien entendu, dans la mesure où notre raisonnement se construit dans une continuité analytique, il est délicat de mettre plus en avant les détails de notre parcours dès à présent. Toutefois, il est bon de préciser quelque peu notre méthode ainsi que le titre de ce travail, les deux étant intimement liés. L'intitulé *typologies et topologies* est la marche que nous avons choisie de suivre afin de discerner les arts méta-artistiques.

La notion de typologie est limpide, il s'agit de dresser une liste de genre d'œuvres selon leur relation au méta-artistique. L'intérêt de cette méthode est de permettre une définition par compréhension quasiment systématique. Puisque le moment de la typologie ne suit pas une démarche dichotomique, nous ne pouvons pas prétendre à l'exhaustivité des types, mais uniquement à leur singularité. L'exhaustivité ne constitue pas pour nous une limite de la démarche ou une faille de notre étude étant donné que nous nous sommes assignés pour but, à travers notre hypothèse, qu'il existe *au moins un* type d'œuvre pouvant être simultanément *art* et *à propos de l'art*. Ainsi, identifier un seul genre est suffisant. Toutefois, comprendre sa singularité demande de le confronter à d'autres types ne respectant pas ce critère.

La notion de topologie, quant à elle, est plus complexe. Outre de permettre la paronomase, elle a l'avantage d'englober, de par ses origines étymologiques et ses emplois, deux processus requis par notre travail. D'une part, la topologie peut s'appliquer aux types eux-mêmes afin de les déformer et d'étudier leurs intersections potentielles. Ce sens provient d'une analogie avec la discipline mathématique éponyme, dans laquelle les types deviennent – heureuse coïncidence – des variétés. D'autre part, la topologie peut également s'entendre relativement à une question de localisation, de lieu, et servir à étudier la pertinence artistique d'un type de méta-artisticité ; c'est-à-dire savoir si tel type méta-artistique appartient ou non au domaine de l'art – dans le sens explicite précédemment de *rester art* – et localiser leurs articités et méta-articités.

Dans la mesure où notre point de départ est une question d'ordre théorique, nous n'avons aucunement besoin de nous limiter à un corpus spécifique, que ce soit au niveau des œuvres choisies, leur époque, ou même des notions philosophiques invoquées. Les œuvres commentées le sont essentiellement en tant qu'archétype, c'est-à-dire en fonction de leur valeur pédagogiquement exemplaire. Ainsi, sans toutefois perdre de vue l'objectif visé, le lecteur peut également considérer indépendamment les *ekphrasis* jonchant notre parcours. En effet, nous plaçant dans le cadre d'une esthétique de la réception, nos analyses d'œuvres s'attachent à mettre en avant les iconologies privilégiant un regard faisant intervenir le méta-artistique.

PREMIÈRE PARTIE : LE MÉTA-ART, EXISTENCES ET ORIGINES DE LA RELATION DE L'ART À LUI-MÊME

Dans ce premier moment, il est question de cerner les différentes origines de la qualité méta-artistique d'une œuvre d'art. L'emploi du terme d'existence ne doit pas prêter à confusion sur nos intentions. Comme nous l'avons souligné, il n'est en aucun cas utile de prouver, d'une quelconque manière que ce soit, que l'art méta-artistique *existe*. Il est uniquement important de s'attacher à son existence et non-existence au sein d'œuvres particulières. En d'autres termes, nous devons commencer par étudier les différentes possibilités qu'a l'art d'interagir avec l'art : la relation de l'art à l'art existe-t-elle et de quelle manière, quels sont les différents *types* à envisager et quelles sont les relations entre ces types ? Une deuxième typologie s'avère alors nécessaire afin d'identifier l'origine de la qualité méta-artistique. Comprendre de quelle manière naît le méta-artistique permet la réalisation du premier moment de notre parcours, à savoir le problème de la *résistance* de l'art. En effet, ce n'est qu'en connaissant cette origine qu'il est possible de séparer, par un critère de pureté esthétique du méta-artistique, les œuvres dont la qualité méta-artistique se substitue à la qualité artistique, autrement dit ne résistant pas au regard documentaire, des œuvres accédant à la simultanéité d'un art méta-artistique, les seules susceptibles de nous intéresser ici.

1) LA RELATION DE L'ART À LUI-MÊME

Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche, s'opposant à Schlegel, rappelle que le spectateur doit savoir que ce qu'il appréhende est de l'art pour pouvoir l'apprécier comme tel⁵. Nous nous demandons d'où peut provenir cette connaissance. Est-elle uniquement liée à la culture et à l'habitude d'œuvres de telle ou telle apparence ? L'œuvre elle-même ne saurait-elle pas participer à cette connaissance en assumant en son sein l'existence de l'art et de son appartenance au monde de l'art ? Il semble qu'il existe des œuvres, et des manières de les regarder, reconnaissant l'art. Ce point n'est pas une évidence, si nous considérons l'art comme relevant d'un niveau d'existence différent du reste du monde, rien n'oblige le monde de l'art à connaître l'art, si ce n'est en possédant à son tour un monde de l'art interne. Il nous semble que l'imbrication est de mise. Sinon, comme le note Dominique Chateau, on se retrouve avec une œuvre qui se réduit « à sa propriété la plus caractéristique, celle de n'exprimer que son appartenance au domaine de l'art » ce qui atteint, poursuit-il, « un *moment utopique* d'absolue coïncidence de l'œuvre et de son concept »⁶. Au contraire, l'imbrication évite cette « absolue coïncidence » de par la présence d'un étagement.

Une telle mise en abyme imbriquant différents niveaux d'art connaît toutefois ses limites internes, elle est malgré tout efficace dans un premier temps pour analyser notre question ; de plus, sans une pensée de l'imbrication, la notion de méta-artistique perd non seulement sa pertinence, mais également ce qui lui a donné naissance.

La pensée de différents mondes de l'art imbriqués provient sans doute de l'importance du modèle de l'imitation. En effet, un trompe-l'œil se nie art par principe. Il peut toutefois intégrer en lui un tableau interne qui serait alors un tableau dans le

5. Nietzsche (Frédéric), *La Naissance de la tragédie*, Paris, LGF, Le livre de poche, 1994, 7, pp. 75-76.

6. Chateau (Dominique), *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 156-157.

tableau, cette fois assumé art. Il est évident que le schème de l'imitation ne peut être traité aussi simplement face au problème de l'existence de la relation de l'art à l'art ; des théories fort différentes entraînent une diversité de cas. Leur étude nous permettra par la suite de généraliser nos remarques relatives à la pensée par imbrication.

Chapitre I : le cas des imitations

Il est impensable de prétendre retracer ici les développements et déploiements des nombreux modèles de l'imitation, nous préférons centrer l'analyse comme de bien entendu sur l'existence des relations de l'art à l'art à travers deux questions : savoir si telle imitation se reconnaît comme art et savoir si elle porte sur l'art. Notre vocabulaire peut laisser penser que nous croyons à une certaine réflexion de l'œuvre d'art, du moins que nous subjectivons l'œuvre. Nous aurons l'occasion de nous expliquer sur ce point. Considérons tout de même à présent que ce langage est une commodité afin de ne pas préciser à chaque fois qu'il s'agit de la manière dont un spectateur peut comprendre ladite œuvre.

Notre attention aux imitations est plus thématique que chronologique, le trompe-l'œil attire notre attention ainsi que l'avènement de la perspective euclidienne ou les pensées aristotélicienne et cicéronienne de la mimésis. Nous aurons également l'occasion de nous intéresser aux problèmes que posent la conservation, celle-ci ayant des affinités étroites avec la question de l'imitation dans la mesure où le conservateur se trouve parfois dans une situation pour laquelle il doit reproduire l'œuvre pour la conserver.

le trompe-l'œil

Pendant longtemps, l'art de l'imitation caractérisait la peinture. Dans cette tradition, le trompe-l'œil est aboutissement. L'évolution de l'art a rendu cette pratique très fragile, elle n'est absolument plus un critère de réussite d'une peinture et est même devenue une qualification péjorative de certaines œuvres. Le trompe-l'œil est tenu pour une prouesse technique, rien de plus.

Il ne sera pas question ici de décider si le trompe-l'œil est ou non un art majeur mais de comprendre ce qui fait qu'on y soit si sensible. Un objet qui procure une sensation esthétique n'étant pas forcément du grand art, ces deux préoccupations sont indépendantes.

Le fait d'être sensible à une prouesse technique peut laisser penser que le sentiment esthétique vient de la technique. Dans ce cas, toutes les œuvres d'artisanat bien faites devraient susciter une émotion similaire. Dans sa réception, le trompe-l'œil n'est pas que fonction d'un émerveillement de la technique de son réalisateur. Du moins, dans ce cas, l'œuvre semblerait plus prendre la place d'un blason que d'une œuvre d'art. En effet, si le spectateur n'y voit que la dextérité et la patience d'un autre, le trompe-l'œil ne procure directement aucune sensation esthétique, il n'est alors pas regardé comme art. La pure technique n'est donc pas seule responsable de l'engouement porté au trompe-l'œil. Nous ne disons pas qu'il en est indépendant, le sentiment suscité par un trompe-l'œil est forcément fonction de la technique puisqu'un trompe-l'œil mal réalisé ne procure pas ou peu d'émotion. Comme nous réduisons le trompe-l'œil à la technique de telle sorte qu'en dehors d'elle il ne reste rien, il ne peut y avoir d'autres paramètres internes à l'œuvre. Les clés de notre problème sont alors dans la réception du trompe-l'œil.

Comme son nom l'indique, le trompe-l'œil se situe essentiellement dans une supercherie, il atteint son but s'il parvient à *tromper* le spectateur. Afin de lier l'enjeu de la supercherie avec la relation de l'art à l'art, rappelons-nous le concours entre Zeuxis et Parrhasios.

Parmi les épisodes de réceptions de trompe-l'œil, le plus connu est sans doute celui confrontant les peintres grecs Zeuxis et Parrhasios. Après que Zeuxis a dévoilé une de ses toiles représentant une grappe de raisins, des oiseaux ont vainement tenté de picorer les simulacres de ceux-ci. Le trompe-l'œil est alors réussi. Le peintre, sûr de lui, demande alors à son rival Parrhasios d'ôter à son tour le voile recouvrant son œuvre. Celui-ci répond qu'il n'y a aucun voile sinon celui qui est peint. Parrhasios est alors déclaré vainqueur puisqu'il a trompé un connaisseur et pas uniquement des oiseaux. Dans cette anecdote, Zeuxis est surpris au moment où il apprend qu'il s'agit d'une peinture de voilage, avant cet instant, il n'éprouvait nulle émotion. Entre ces deux

instants, l'œuvre, elle, n'a pas changé. Ce qui a changé est le degré de connaissance de Zeuxis : il a appris qu'il était trompé par le trompe-l'œil et a donc pris conscience de la qualité du trompe-l'œil. Ainsi, il est nécessaire de savoir qu'il s'agit d'un trompe-l'œil pour éprouver une émotion particulière ; sans ceci, l'émotion est celle que provoque la chose représentée et nous ne sommes plus dans l'appréhension d'un trompe-l'œil strictement limité à une prouesse technique. En quoi cette connaissance peut-elle provoquer le sentiment esthétique caractéristique d'un trompe-l'œil ? que change-t-elle chez le spectateur ?

À partir de cet instant, Zeuxis ne voit plus l'œuvre de la même manière. Au lieu de la voir comme un voile, il la voit comme la peinture d'un voile. Le passage d'une vision à l'autre est brutal puisqu'il n'existe pas d'intermédiaire entre elles. C'est ce qui fait que le trompe-l'œil procure une forte émotion esthétique. Il est possible, même une fois que l'on sait qu'il s'agit d'un trompe-l'œil, de retrouver la vision illusoire. La métamorphose du voile en peinture et celle de la peinture en voile sont tellement insaisissables, pour le spectateur, qu'il ne peut s'empêcher d'alterner les deux visions ; et ce afin de décupler et d'entretenir sa jouissance : se stabiliser sur une vision est une expérience bien moins forte que celle de multiplier les passages de l'une à l'autre.

L'expérience de Zeuxis est celle d'un trompe-l'œil idéalement réalisé du point de vue de la technique. Généralement, un trompe-l'œil fournit lui-même la clé du subterfuge : on voit qu'il s'agit d'une peinture sans qu'il soit besoin de le dire. Ceci à cause d'un décalage entre le modèle et sa copie. Ce décalage, s'il est suffisamment faible, ne nuit en rien à l'émotion, au contraire, il peut orienter le changement de vision sans qu'il ne soit ni recherché par le spectateur ni provoqué par une parole extérieure comme celle de Parrhasios. À partir du moment où le décalage n'est pas aisément identifiable, sa présence entretient spontanément la succession des passages et laisse ainsi le spectateur pleinement profiter de son expérience esthétique. Les deux visions deviennent alors instables et leur alternance fait du trompe-l'œil l'objet d'une expérience esthétique forte, bien que n'étant que prouesse technique.

Au fur et à mesure, le trompe-l'œil trouve dans notre société un équivalent dans ce que nous pourrions nommer un *trompe-l'oreille*, l'art de l'imitation est devenu aussi celui de la voix. Les humoristes-imitateurs ne manquent pas, mais un humoriste ne fait

pas qu'une imitation technique, son texte est vecteur potentiel d'émotion. Certains imitateurs se font parfois *uniquement* imitateur et mettent de côté l'aspect humoristique – ou autre – de leurs sketches. L'émission télévisée de Patrick Sébastien intitulée *De l'autre côté du miroir* en est une manifestation⁷. Il se substitue en effet en tout point à un chanteur : il écrit une chanson inédite à la manière de ce chanteur, une chanson qui aurait pu appartenir au répertoire de l'imité, il la chante comme il l'aurait chantée, avec sa voix. Le travail technique est remarquable à tel point que nous sommes amenés à écouter les chansons comme si elles étaient réellement *originales*. Le travail est ainsi fort modeste, Patrick Sébastien est oublié dans une telle écoute faisant abstraction de la connaissance du subterfuge⁸. La seule manière de prendre plaisir à l'imitation est de se laisser la possibilité des sauts : avoir une écoute alternant entre crédulité et lucidité, de telle sorte que le plaisir pris n'est plus celui de l'écoute banale d'une chanson, mais devient important même si la chanson, elle, n'est pas de notre goût. Le décalage se produit ici aussi naturellement dans la mesure où chanteur et thèmes chantés sont parfois anachroniques ; Patrick Sébastien fait par exemple chanter la chirurgie esthétique à Georges Brassens dans un titre intitulé *Où sont passées nos vieilles*.

Du fait que l'imitation ne soit pas transitive, elle offre d'innombrables possibilités encourageant les sauts. Une imitation est intransitive dans la mesure où une personne A qui imite B imitant C ne fait pas la même prestation que si elle imitait directement C. De la même manière, il est possible de peindre en trompe-l'œil une scène dans laquelle se trouve un trompe-l'œil tout en laissant comprendre qu'il s'agit d'un trompe-l'œil gigogne.

Le trompe-l'œil se situe ainsi, au regard de son rapport à l'art, dans une position hybride. Par nature, le trompe-l'œil ne peut s'assumer art, mais il est nécessaire que le spectateur connaisse sa nature artistique pour l'apprécier. Nous venons de mentionner le fait qu'il soit possible qu'un trompe-l'œil mentionne de l'art, en incluant par exemple un autre trompe-l'œil en son sein, ou toute autre œuvre d'art. Conservons bien à l'esprit la distinction entre *s'assumer art* et *assumer l'existence de l'art* : en représentant un tableau, un trompe-l'œil ne divulgue aucune information sur la qualité artistique dudit

7. Émission diffusée en décembre 2003 et janvier 2004.

8. Une telle preuve d'humilité se retrouve dans certaines imitations de Didier Gustin, notamment son hommage à Raymond Devos.

trompe-l'œil, mais uniquement sur celle du tableau intérieur. Pour l'heure, le second point ne requiert guère plus d'attention, il semblerait qu'une œuvre représentant quelque chose lié directement à l'art assume l'existence de l'art. Le premier point, quant à lui, mérite quelques éclaircissements.

Nous nous proposons de comprendre ce qui peut produire ou induire l'aspect hybride du trompe-l'œil, en d'autres termes, ce qui fait qu'un spectateur va relever la supercherie afin de réunir les éléments lui permettant d'apprécier un trompe-l'œil.

Dans la mesure où nous considérons un trompe-l'œil idéal avec aucune imperfection technique, il nous faut lui assigner un point de vue spécifique. En effet, le trompe-l'œil classique ne trompe l'œil que sous des conditions précises. S'il nous faut faire état de ces conditions, ce sont celles régissant la relation d'un spectateur à une image, nous les décomposerons pour l'instant en trois données, le point de vue du spectateur, la direction de son regard et la profondeur de sa focalisation. Nous occupant du trompe-l'œil et non pas d'un éventuel trompe-les yeux, nous considérons un spectateur monoculaire. Souvenons-nous bien à ce sujet que la notion de profondeur de focalisation existe également pour un seul œil et pas uniquement pour les deux yeux, il s'agit de l'accommodation, responsable de l'aspect flou ou net de la vision. La focalisation binoculaire, quant à elle, concerne la convergence des regards des deux yeux. Elle met ainsi en jeu la superposition des deux images. Nous appellerons *posture* la relation d'un spectateur à une image tenant compte des variations de ces trois données. Il apparaît alors cohérent qu'une variation de posture entraîne un décalage dans l'appréhension de l'image susceptible de révéler la nature artistique du trompe-l'œil. Toutefois, toute variation de posture n'entraînerait pas la mise à jour de la supercherie, celle-ci ne se produit que si la variation concerne des données fixées par le trompe-l'œil. Celui-ci n'assigne par exemple aucune focalisation particulière, mais exige un point de vue précis. Un changement de point de vue perturbe le trompe-l'œil et rompt l'illusion de manière brusque tout en révélant la qualité artistique de l'image qui entraîne à son tour la possibilité du sentiment esthétique. Toutefois, suivant ce qui a été dit, le sentiment esthétique nécessite la possibilité pour le spectateur de jouer sur l'activation et la désactivation de la supercherie, partant, nécessite le point de vue correspondant au

trompe-l'œil. Ainsi, il semblerait qu'il faille constamment être en mouvement devant un trompe-l'œil pour pouvoir l'apprécier. L'expérience quotidienne falsifiant aisément cette assertion, il doit exister une autre donnée, fixée par le trompe-l'œil, interne à la posture. Cette nouvelle variable consiste en une certaine attitude à avoir devant une image, voire devant toute sensation. Dans le cas du trompe-l'œil, il s'agit de ce qui fait que l'on voit telle ou telle profondeur, tel pan de l'image devant ou derrière tel autre, avec telle inclinaison ou telle autre. Nous ne développons pas pour l'instant en détail cette notion d'attitude, contentons-nous de préciser que le spectateur peut faire varier cette donnée à loisirs au même titre que les autres variables de la posture : avec de l'entraînement, il est possible de se conditionner à voir naturellement les choses dans un arrangement différent et fixé par sa vision. En ce qui concerne le trompe-l'œil, la profondeur de focalisation entre en relation avec l'attitude afin de provoquer un aplatissement de l'image. En effet, dans la mesure où l'œil n'a pas à focaliser en balayant l'image, l'attitude est tentée de varier pour mettre en avant la planéité du support et ainsi à naturellement rompre l'illusion. Il nous semblerait d'ailleurs que le trompe-l'œil ne tire uniquement son attrait par la mise à jour de manière évidente de l'attitude. Il est vrai que cette variable ne se trouve que rarement sollicitée, et ce à tel point que de nombreuses personnes ignorent l'existence de la possibilité de jouer sur cet aspect de la vision. Remarquons à ce sujet que le trompe-l'œil ne permet qu'au spectateur de lui révéler l'existence de l'attitude et lui donne un moyen simple de la mettre en pratique en recréant l'illusion ; ainsi, le trompe-l'œil fonctionne essentiellement comme un catalyseur, à aucun moment il n'intègre en lui-même la variation de l'attitude. Par conséquent, le trompe-l'œil, malgré le statut hybride de son rapport à l'art, persiste à se tenir en dehors de la reconnaissance de soi en tant qu'art.

le problème de la focalisation

Au fil de l'histoire de l'art, il se rencontre des œuvres exploitant les potentialités de l'attitude, l'œuvre creuse ainsi une distinction plus nette entre elle-même et le reste de la réalité, elle se montre alors comme de l'art et ne cherche plus uniquement à tromper

l'œil du spectateur. *La Dentellière* de Vermeer fait partie de ces œuvres. La laine rouge, au premier plan, dans le coin inférieur gauche de la toile introduit dans l'œuvre l'attitude et distingue ainsi le tableau d'un trompe-l'œil. En effet, remarquons comme ce fil est flou. Surtout, comprenons pourquoi l'on y voit un fil flou au lieu d'une espèce de dégagement gazeux, étrangement répandu, de teinte rouge. De fait, seule l'habitude de voir certains objets flous quand on fixe ailleurs incite le choix. Ne nions également pas qu'un fil de laine semble plus légitimement appartenir à l'environnement de la dentellière qu'un autre représenté répondant aux mêmes *stimuli* visuels. Quoi qu'il en soit, l'on s'accordera aisément sur le fait qu'il s'agit de la représentation d'un fil rouge perçu comme flou. Pourtant, il n'y a aucune raison optique traditionnelle dans l'imitation légitimant du flou au premier plan. Le flou fait principalement son entrée dans la peinture par l'intermédiaire de la perspective atmosphérique, perspective consistant à représenter une chose d'autant plus floue qu'elle se trouve éloignée de l'œil du spectateur, ou plus précisément de celui du peintre. Ce flou atmosphérique est en fait une astuce rétinienne mimant les particules d'air entre l'œil et le représenté, par conséquent, il ne s'agit pas véritablement de flou, mais précisément d'une imitation nette de l'épaisseur de l'air tendant à brouiller le paysage. Chez Vermeer, au contraire, il s'agit de flou, un flou provenant de la subjectivité du peintre et de celle du spectateur ; même s'il transite par une *camera obscura*. Ce flou naît de la fixation de la profondeur de focalisation, le regard est porté sur le travail de la dentellière, l'œil n'est pas accommodé avec ce qui s'éloigne de ce plan focal. Ainsi, le fil de laine rouge est flou, bien qu'il soit au premier plan.

À ce stade, *La Dentellière*, ne se distingue pas tant d'un trompe-l'œil, nous sommes face à une peinture faite pour un spectateur précis, avec un regard précis. Cependant, alors que le trompe-l'œil n'incite aucunement le spectateur à changer de point de vue ou d'attitude afin de briser l'illusion, la toile de Vermeer semble vouloir que le spectateur modifie le regard qu'il porte sur elle. Cette tentation semble provenir de trois points, à savoir le format de la toile, la manière de peindre de Vermeer et le sujet représenté.

La Dentellière est une fort petite toile, elle mesure 24,5 cm x 21 cm. Le spectateur se trouve ainsi devant la représentation d'une femme nettement plus petite que la femme

réelle, comme s'il la voyait de loin, pourtant très proche. Il se crée un rapport particulier avec la toile, la proximité entraînant l'intimité, le spectateur souhaite légitimement observer et scruter l'environnement de la dentellière. De plus, et d'ailleurs fortement corrélé, Vermeer est un peintre du détail, il a un traitement pictural intensifiant cette impression d'intimité. Les Vermeer sont généralement paisibles, calmes et silencieux, l'œil s'y sent à son aise et suit son cours. Le fait que Vermeer ait représenté le travail d'une dentellière exalte la licence du regard : il s'agit d'une occupation de précision, tout comme sa peinture. Ainsi, à l'image de la dentellière, le spectateur prête attention à la toile, s'arrête sur tous ses points, y compris notre fameux fil de laine rouge flou. À cet instant, le spectateur a une focalisation ne rendant pas compte du souci mimétique de la toile, il focalise sur le flou, mais ne le perçoit pas net pour autant, comme l'illusion le souhaiterait. En fait, il perçoit du flou net, il voit nettement et précisément les taches de peinture rendant compte de l'aspect flou simulé lorsqu'il regarde le travail de la dentellière.

Ce changement de regard crée une nouvelle dimension dans l'appréhension de la toile, le spectateur ne regarde plus ce qui est représenté, mais ce qui est peint. Ce décalage creuse un gouffre entre présentation et représentation : alors que le trompe-l'œil confond les deux, *La Dentellière* ne prétend pas présenter une dentellière, mais sa représentation, cette toile attend un regard de spectateur devant une œuvre d'art. En ce sens, l'œuvre de Vermeer se reconnaît en tant qu'art.

En ce qui concerne la question de savoir si *La Dentellière* reconnaît l'existence de l'art, nous sommes face à un problème plus délicat. Pour l'instant, plusieurs possibilités s'offrent à nous.

Il se pose déjà le problème du métier de dentellière, si nous le considérons comme artistique, alors le tableau de Vermeer reconnaît évidemment l'existence de l'art par le biais d'un élément de cet ensemble. Cette question ne concerne pas réellement notre propos global et offre ici que peu d'intérêt, il nous fallait toutefois préciser ce point, et ce d'autant plus que nous avons dressé une analogie entre tissage et peinture par l'intermédiaire du détail.

Précisément, le mimétisme entre le spectateur et la dentellière participant à induire le regard sur le fil de laine rouge est, quant à lui, au cœur de nos préoccupations. En effet, en combinant format, peinture de détail et représentation d'un métier de précision, cette toile peut se comprendre comme une leçon de peinture ; et ce aussi bien dans sa fabrication que dans sa production : il s'agit d'un art de patience qui demande une attention de la part de qui le regarde. *La Dentellière* semble être une œuvre tenant le même discours que la fameuse œuvre récurrente de René Magritte prônant « Ceci n'est pas une pipe »⁹ : la toile de Vermeer comme celle du peintre belge distinguent nettement présentation et représentation. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce rapprochement, d'autres œuvres de Vermeer renforcent d'ailleurs ce lien, nous devons pour l'instant comprendre précisément en quoi *La Dentellière* s'assume art à travers un jeu de la notion d'attitude.

Il est pour l'heure difficile de donner une définition de l'attitude, nous avons déjà vu qu'il s'agissait d'une variable liée à la vision en profondeur d'un plan, plus généralement l'attitude est responsable d'une vision falsifiant la profondeur de la réalité. Il est arrivé à tous de regarder vaguement un angle de mur au plafond et d'y voir un arrangement fort différent de celui connu, de bouger la tête pour rétablir la vision coïncidant avec l'idée que l'on se fait de cet angle. Non seulement ce phénomène peut survenir dans l'appréhension d'une œuvre d'art, mais nous pensons qu'il est possible de parvenir à la contrôler afin de jongler avec plusieurs arrangements. À ce propos, la toile de Vermeer aide à apprendre à voir en jouant avec l'attitude, le fil de laine rouge, représenté flou, entraîne un nouveau niveau de profondeur ou, plus précisément, distingue deux niveaux généralement conjoints parmi les trois niveaux appartenant à la représentation.

Le premier niveau est celui de la toile, du support. Le spectateur focalise naturellement sur ce plan. Il s'agit d'une focalisation externe à l'œuvre, supposée nécessaire dans la plupart des cas pour se trouver dans les conditions minimales d'appréhension de l'œuvre.

9. « Ceci n'est pas une pipe » est l'inscription que porte l'œuvre intitulée précisément *La Trahison des images*.

Le deuxième niveau concerne des objets représentés dans la fiction, par exemple, les mains de la dentellière se trouvent devant sa tête, le spectateur simulant la présentation de la scène distingue des niveaux de profondeurs en son sein.

Le troisième niveau est fonction de la focalisation simulé du spectateur, une focalisation interne, s'opposant à l'externe du premier niveau. Pour expliciter ce point, imaginons une toile représentant un paysage quelconque, en regardant le premier plan, le spectateur se met en position focale de quelqu'un regardant un objet proche de lui, et ce quand bien même sa focalisation réelle – l'externe – persiste à fixer le plan de la toile. S'il regarde maintenant l'horizon, il est dans une position fictive de mise au point à l'infini. Cette focalisation interne est liée au deuxième niveau, en effet, la toile est peinte pour que le spectateur soit dans une situation telle qu'il focalise où il fixe.

Ces trois niveaux sont totalement distincts au niveau du fil rouge de *La Dentellière* : regardant la partie de la toile représentant ce fil, le spectateur a normalement une focalisation externe au niveau de la toile, il fixe le fil rouge qu'il situe au premier plan devant la jeune fille, mais il focalise intradiégétiquement au niveau du travail de la dentellière, puisqu'il voit le fil flou. Tout se passe ainsi comme si *La Dentellière*, contrairement au trompe-l'œil, fixe une profondeur précise de focalisation interne, tout en permettant à l'œil de se mouvoir sur la surface peinte. Essentiellement, la toile de Vermeer ne trompe pas moins l'œil qu'une autre toile classique ; elle fixe juste d'autres paramètres. Cependant, dans l'usage, il est tant peu habituel de jouer avec l'attitude que le fil rouge ne parvient pas à tromper l'œil du spectateur, et c'est par ce biais, au regard de cet usage, que *La Dentellière* se pose légitimement et pratiquement comme une peinture s'assumant art, une peinture donnant à voir un espace semblant hybride, flou et net, profond et plat à la fois.

la perspective euclidienne

Une certaine hybridité de la spatialité se trouve, à un autre niveau, dans la peinture usant abondamment de la perspective euclidienne. Il n'y a pas à proprement parler de distinction explicitement faite entre présentation et représentation, mais tout se passe

comme s'il était établi une distinction entre le spectateur idéal et un spectateur réel. Cette distinction, en sortant ce genre de représentation de la sphère du trompe-l'œil, donne aux peintures employant la perspective euclidienne un certain recul devant leur nature artistique. Pour bien comprendre ce point, il est important de se rappeler précisément des règles de construction de la perspective euclidienne et des déformations optiques mises en jeu dans le cadre de celle-ci.

La base d'une construction géométrique réside dans le maniement des lignes de fuite, ces lignes donnent la trame nécessaire afin de placer correctement par la suite les éléments architecturaux, elles permettent également l'établissement des justes proportions. Comme de bien entendu, les lignes de fuite sont fixées par un élément principal, le point de vue. Ce point de vue fixe tout d'abord la ligne d'horizon, droite horizontale passant par le projeté orthogonal du point de vue sur le plan du tableau. Les lignes de fuite parallèles se croiseront sur l'horizon, celles qui sont perpendiculaires au plan focal ont la particularité de se rencontrer sur le point de fuite principal, parfois également appelé par hérédité point de vue. S'il existe le terme spécifique et discriminant de *ligne de fuite*, c'est bien parce que certaines n'en font pas partie, certaines droites ne fuient pas, il s'agit des droites parallèles au plan focal. Leur représentation est tout simplement une droite appartenant au plan focal, de même angle avec l'horizontale sur le tableau que dans la réalité. Ce sont précisément ces droites qui nous posent problème, elles ne subissent aucune déformation majeure alors qu'il ne serait pas absurde de penser que le contraire soit nécessaire. En effet, lorsque l'on regarde deux lignes parallèles face à soi, un train à quai par exemple, il est évident que le wagon juste face à soi est vu plus grand qu'un autre éloigné, et ce de telle sorte que les deux lignes délimitant haut et bas du train ne peuvent être perçues comme deux lignes parallèles. Elles se rapprochent l'une de l'autre à droite comme à gauche et prennent des allures de courbes. Par conséquent, si ces lignes frontales connaissent une si grande perturbation, pourquoi la perspective les laisse-t-elle inchangées ?

En fait, la réponse est toute simple, tout naturellement parce que lorsque le spectateur se trouve devant un tableau représentant frontalement un train en gare, la courbure des droites s'opère au moment de la vision du tableau, comme s'il s'agissait des droites réelles. Toutes les déformations ne sont donc pas prises en compte par la

perspective, certaines restent la propriété de la vision. Par conséquent, remarquons que la perspective euclidienne ne représente pas précisément ce que l'on voit, mais représente ce qui, une fois vue, donne la même impression que ce que l'on voit ; de telle sorte que la représentation est réalisée pour un spectateur, auquel est assigné un emplacement précis. Il est ainsi amplement pris en compte le fait que le regard du spectateur sur le tableau ne lui soit pas orthogonal.

L'armature du tableau établie, il est maintenant possible d'y placer des personnages. Considérons à présent deux voyageurs sur le quai de notre gare, le premier face au spectateur, l'autre au loin, devant un wagon éloigné. La première personne est vue correctement, du moins, avec des déformations considérablement négligeables, le second, quant à lui, n'est que rarement représenté avec pertinence face au point de vue : il apparaît étroit, vu en raccourci, aplati par le côté fuyant du tableau, le même côté fuyant nécessaire à la courbure des lignes du train. Pour s'en convaincre, il suffit d'imaginer un tableau long d'une dizaine de mètres représentant une gare, avec son train et ses deux voyageurs, et un point de vue situé à peine à quelques mètres du tableau. Dans cette configuration, il est clair que le train se rétrécit plus on tourne la tête, mais que le voyageur éloigné, pour ne pas être vu aplati, doit être appréhendé de face et non de biais. Pour que le voyageur soit vu de face, il faudrait peindre non pas sur un plan, mais sur une portion de sphère centrée sur l'œil du spectateur, le regard serait alors forcément orthogonal à la surface peinte, mais dans ce cas, nulle déformation visuelle ne viendrait courber les lignes frontales.

Les différentes manières de considérer la fuite du plan du tableau dans la perspective euclidienne, tantôt en en tenant compte, tantôt en la négligeant, font de ses représentations une véritable fiction constituée d'un espace hybride. La peinture est réalisée pour un spectateur, mais sa situation ne peut être fixée, il ne peut se tenir en aucun point pour regarder l'œuvre. Le spectateur réel ne peut alors regarder une telle perspective que comme une fiction s'assumant comme telle. C'est à travers ces considérations que nous classons les œuvres usant de la perspective euclidienne dans la catégorie des œuvres se reconnaissant comme étant des œuvres d'art. Une fois encore, ce point est indépendant de la question de savoir si l'œuvre porte ou non sur l'art. La perspective euclidienne, comme le trompe-l'œil, est un biais par lequel l'œuvre s'assume

art, mais n'induit en elle-même rien en ce qui concerne sa méta-articité. Il est évident qu'isoler de la sorte la méthode de la perspective des autres moyens mis en jeu dans la réalisation d'une œuvre d'art ne permet pas de conclure quoi que ce soit de négatif en ce qui concerne l'œuvre. Il convient ainsi d'étudier également certains points fondamentaux de la théorie de l'imitation, à savoir ceux portant sur l'objet de l'imitation, ce qui est imité.

l'impact des théories de l'imitation

Ne pouvant étudier l'ensemble des théories qui se sont développées au sujet de l'imitation, nous nous contentons de donner un aperçu concis sur l'impact que certaines d'entre elles peuvent avoir sur la question de la relation de l'art à lui-même. Il est pour ce faire question de faire état de trois avis portant sur l'imitation, tout d'abord la conception que nous nommerons naïve, à l'image du réalisme naïf épistémologique, puis la théorie aristotélicienne et enfin celle de Cicéron.

La mimèsis naïve considère que l'art imite la nature au premier degré ou plutôt, pour être plus précis, n'imite non pas la nature mais les choses de la nature. Ainsi, l'artiste imitant représente les choses telles qu'il les voit, dans leur plus direct paraître. Si l'on obéit strictement à cette règle, l'artiste se voit fort restreint en ce qui concerne ses choix artistiques. En effet, en plus de sa capacité technique à reproduire, ou plutôt à transcrire, l'artiste non-sculpteur n'a guère d'autres choix que celui du point de vue, le sculpteur n'en bénéficiant même pas. Face à cette restriction trop oppressante, nous donnons quelques souplesses à la mimèsis naïve comme celle de la composition par exemple. Il faut ici bien voir que la composition n'aurait pas lieu d'être si l'artiste devait se contenter de représenter ce qu'il voit. Précisons donc à nouveau et considérons que la mimèsis naïve considère que l'art doit construire un visuel pouvant potentiellement être donné par la nature à un instant et un temps précis.

Cette définition est amplement suffisante pour se rendre compte qu'une telle conception de la mimésis est étrangère à toute méta-articité : elle n'implique en rien une œuvre s'assumant art ou une œuvre portant sur l'art. Les quelques lignes que nous lui consacrons ne nous servent qu'à marquer la particularité de la conception aristotélicienne, cette dernière ne donnant absolument pas primauté au possible.

Aristote s'est trouvé être à l'origine d'une pensée de l'imitation qui marquera l'histoire des idées, dans la mesure où il dévalue l'importante place laissée *a priori* au possible jusqu'à donner crédit à une certaine impossibilité. « Le rôle du poète est de dire, non pas ce qui a eu lieu réellement, mais ce qui pourrait avoir eu lieu dans l'ordre du vraisemblable ou du nécessaire »¹⁰. Il faut ainsi préférer l'impossible vraisemblable au possible invraisemblable. L'artiste est dès lors libéré de la contrainte du possible, mais il est mis sous le joug de celle du vraisemblable.

En ce qui concerne la question de la relation artistique, la possibilité d'avoir recours à de l'impossible vraisemblable se révèle primordial. En effet, alors qu'imiter quelque chose de naturel ne dévoile rien de la nature artistique assumée de l'œuvre, représenter quelque chose *ayant l'air* naturel, mais ne l'étant pas, est une prise de distance considérable faisant de l'œuvre d'art une œuvre se montrant délibérément comme art.

Au sujet de savoir si l'œuvre porte sur l'art en plus de s'assumer art, la question est délicate, rien ne pousse véritablement à croire que l'art, dans sa consécration du vraisemblable, tient un discours sur l'art. Ce n'est bien évidemment pas parce qu'une œuvre emploie une technique qu'on peut la tenir comme prônant le fait que l'art se doive de l'employer. Toutefois, s'il nous semble difficile de répondre à la question de la méta-articité, c'est parce que l'art peut très bien se situer au regard d'un art divin. Dans la mesure où notre propos ne gagnerait pas à élucider cette question qui demande un examen précis des thèses aristotéliciennes, nous préférons présenter le cas plus robuste de Cicéron dont la pensée de l'imitation permet plus directement de présenter l'impact méta-artistique sur les œuvres.

10. Aristote, *La Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, 9, 1451a 36-38.

Il est intéressant de noter que Cicéron comme Aristote, pour forger leurs notions de l'imitation, se sont considérablement inspirés de leurs pensées de l'orateur et du rhétoricien. Cicéron tient l'orateur pour modèle de l'art relativement à sa capacité à agencer ses idées les unes aux autres dans l'articulation de son discours. Ainsi, de manière comparable à Aristote, Cicéron ne considère pas que l'art doive fidèlement reproduire les objets de la nature. Il est important de se souvenir que Cicéron, dans la lignée stoïcienne, identifie nature et raison de telle sorte qu'existe un art naturel. Il s'appuie à ce sujet sur la définition que Zénon donne de la nature : un feu artiste doué de méthode¹¹. L'art naturel s'élabore, dans la pensée de Cicéron, comme le reflet de l'art humain :

On ne peut soutenir, en effet, qu'il n'y ait pas en chaque ordre de choses une fin suprême, une perfection qui doit être atteinte. La vigne et l'animal, à moins que violence ne leur soit faite, parviennent à la fin qui leur est propre, la nature suit en eux la voie conduisant au but, la peinture, la construction et les autres arts portent leurs productions jusqu'à un certain degré d'achèvement; dans le grand tout que constitue le monde il est nécessaire également et même bien davantage qu'il y ait achèvement et accomplissement¹².

Nous sommes ainsi en face d'une relation de l'art à lui-même complexe et intéressante. En effet, l'art humain n'imité en rien les objets de la nature, mais imite le principe de nature, la génération, la viabilité et la cohérence. Partant, l'art humain rend hommage à un art naturel à tel point que les œuvres d'art portent sur l'art et sont ainsi méta-artistiques. Cette conception nous pose une difficulté spécifique dans l'établissement d'une relation autoréférente dans la mesure où la pensée de l'art divin est en fait construite de manière réflexive à l'art humain. Si nous voulons rendre compte synthétiquement des relations liant les différents arts, retenons que tout ce passe comme si Cicéron, pour construire son système philosophique, envisageait l'art naturel ou divin à l'image de l'art terrestre. Il renverse par la suite le sens de l'inspiration en faisant de

11. Cicéron, *De La Nature des dieux*, Paris, Garnier, 1935, livre II, XXII.

12. Ibid, XIII.

l'art terrestre l'image et l'hommage de l'art divin par l'utilisation des mêmes dispositifs, alors que ces dispositifs d'origine tenue pour divine ont justement été pensés à partir de cet art rien qu'humain.

Notons que l'on ne peut considérer de telles œuvres d'art comme méta-artistiques que si l'on accepte une certaine identité entre l'art divin et l'art humain, donc que si ces deux arts n'étaient en fait que deux manifestations d'un même art. Sans ce point, il est contradictoire de penser l'art comme méta-artistique dans la mesure où il se réfère à autre chose que lui-même, quand bien même cette autre chose est affiliée à l'art. Dans la rigueur stoïcienne, il est délicat de soutenir qu'art divin et art humain sont deux formes d'un même art, la méta-articité n'est donc qu'apparente et va à l'encontre de la pensée de Cicéron. La seule manifestation est, en définitif, la relation de l'art humain à l'art divin, aucune autoréférence ne peut y être décelée.

L'exemple de la théorie de Cicéron pointe une particularité fondamentale de la notion de méta-articité, à savoir la nécessité d'une proximité et d'une potentielle subsomption entre l'œuvre considérée et l'art auquel elle fait référence. Ce point, ne concernant pas proprement le schème de l'imitation, trouve son développement au prochain paragraphe. Avant d'étendre nos remarques au-delà de l'imitation, la confrontation à un dernier mode d'imitation a toutes les chances d'enrichir nos considérations sur la relation de l'art à lui-même : elle nous met en garde sur l'existence de frontière floue entre le fait de s'assumer art et de porter sur l'art. Ce mode d'imitation se rencontre dans les efforts visant la conservation de certaines œuvres d'art.

la conservation et l'émulation

La conservation des œuvres de l'art contemporain pose de nombreux problèmes au théoricien. En effet, l'avènement de nouveaux médiums artistiques complique, voire rend impossible, la conservation de certaines œuvres. Comment par exemple conserver une performance ? L'exposition de l'art contemporain dans un musée, sinon son archivage, oblige de faire un choix sur ce qui est montré : pour rester dans notre exemple, mieux vaut-il exposer une vidéo de la performance ou les objets utilisés lors

de celle-ci ? Il est évident que ce qui est conservé, et ainsi ce qui sera montré, n'est pas toujours l'œuvre telle qu'elle a été créée ; la traduction d'un médium à un autre peut donner naissance à une nouvelle œuvre ayant sa propre autonomie esthétique. Un problème analogue se pose pour les œuvres dites *évolutives*, même si l'artiste a souhaité, sans nécessairement anticiper, l'évolution de son œuvre, il peut arriver un stade où l'œuvre perd toute pertinence.

Dès que l'on cherche à conserver ce type d'œuvres, le restaurateur est confronté à des particularités entraînant une nette distinction entre l'œuvre réalisée et l'œuvre conservée. Certes, le problème n'est pas proprement spécifique à l'art contemporain, il se rencontre également dans des arts plus anciens. Quand il s'agit de restaurer une peinture abîmée, le résultat n'est matériellement plus du tout identique à l'œuvre. Quand bien même, il nous semble qu'existe une propriété des œuvres éphémères de l'art contemporain les rendant impropres à la conservation telle qu'entendue traditionnellement. Dès qu'une œuvre est ancrée dans le temps, on lui demande en quelque sorte d'en sortir dans le but de la conserver. Bien évidemment, peu d'œuvres se prêtent à cet acte d'intemporalisation, il y a un degré pour lequel l'œuvre ne peut plus être maquillée afin de retrouver sa jeunesse et simuler ainsi l'intemporalité. Il est alors obligatoire d'avoir recours à une technique ayant plus à voir avec le clonage qu'avec la restauration ; l'art contemporain a dépassé ce degré dans nombre de ses œuvres.

Dans ces cas, tout se passe comme si la version conservée était une copie de la première version. L'art se pensait affranchi de la mimésis, pensait avoir renvoyé définitivement le miroir mercuréen de l'imitation, mais même loin, le miroir renvoie son reflet. Le schème de l'imitation transparaît alors dans la conservation des œuvres : dorénavant, on copie pour conserver. Partant, l'art devient copie de copie de copie... Que dirait Platon voyant son allégorie de la caverne malencontreusement dépassée par la copie des grottes de Lascaux ? Ce que nous pointons ici nous rapproche de la problématique de Walter Benjamin sur *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Il subsiste toutefois une importante différence : la conservation ne reproduit pas pour faire une *reproduction*, elle reproduit pour faire un *original*. Le statut de cet étrange clone pose quelques problèmes, il s'agit d'une œuvre née de l'imitation d'un original, mais devenant dès lors officiellement l'œuvre d'art qui lui a donné naissance. À

partir du moment où la copie est une véritable redite de l'original, il est délicat de la considérer à son tour comme originale, l'ancien n'existant plus. De fait, c'est pourtant ainsi que se passent les choses dans les musées et centres d'art. Seulement, la redite n'est pas la norme, pour être conservée, l'œuvre peut connaître des modifications plus ou moins importantes amenant à distinguer la copie d'un autre mode d'imitation.

Repensons au mythe de Narcisse, Narcisse cherche l'amour, désir d'éternité dit-on, il tombe amoureux de son reflet, reflet doué de parole par la présence de la nymphe Écho. Par conséquent, le lac ainsi qu'Écho reproduisent Narcisse qui, trop reproduit, en vient à mourir, emportant avec lui tout ce qui rendait attrayant son reflet et son écho. Cette reproduction provenant du désir de conservation et d'éternité nuit à Narcisse. En réalité, Narcisse ne meurt pas. Il ne meurt pas mais se métamorphose en la fleur formationéponyme. Or, dans la mythologie, la fleur traduit tout l'être qu'est Narcisse sous une forme différente. Il s'agit d'une traduction des médias variables, en l'occurrence, ce que Jon Ippolito nomme une ré-interprétation¹³.

Le réseau de Jon Ippolito distingue quatre stratégies différentes pour la conservation des médias variables : le stockage, l'émulation, la migration et la ré-interprétation. Mis à part le stockage qui consiste à entreposer les matériaux dans lesquels est réalisée une œuvre afin de pouvoir les remplacer dès leur trop grande usure et qui s'assimile donc à une version contemporaine de la restauration classique, les trois autres s'éloignent à la fois de la restauration et de la copie pour se rapprocher d'un certain à *propos d'art*. L'émulation cherche à imiter l'apparence de l'œuvre par des moyens tout autres, plus actuels ou plus pérennes. La migration actualise en quelque sorte les matériaux, « par exemple, migrer les moniteurs vidéo de *TV Garden* de Nam June Paik consisterait à les remplacer par des modèles récents »¹⁴. La ré-interprétation tente de trouver des équivalents métaphoriques à des matériaux répondant à une certaine connotation au moment de l'exécution de l'œuvre.

13. Pour plus d'information sur le *Réseau des Médias variables*, se reporter au site : <http://www.variablemedia.net/f/introduction/> ainsi qu'à : Lahuerta (Claire), « Le *Réseau des Médias Variables* de Jon Ippolito pour l'acquisition et la conservation d'œuvres éphémères : outil ou utopie ? », in *L'Art contemporain à l'épreuve de ses mémoires, modalités de conservation et de diffusion*, sous la direction de Ackerman (Ada) et Trentini (Bruno), Le Manuscrit, Paris, 2006, pp. 47-60.

14. Suivant l'exemple du site : <http://www.variablemedia.net/f/introduction/>

Ainsi, pour reprendre notre exemple de Narcisse, afin de conserver le jeune homme, une émulation en serait un mannequin à l'apparence humaine ressemblant parfaitement à Narcisse. Sa migration aurait remplacé le premier jeune homme par un autre. La ré-interprétation veut rendre l'émotion suscitée par un éphèbe ; la fleur répondant grossièrement à cette attente¹⁵. Dans tous ces cas, l'œuvre codante est une interprétation de l'œuvre codée, partant une mise en avant de certaines de ses caractéristiques, quelles soient simplement rétinienne ou esthétiques : la transcription porte par conséquent sur l'œuvre originale. Nous nous situons alors dans une configuration où une œuvre porte sur une autre sans qu'existe de distinction officielle entre elles deux. Trois extrêmes sont en fait à distinguer : soit il est admis que l'œuvre codante s'identifie parfaitement à l'œuvre codée, soit nous considérons qu'il s'agit d'une nouvelle œuvre s'inspirant d'une ancienne dorénavant éteinte, soit encore, nous n'acceptons pas l'œuvre codée dans le champ des œuvres d'art. Dans les deux premiers cas, nous rejoignons la problématique de la copie servile, le troisième interroge implicitement le statut du musée, y montre-t-on des œuvres ou des documents, des originaux ou des reconstitutions ?

En ce qui nous concerne, nous préférons penser que ces œuvres transcrites évoluent dans un plan habilement délimité par ces trois extrêmes et jouissent ainsi du statut rendant flou la frontière distinguant nos deux types étudiés, à savoir assumer son existence en tant qu'art et porter sur l'art. D'une part, les œuvres relevant de ce mode contemporain de conservation s'assument art en tant que les variations adaptatives qu'elles présentent n'ont de raison d'être que relativement à leur existence artistique de transcription d'originaux. D'autre part, ces mêmes adaptations ne sont qu'à propos des œuvres qu'elles remplacent et n'ont encore une fois aucune raison d'être sans la préalable existence des œuvres codées. Nous voyons bien qu'un même fait – les adaptations – entraîne deux conséquences qu'il est dès lors impossible de distinguer. Cette ambiguïté provient selon nous du fait que l'œuvre codante est à propos de l'œuvre codée alors qu'il s'agit en fait de la même œuvre. En effet, dans le cas d'une véritable

15. Il va sans dire que ces variations ne sont que des propositions, d'autres seraient parfaitement envisageables. La fluctuation étant accrue dans la mesure où il s'agit de transcrire Narcisse qui n'est pas une véritable œuvre d'art.

identité, l'œuvre codante n'exhiberait en rien son existence artistique puisque les modifications ne seraient plus considérées comme adaptatives. Quoi qu'il en soit, nous devons nous souvenir que les distinctions établies ne sont opérationnelles que dans une majeure partie de l'art, des exceptions existent toujours, lesquelles peuvent parfois être intéressantes à étudier, en elles-mêmes ou pour les possibilités qu'elles laissent entrevoir.

Cette remarque issue de l'ambivalence de l'œuvre conservée nous ouvre d'ailleurs deux voies que nous emprunterons ultérieurement avec le plus grand intérêt, d'une part le cas d'œuvres ne pouvant être considérées comme unitaire, d'autre part le cas des œuvres portant sur elles-mêmes en tant qu'œuvre d'art.

les limites de l'imitation

L'étude du modèle de l'imitation nous a permis de comprendre à la fois les différences et les ressemblances entre le fait de s'assumer et s'exhiber art et le fait de porter sur l'art. Soyons attentifs sur un point : malgré la pronominalisation des verbes *s'assumer* et *s'exhiber*, l'œuvre ni n'opère d'acte ni ne possède de contenu réflexifs. Elle ne fait que se montrer au spectateur en tant qu'œuvre d'art. Cependant, ces œuvres, comme celles portant sur l'art, peuvent potentiellement et indépendamment être réflexives. Malgré la richesse et la variation des manières de penser l'imitation, les œuvres d'imitation ignorent bien de subtilités qu'il nous faut éclaircir afin de distinguer, autant que les exceptions nous le permettent, les deux types de relation d'une œuvre d'art à l'art. C'est pourquoi il s'agit à présent de sortir de l'imitation telle que nous l'avons envisagée et de nous confronter à une distinction plus générale entre s'assumer art et porter sur l'art.

Chapitre II : typologie I

En plus d'étendre au-delà d'une discussion limitée à l'imitation la distinction entre le fait de s'exhiber œuvre d'art et le fait de porter sur l'art, ce présent chapitre cherche à établir une première critique des œuvres candidates à la méta-articité. En effet, plusieurs genres d'art semblent être de parfaits représentants d'un art méta-artistique alors qu'ils ne sont en fait que des variations plus ou moins lointaines, mais non-fidèles, de l'autoréférence artistique.

Avant de commencer notre mise à l'écart, nous voulons revenir sur un point mis en avant par notre discussion cicéronienne sur l'art naturel et l'art humain en interrogeant l'unité de l'art humain lui-même.

Par la suite nous étudierons le cas des œuvres ayant l'air de vouloir définir en acte ce qu'est l'art. Elles sont de deux sortes, il y a d'une part celles qui restreignent manifestement la sphère de l'art et d'autre part celles qui, au contraire, l'étendent au-delà de ses jusqu'alors limites. La relation des ses deux catégories d'œuvres au méta-artistique et à l'exhibition de l'art reste notre préoccupation.

Sans chercher à définir l'art en se créant ou en se supprimant des carcans, la libération ostensible de contraintes donne naissance à des œuvres pratiquant discrètement l'autoréférence. Les œuvres ayant à voir avec ce qu'Adorno appelle la libération des contraintes du matériau sont de celles qu'il nous faut analyser, et ce afin de donner l'exemple de cas pouvant faire pour ainsi dire jurisprudence dans l'examen de la question méta-artistique.

l'art et les arts

Si nous considérons la toile de Rubens *Pallas et Arachné*, elle entre tout de suite dans le rang des œuvres méta-artistiques, nous sommes en effet face à un dispositif des plus courants de mise en abyme puisque nous voyons au sein de l'image une seconde

image ayant le statut d'œuvre d'art. Rubens y représente un moment du défi entre Pallas, autre nom d'Athéna, déesse des arts et des artisans, et Arachné, une femme passée experte dans l'art du tissage. Il se trouve qu'Arachné tisse une tapisserie montrant les honteuses habitudes des dieux, ce à quoi Athéna réagit en transformant son adversaire en araignée, une bête condamnée à tisser éternellement. La scène se situe précisément au moment où Athéna découvre le travail d'Arachné. Bien évidemment, le spectateur contemplant la toile de Rubens découvre la tapisserie d'Arachné au moment où il voit Athéna la découvrir ; il peut ainsi être en quelque sorte considéré comme doublement spectateur, une fois pour l'image endotopique d'Arachné, une fois pour l'image exotopique de Rubens. Cependant, le peintre flamand a pris le soin de ne pas montrer l'image qu'il reproduit de façon à ce qu'elle soit objet de contemplation et lui vole pour ainsi dire la vedette. Il a pour ce faire représenté la tapisserie comme simple objet plus que comme œuvre d'art en la montrant non tendue mais avec de nombreux plis. De plus, aucune méprise n'est possible, il s'agit d'une tapisserie et non d'une peinture¹⁶.

Évoquons à présent *L'Atelier* de Vermeer, cette toile, comme *Pallas et Arachné*, inclut une image endotopique. Toutefois, contrairement à Rubens, Vermeer montre une peinture dans une peinture, il s'agit du même art.

La question soulevée par la description de ces deux toiles porte sur la distinction à faire entre les arts. De la même manière que se différencient l'art naturel et l'art humain, nous devons différencier la peinture de la tapisserie, de la sculpture et deux à deux distinguer tous les types d'art. En effet, si une œuvre d'un certain type d'art montre l'existence d'un art d'un autre type, nous sommes bien dans un cas d'une œuvre d'art qui porte sur l'art, mais cette œuvre ne saurait rigoureusement être tenue pour autant pour méta-artistique puisque l'unique terme *artistique* renverrait ici à deux types d'art. La méta-artisticité ne serait conférée qu'à l'unique condition que les différents arts soient considérés comme différentes variations de l'art, et en ce sens parler de *types d'art* est un abus de langage présupposant leur possible unité.

16. On pourrait objecter qu'une toile peinte non tendue puisse présenter des plis similaires, mais ce serait se méprendre sur l'élasticité de la peinture à huile. Une peinture est beaucoup plus rigide et se présente rarement libre : quand elle n'est pas tendue, elle est le plus souvent roulée.

Les nombreux écrits portant sur la classification des arts témoignent de l'intérêt porté à une séparation des arts. Cependant, les discussions suscitées se soldaient généralement par un non-lieu avant de se voir déviées de leur finalité originelle. Nous pensons par exemple à la théorie de la tache développée par Vittorio Imbriani, reprise à son compte par Benedetto Croce¹⁷, puis analysée encore par Luigi Pareyson.

À l'origine, Imbriani dresse sa théorie afin de montrer une spécificité de la peinture dans l'acte créateur : toute bonne œuvre commence par un embryon qu'il faudra faire germer, une tache qui possède en puissance toute la grandeur et l'étendue de l'œuvre achevée. Croce, quant à lui, pense que les arts sont comme les faces d'un cube, distinctes mais appartenant au même cube. Ainsi, deux types d'art peuvent avoir une apparence qui diffère, mais aucun principe fondamental ne peut caractériser l'un sans également rendre compte de l'autre. Partant, Croce a montré – il le lui était nécessaire s'il voulait défendre sa position – en quoi la théorie de la tache d'Imbriani s'appliquait également aux autres types d'art, en particulier à son type favori, la poésie. Se libérant du renvoi visuel que la tache peut entretenir avec la peinture, il fait de la tache une métaphore de tout préambule artistique, de tout germe, en défendant parallèlement l'idée que toute œuvre d'art se présente chez l'artiste sous forme de germe.

Nous voyons bien à travers l'exemple de la théorie de la tache que choisir entre considérer des types d'art et considérer des arts distincts nécessite une conception de l'esthétique de la création comme de la réception et qu'un tel projet nous éloignerait trop de notre étude du méta-artistique. Toutefois, les préoccupations ne sont pas indépendantes, nous l'avons vu en comparant deux œuvres de Rubens et de Vermeer : que dire de la méta-articité d'une sculpture représentant un peintre, un poème sur l'architecture ou encore d'une peinture figurant un concert de musique ou d'opéra ? Classer ces œuvres dans la sphère du méta-artistique nous engagerait dans une pensée trop restreinte, non pas que nous y soyons opposés, mais suffisamment d'œuvres se réfèrent au même type – ou au même art – pour restreindre l'étendue de notre propos en considérant des œuvres à la méta-articité discutable.

17. Voir « Une théorie de la "tache" », in *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

Nous ne considérons par conséquent dorénavant que les œuvres se référant à son genre d'art.

Le principe d'économie et de prudence pour lequel nous optons ne peut concerner que les œuvres d'une certaine époque révolue. L'explosion des médiums qu'a connu le XX^e siècle ayant entraîné des œuvres au médium hybride, il est impensable de parler aujourd'hui de types d'art fondés sur une distinction de médium. Il nous faut cependant savoir comment se comporter avec les œuvres contemporaines.

Sur ce point, il apparaît que c'est lorsque le problème semble le plus crucial et le plus complexe qu'il se trouve en fait être le plus simple. Repensons à l'initiative de Ion Ippolito, il donna à son réseau un nom présentant pour nous le plus grand intérêt : *le réseau des médias variables*. Ion Ippolito ne classe pas les œuvres par médium, l'enjeu et la spécificité de son centre est de penser qu'une œuvre ne réside pas nécessairement dans un médium et peut rester la même œuvre en changeant de médium. Nous avons noté que cette vision de l'art a essentiellement vu le jour afin de résoudre des problèmes de conservation, son origine est donc pratique et n'est pas soumise à un système de pensée philosophique spécifique. Il est toutefois évident qu'une telle pratique n'est pas neutre, mais dans la mesure où elle est appliquée, nous pouvons la considérer comme opérationnelle. De plus, la classification établie par le réseau ne répond également qu'à des soucis de conservation. Le médium de l'œuvre laisse la place à son *comportement*. On n'y parle plus de danse, de vidéo ou de peinture, mais d'œuvres dupliquée, interactive ou contenue.

Ainsi, en s'inspirant du *réseau des médias variables*, nous ne distinguons pas de types d'art dans l'art contemporain. Les appellations d'art plastique comme d'art visuel – suivant les milieux et les tendances – tendent également à mêler les types et à rompre leurs frontières. Une exposition d'art plastique ne donne aucun renseignement sur le ou les médiums présentés, il est de plus en plus cohérent de considérer l'art plastique comme un médium à part entière, avec des problématiques communes, des enjeux partagés. De la sorte, derrière une œuvre contemporaine méta-artistique n'existe qu'un seul référent nommé art, l'art plastique. Cette unité a l'avantage d'ouvrir la porte à de nombreux possibles dans la mesure où peut être considérée comme relevant du méta-

artistique une installation dans laquelle se trouve une peinture ayant eu une existence artistique autonome. Nous insistons bien sur la dimension de *possibilité*, n'oublions pas qu'une telle œuvre n'a pas nécessairement une quelconque prétention méta-artistique : en exhibant une peinture, l'installation ne fait que reconnaître l'existence de l'art, ni elle s'assume art, ni elle porte sur l'art. Seule l'étude de l'installation a la capacité de faire passer du possible à l'acte ; l'unité de l'art plastique n'a pour impact que de laisser ouvert ce possible, non de l'actualiser.

Il est surprenant de voir à quel point cette apparition de nouveaux médiums tendant à diversifier l'art tout en l'unifiant dans l'art plastique suit de peu une période totalement opposée. Une caractéristique majeure du début du XX^e siècle est de tenter de limiter l'étendu de l'art et de le soumettre à des règles ou objectifs précis. Il s'agit de l'essor de ce que nous nommons l'art définitionnel.

l'art définitionnel et l'œuvre exemplaire

En 1907, Picasso peint sa fameuse toile considérée comme donnant naissance au cubisme, une toile moins révolutionnaire par ce qui est représenté que par la manière dont c'est représenté. *Les Demoiselles d'Avignon* rompt avec une longue tradition mise sous le joug du *peins ce que tu vois*. L'expressionnisme reste également dans cette voie mais a contribué, il est vrai, à mettre l'accent sur la subjectivité de la vision au détriment de l'objet représenté. Les femmes des *Demoiselles d'Avignon* – mais pouvons-nous vraiment parler de femmes dès 1907 ? – échappent à une quelconque réalité du regard, elles ne semblent pas posséder de référence au réel, que ce réel soit objectif ou subjectif.

Naturellement, cette œuvre choqua, elle semblait remettre en cause une tradition et asséner de la sorte une nouvelle manière de peindre. Pourtant, il ne semble pas que Picasso tentait d'imposer quoi que ce soit, il ne voulait pas faire une œuvre ostensiblement exemplaire, une œuvre à copier comme un modèle. Tout de même, Picasso ouvre une période pendant laquelle l'œuvre exemplaire sera, comble de récursivité, la norme. Arthur Danto nomme à juste titre ces années « l'ère des manifestes », de nombreux -ismes se voient à l'origine de textes visant à dire ce qui est

art et ce qui ne l'est pas ou plus. Danto, dans la lignée hégélienne, identifie cette période au moment subjectif de l'histoire de l'art. Il semble légitime de penser que l'art, en se retournant sur soi et en se posant des questions réflexives, coïncide avec un moment de méta-articité. Nous voulons cependant préciser deux points.

D'une part, il serait étroit de restreindre le méta-artistique à une période de l'histoire de l'art. Il se pourrait que l'ère des manifestes corresponde à un changement de cette tendance, qualitativement ou quantitativement, mais en aucun cas le début du XX^e siècle ne saurait jouir de l'exclusivité du méta-artistique. Ici encore, nous ne prétendons absolument pas que Danto prône une telle chose, il se trouve juste qu'il pourrait paraître tentant, à sa lecture, plus qu'à celle de Hegel, d'identifier un mouvement méta-artistique¹⁸.

D'autre part, ce n'est pas parce qu'il y a retour sur soi qu'il y a commentaire de soi, Danto est précis sur ce point, le moment subjectif consiste en la prise en compte par l'art de son existence artistique en tant que sujet. Ainsi, selon Danto, les œuvres de l'ère des manifestes, au mieux, font partie des œuvres s'assumant art.

Ces précisions établies, comprenons pourquoi, même indépendamment de la pensée hégélienne de Danto, les œuvres de l'ère des manifestes ne sont pas méta-artistiques.

Un premier point est probant, si Danto classa cette période sous l'appellation « ère des manifestes », c'est bien parce qu'il ne faut pas oublier le nombre d'écrits d'artistes dans lesquels sont expliqués leurs visions de l'art. Ainsi, le coefficient de méta-articité relève du manifeste et non de l'œuvre. Il est par conséquent légitime de voir dans le début du XX^e siècle un engouement méta-artistique cherchant à définir l'art, mais cet engouement ne concerne pas les œuvres proprement dites. S'intéressant justement à l'art moderne et à Clément Greenberg, un de ses théoriciens, Dominique Chateau rappelle la position de ce dernier en insistant sur le fait que « *autant il convient de rendre compte*

18. Si Danto nous paraît plus propice que Hegel dans une pensée du méta-artistique, c'est dû à une différence fondamentale qui les distingue. Certes Danto conserve la dialectique hégélienne, mais, étrangement, alors qu'il se réfère explicitement à Hegel, il construit une histoire de l'art totalement autre : il se trouve que Hegel dresse l'histoire de l'art en étudiant le *Geist* avant tout, alors que Danto étudie précisément l'art. Nous pourrions dire que Hegel dresse dans *l'Esthétique* une histoire hégélienne de l'art, quand Danto dresse une histoire de l'art hégélienne.

de la théorie immanente aux œuvres cubistes, autant il convient de rendre compte du fait qu'elles ne l'expriment pas par elles-mêmes en tant que théorie »¹⁹. S'il convient de distinguer l'œuvre de la théorie, il faut en particulier bien distinguer l'écrit en tant que manifeste et l'œuvre, un écrit portant sur l'art est par définition un écrit méta-artistique – ce n'est bien entendu pas de l'art méta-artistique. Il est certain qu'accompagner l'œuvre de l'écrit tend à en parasiter le discours : l'œuvre s'imprègne, chez le spectateur, du discours mitoyen pour devenir exemplaire.

Cependant, et il s'agit du second point, si la méta-articité appartenait à l'œuvre, toute œuvre d'art rompant avec la tradition, ou plus précisément faisant se rencontrer tradition et innovation sans les opposer²⁰, devrait être tenue pour méta-artistique. Ce point vaudrait aussi bien pour *Les Demoiselles d'Avignon* que pour une peinture du Caravage et de la plupart des œuvres. Or, en exhibant une nouvelle manière, l'œuvre ouvre un possible, mais ne proclame pas que ce possible est ouvert, ni pourquoi ce possible est de l'art. Il importe considérablement dans une analyse d'un méta-*quoi que ce soit* d'avoir à l'esprit la distinction entre différents niveaux de ce *quoi que ce soit*, l'œuvre exemplaire requiert cette précision afin de ne pas être considérée comme méta-artistique. L'œuvre en tant que chose, et non en tant que médium, est la preuve que ce possible artistique est ouvert. En ce sens, l'œuvre est artistique. Elle aurait été méta-artistique si l'énoncé venait de l'œuvre en tant qu'œuvre d'art, en tant que médium, dans ce cas l'œuvre serait bel et bien à propos d'art et non uniquement art.

La notion de possible artistique nous amène à distinguer deux catégories d'art définitionnel : d'une part, les œuvres, comme celles relevant de l'ère des manifestes, qui tendent à restreindre l'art, et donc à supprimer des possibles ; d'autre part, les œuvres étendant l'art au-delà de ses frontières en ouvrant des possibles. Dans le contexte qui est le nôtre, cette distinction est légitime dans la mesure où Arthur Danto, en plus d'identifier l'ère des manifestes, s'attache aux œuvres d'Andy Warhol, spécialement les

19. Chateau (Dominique), *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 150, l'auteur souligne.

20. L'entrelacement entre tradition et innovation fait l'objet d'un chapitre ultérieur.

Boîtes Brillo et les *Soupes Campbell*. Il s'agit selon lui d'œuvres qui répondent à la question subjective de l'art en ouvrant désormais tous les possibles²¹. Suivant notre analyse, aucune des deux catégories n'entre *a priori* dans le champ du méta-artistique, il est néanmoins indéniable qu'*a posteriori* une œuvre précise peut y entrer, mais pour d'autres raisons que son lien avec une quelconque modification du possible artistique.

Permettons-nous une dernière remarque au sujet du possible artistique. Il est présentement question d'œuvres pouvant soit restreindre soit étendre l'univers des possibles artistiques. Malgré les apparences, ces deux catégories d'œuvres ne s'opposent pas tant que ça, nous avons déjà vu leurs similitudes quant au méta-artistique, mais leurs liens sont encore plus entrelacés. En effet, ces œuvres sont souvent les mêmes, une œuvre apparaissant comme voulant restreindre les possibles propose généralement un nouveau possible. Par la suite, la tentative hégémonique échouant, le nouveau possible vient s'ajouter au possible artistique afin de l'étendre. Il n'y a qu'à considérer les œuvres du suprématisme ou du cubisme vu par Metzinger pour s'en rendre compte.

Il est important de classer ensemble les œuvres relatives au possible artistique au lieu de privilégier comme critère la restriction ou l'élargissement du possible, et ce parce qu'existe une autre manière d'étendre le possible. Il nous semble en effet que lorsque Danto soutient qu'après Warhol tout peut être de l'art, il commet un abus de langage, il devrait dire que tout ce qui peut être peut être de l'art. Il s'agit alors de distinguer le possible du possible spécifiquement artistique, il s'ensuit que ces œuvres requièrent un traitement différent quant à leur relation au méta-artistique.

l'élargissement de la sphère du possible

Si nous devons expliquer pourquoi nous tenons à distinguer l'assertion *tout peut être de l'art* de *tout ce qui peut être peut être de l'art*, il nous suffirait d'avoir recours aux divers progrès, qu'ils soient industriels, physico-chimiques ou encore émergeant

21. Il ne relève pas de notre propos de savoir qui, entre Marcel Duchamp et Andy Warhol, répond le mieux à cette question.

d'autres domaines, et exhiber des œuvres d'art qui n'étaient pas possibles avant. Par exemple, après Warhol – juste après le Warhol des *Soupes Campbell* – le net'art n'était pas possible. Cette impossibilité ne résulte pas d'un assujettissement de l'art à un idéal ou à des règles établies et mal définies, non, l'assujettissement de l'art dont il est question est tout simplement celui au réel : quelque chose qui ne peut pas exister en tant que tel, ne peut pas non plus exister en tant qu'œuvre d'art²². Bien que de telles précisions ne soient que théoriques – aucune œuvre ne peut sous pouvoir artistique faire exister de fait quelque chose qui ne peut l'être en dehors du champ de l'art –, cette soumission au réel suffit pour légitimer la distinction entre les deux assertions préalablement mentionnées.

Toutefois, si au lieu de considérer une existence de fait nous nous intéressons à une existence de droit, le problème sort du registre spéculatif : la qualité artistique peut conférer une existence légale ou légitime à quelque chose ordinairement puni et blâmé. Avant d'étudier de telles œuvres, il est important d'avoir à l'esprit une image rendant compte de ce que nous nommons *l'élargissement de la sphère du possible*.

Si on assimile l'éventail des possibles à une grande baudruche, plus la baudruche est grande, plus de choses sont possibles de droit, comme de fait. À l'intérieur de cette baudruche, se trouve tout, y compris l'art. Le possible artistique prend lui-aussi l'apparence d'un ballon gonflable, les œuvres définitionnelles tentaient de gonfler ou de vider ce ballon suivant s'il s'agissait, comme nous l'avons vu, d'œuvres extensives ou restrictives. Après Andy Warhol, selon Danto, tout ce qui peut être peut être de l'art signifie que le petit ballon a été tellement gonflé qu'il en vient à épouser la forme de la grande baudruche : le possible artistique et le possible correspondent. Cependant, même dans cet état, l'art continue d'agir, continue de changer.

D'une part, mais il s'agit d'une précision pauvre, si la baudruche est amenée à grossir, l'art, en suivant, peut connaître de nouvelles pratiques. Ce point concerne l'existence de fait.

22. Soulignons que l'assujettissement dont nous faisons état ne veut avoir aucun lien avec ce dont il est question dans l'ouvrage de – justement – Danto nommé *L'Assujettissement philosophique de l'art*.

D'autre part, et il s'agit d'une remarque autrement plus riche, l'inverse peut se produire, c'est-à-dire que le ballon de l'art, en se gonflant, entraînera nécessairement dans sa croissance la baudruche du possible. C'est ainsi que quelque chose vient à acquérir une existence de droit, existence obtenue de par l'appartenance à la sphère de l'art, elle-même contenue dans la sphère des possibles.

Quoique théoriquement stable, une telle éventualité surprendrait, pourtant, de telles œuvres existent. Analysons-en un spécimen lié à la légalité, les problèmes que de telles œuvres posent à l'étude du méta-artistique n'en seront que plus limpides²³. Nous laissons à l'écart les œuvres relatives à la légitimité, la question de savoir ce qui est légitime n'étant pas stable et partagé, il est délicat de proposer ne serait-ce qu'une œuvre faisant consensus²⁴.

Il va sans dire que le vol est considéré comme un acte illégal, c'est-à-dire un acte passible d'une peine. « Le vol non-puni n'existe pas », pense-t-on. Pourtant, l'artiste Paraponaris, à travers son œuvre *Tout ce que je vous ai volé* donne une existence légale au vol sous couvert d'art. Cet artiste a dérobé une quarantaine d'objets à ses amis ou à diverses collectivités et les a ensuite exposés au musée d'art contemporain de Marseille avec la date et le lieu de l'infraction. Lors de l'exposition, qui eut lieu en 1966, une association porte plainte pour un vol de téléviseurs. L'artiste, reconnu coupable, n'a été mis sous le joug d'aucune peine. Ainsi, ces objets ont bel et bien été volés, la police le reconnaît, mais dispense le *coupable* de peine. Nous ne voulons pas juger une telle décision, uniquement en tirer sa concordance avec nos propos sur le possible : Paraponaris a soufflé à grands poumons dans le ballon des possibles artistiques, la baudruche des possibles n'a pu que suivre. *Tout ce que je vous ai volé* peut alors être perçue comme une œuvre mettant en avant l'aspect subversif de l'art dans le dépassement des frontières, mais rentre-t-elle pour autant dans le méta-artistique ?

23. L'œuvre paradigmatique que nous choisissons appartient au champ de l'art contemporain, il est vrai que nous ne connaissons pas d'œuvre antérieure au ready-made pouvant entrer dans cet élargissement de la sphère du possible. Il serait intéressant de valider ou d'invalider la nécessaire contemporanéité de telles œuvres.

24. Pour proposer tout de même un exemple nous apparaissant comme pertinent, pensons aux œuvres de Santiago Sierra. Cet artiste loue des journaliers mexicains à leur tarif habituel et les emmène dans des galeries où un travail atypique les attend, travail qui peut consister à porter un mur durant toute la journée devant le public de la galerie.

Il serait tentant de répondre à cette question par le raisonnement établi précédemment comme quoi il faut distinguer l'œuvre-chose de l'œuvre-art et faire la différence entre l'œuvre et son contenu. Manifestement, la simple existence de l'œuvre-chose est à propos d'art, mais, pour être méta-artistique, il faut que ce soit l'œuvre-art qui traite d'art, autrement dit, le contenu de l'œuvre. Pour les œuvres de l'ère des manifestes, précisons que l'existence de l'œuvre-chose précède celle de l'œuvre-art, l'œuvre n'est par conséquent pas à propos d'art. Il en va clairement autrement pour les œuvres paradigmatiquement représentées par *Tout ce que je vous ai volé* puisque l'œuvre existe parce qu'elle est art. L'existence est soumise à l'artité de l'œuvre, partant, il serait légitime de considérer l'existence comme relevant du contenu de l'œuvre. On pourrait nous objecter ici que l'existence n'est pas un prédicat et ne peut par conséquent pas relever du contenu. Admettons, mais il s'agit ici non pas du prédicat *existence*, mais *droit à l'existence*. C'est parce qu'elle est art qu'elle a le droit d'exister, et ce droit d'exister rend compte d'une caractéristique de l'art, à savoir le pouvoir que le ballon a sur la baudruche.

L'éventualité d'une œuvre contenant en elle-même ses possibilités d'existence, même son existence, donne matière à spéculer à la personne avide de méta-articité, mais il s'agit de ne pas se laisser convaincre trop promptement : une telle imbrication de l'existence dans le contenu de l'œuvre résonne quelque peu comme l'originelle question de l'œuf et de la poule. Nous avons montré qu'exceptionnellement, l'œuvre-chose n'inclut pas l'œuvre-art, certes, mais est-il si évident que l'inverse se produise ? Non, en fait, œuvre-chose et œuvre-art coïncident parfaitement. Il est faux de penser que l'existence est conséquence de la qualité artistique au sens où il s'agit d'une chose qui entraîne une autre. Distinguer de la sorte dans *Tout ce que je vous ai volé* la manifestation de l'appartenance à l'art – l'existence – de l'appartenance relève de ce que Nietzsche stigmatise comme des « fausses monnaies »²⁵. Il n'est dès lors plus question de savoir qui induit l'autre puisqu'il s'agit de la même entité.

25. Nietzsche critique « le peuple qui sépare la foudre de son éclat, et prend ce dernier pour l'effet » du premier alors qu'il s'agit de la même chose, de deux faces d'une même monnaie. Nietzsche (Frédéric), *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 1996 I, 13.

Dans les cas habituels, le comportement du méta-artistique vis-à-vis de l'œuvre-chose et de l'œuvre-art est simple : il est normal que l'œuvre-chose soit à propos d'art puisqu'il s'agit d'une œuvre d'art. L'attention se porte sur l'œuvre-art, si l'œuvre-art est à propos d'art, alors il y a méta-articité, si l'œuvre-art n'est pas à propos d'art, il s'agit d'art-objet²⁶.

Présentement, nous étudions un spécimen pour lequel œuvre-chose et œuvre-art coïncident parfaitement à tel point qu'il est même délicat de conserver ces deux appellations. Qu'en est-il de leur comportement méta-artistique ? Toute notion de méta nécessite une certaine stratification. Cette stratification trouve son fondement dans la séparation œuvre-chose / œuvre-art ; la première incluant la seconde. Il est par conséquent malaisé de considérer notre œuvre comme méta-artistique. Il est de la même façon malvenu de la ranger dans la catégorie des œuvres ne portant pas sur l'art – que nous définissons comme des œuvres pour lesquelles l'œuvre-art ne traite pas d'art.

Bien qu'une fois écartée du méta-artistique, nous puissions laisser errer une telle œuvre entre deux eaux, nous proposons tout de même une classification possible qui, certes purement théorique, a l'intérêt de rendre compte de l'appréhension du problème. Ainsi, oscillant entre un degré 0 et un degré 1 de méta-articité, nous n'avons aucune raison de limiter la classification aux entiers, tout se passe comme si *Tout ce que je vous ai volé* et les œuvres de sa catégorie avaient un degré de méta-articité compris entre 0 et 1. Elles ne sont pas parfois à 0 et d'autres fois à 1, elles sont ancrées entre les deux valeurs et ni n'y errent, ni n'oscillent²⁷. Il s'agit d'œuvres renvoyant à elles-mêmes, mais sans toutefois répondre aux exigences du méta-artistique.

Alors que, en ce qui concerne l'élargissement de la sphère du possible, la spécificité provient de l'identité entre l'œuvre-chose et l'œuvre-art, il existe des œuvres d'art, se situant également entre l'art-objet et le méta-artistique, mais dont l'origine concerne leur relation au matériau.

26. La simplicité de cette dichotomie masque évidemment les potentielles difficultés de savoir ce qu'il en est de l'œuvre-art.

27. Il ne présenterait aucun intérêt d'exhiber une valeur précise de ce degré, seule l'existence de degré non-entier nous importe ici, elle nous permet, afin de respecter nos définitions, d'écarter de telles œuvres sans pour autant les vider totalement d'autoréférence.

la libération ostensible des contraintes du matériau

Le matériau est un composant essentiel d'une œuvre d'art : sa matérialité physique et son existence en tant qu'artefact sont dues au matériau. Il ne faut tout de même pas réduire le matériau à la simple matière physique. L'esthétique de Théodore W. Adorno a précisément fait du matériau une notion clé en insistant sur sa composante spirituelle. Adorno oppose, ou plutôt distingue, la matière et le matériau par cette appropriation humaine de la matière naturelle. Le passage de la matière au matériau est similaire à la genèse du paysage : de même que le paysage est une nature domestiquée, un *pays-sage*, le matériau est assimilable à une *matièresage*, il s'agit selon le mot d'Adorno, « de l'esprit sédimenté, quelque chose de socialement préformé à travers la conscience des hommes »²⁸.

Chaque matériau suit par conséquent, dans sa spiritualisation, le cours de l'histoire en se chargeant de connotations socialement reconnues. L'artiste manipulant son matériau doit en quelque sorte parvenir à gérer ces diverses contraintes. Adorno précise qu'il est possible que l'artiste se libère des contraintes du matériau :

Celui pour qui le procédé signifie tout et le matériau rien est capable de se servir aussi de ce qui est dépassé et par là est accessible même à la conscience murée des consommateurs. Mais en retour, ces consommateurs ont naturellement l'ouïe assez fine pour se fermer dès que le travail du compositeur se saisit effectivement du vieux matériau usé. L'appétit du consommateur ne s'intéresse pas tant au matériau comme tel qu'à la trace que le marché y a laissé.²⁹

Alors qu'il identifie deux types de contraintes, à savoir la contrainte naturelle et la contrainte sociale, les intérêts philosophiques d'Adorno font qu'il s'intéresse essentiellement à la libération des contraintes sociales, laissant la libération des contraintes naturelles aux procédures techniques.

28. Adorno (Théodore W.), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 45.

29. Ibid.

Nous remarquons cependant que de plus en plus de médiums créent des dispositifs leur permettant de se libérer des contraintes naturelles du matériau. Ces dispositifs consistent généralement en une anticipation des contraintes afin de se les approprier, mais peuvent également être de l'ordre de l'auto-parodie. Sortant du champ strictement considéré comme artistique, nous choisissons de commenter deux séries télévisées ainsi que leur rapport au matériau. La première permet de poser clairement le problème des contraintes du matériau afin de nous permettre, dans la seconde, de nous focaliser sur la question du méta-artistique.

Le matériau d'une série télévisée, contrairement à celui d'un film, pose un problème concret au niveau du contrat des acteurs. Les acteurs doivent rester jouer dans la série tant que les personnages qu'ils incarnent y apparaissent.

Cette contrainte est gérée classiquement de deux manières, soit la production remplace un acteur par un autre, en faisant comme si rien ne s'était produit et en laissant le soin au public de comprendre la substitution et de se réhabituer à la nouvelle tête, soit, engageant plus profondément le déroulement de la série, en faisant quitter ou mourir l'acteur partant.

La série *Lost* se prête, nous semble-t-il, parfaitement à la seconde façon de réagir, celle intégrant les contraintes du matériau dans l'œuvre. En effet, l'histoire porte sur les rescapés d'un accident d'avion perdus sur une île sauvage. Autrement dit, il est aisé de faire disparaître un acteur désireux de quitter la série. Remarquons également la possibilité, utilisée également abondamment, d'introduire naturellement de nouveaux acteurs en tant qu'indigènes de l'île ou rescapés d'un ancien accident ou naufrage. La production s'est alors libérée du joug de la contrainte du matériau – les acteurs – en faisant de la contrainte une alliée créatrice.

Tout se passe comme si un écrivain de l'Oulipo désireux d'écrire un ouvrage sans utiliser la lettre *j* se proposait d'écrire en Italien, langue dans laquelle cette lettre est absente³⁰. On aurait tendance à considérer qu'il se simplifie la tâche, qu'il triche, mais ce

30. Nous dressons cette comparaison afin que le lecteur cerne la différence entre *Lost* et *La Disparition* de Georges Perrec, ouvrage sans la lettre *e*, pour le moment ultérieur où il sera question de ce livre.

jugement n'est valable que si l'on suppose qu'il s'agit là d'un défi. Si, tout au contraire, l'écrivain n'a à sa disposition qu'un clavier dont la touche *j* est cassée, il ne triche plus, mais se libère de la contrainte de son certes très prosaïque matériau. Le passage de la contrainte en alliée créatrice peut se retrouver dans ce livre en italien aussi bien que dans *Lost*. L'écrivain peut en profiter pour imaginer une histoire pour laquelle la langue italienne est plus adéquate, il pourrait être par exemple tenté par un univers empreint d'opéra auquel il n'aurait probablement pas pensé sans la fameuse touche cassée.

Les aléas des acteurs ne se limitent évidemment pas à un changement de contrat, des aventures moins économiques peuvent être à l'origine d'une adaptation forcée de la part de la production de séries. Alors qu'il arrive, pour les besoins du scénario, de simuler la grossesse d'une comédienne, il se trouve non moins fréquent d'avoir à masquer celle d'une actrice dont le personnage n'est pas censé être enceinte.

La série télévisée *Une Nounou d'enfer*, alors qu'elle était confrontée à ce problème, a réussi à gérer la grossesse d'une de ses actrices en se situant, avec une profonde auto-dérision, sur la frontière séparant la possibilité d'ignorer totalement de celle d'assumer la future maternité de l'actrice. Dans la mesure où cette série se veut comique, il lui a été plus aisé de s'approprier le paramètre en le déviant vers une certaine parodie. Précisément, l'actrice enceinte joue le rôle de l'associée d'un producteur de théâtre, elle apparaît régulièrement dans la série et est secrètement amoureuse de son patron. Elle ne peut par conséquent en aucun cas être enceinte sans compromettre le déroulement de la série. Dans un des premiers épisodes où sa grossesse devenait visible, on pouvait la voir errer sans rôle pertinent dans la maison de son patron, lieu où se déroule la quasi-intégralité de la série. Elle semblait être inutile à l'intrigue de l'épisode et se contentait de déménager quelques plantes vertes ou autres objets volumineux. En fait, ces objets n'avaient pour autres buts que de masquer subtilement son ventre et sa grossesse. La subterfuge aurait pu persister si l'actrice ne s'était pas subitement arrêtée devant la caméra en se moquant des représentations se sentant obligées de cacher le ventre des actrices enceintes. À ce moment précis, évidemment, les téléspectateurs n'ayant pas déjà remarqué sa grossesse ne peuvent plus en faire abstraction. Ce qui est remarquable dans cette scène est la manière dont la présence inutile de l'actrice n'avait

aucune pertinence sinon celle de rendre invisible son ventre. Cette inutilité ne se manifeste pas avant la levée de la supercherie, il aurait été dès lors beaucoup plus simple, puisque le scénario le permettait, de se passer de sa présence, mais cette scène a été retenue.

Pour continuer notre comparaison avec un roman, tout se passe comme si un écrivain italien, dont la lettre *j* ne fonctionne pas, se prend au jeu d'écrire un livre en néerlandais, langue dans laquelle cette lettre a une occurrence manifeste. Il s'agit d'assumer la contrainte pour mieux s'en libérer. Une telle situation, à laquelle s'ajoute l'intervention de l'actrice devant la caméra³¹, a encore une fois un rapport particulièrement complexe avec le méta-artistique.

Nous commençons par négliger la méta-articité provenant du métier du patron, producteur de pièces de théâtre et de comédies musicales, puisque, comme établi précédemment, il ne s'agit pas du même médium artistique, les types d'art diffèrent. Il s'agit également de dissocier le fait de masquer la grossesse de l'actrice par des objets volumineux, d'une part, et son intervention parlée, d'autre part. En effet, le second engendre de l'autoréférence dans la mesure où cet épisode appartient à l'ensemble stigmatisé, alors que le premier est une manière de s'assumer œuvre en distinguant l'actrice de son rôle. Remarquons toutefois que ces deux points se rejoignent si l'on considère que la remarque autoréférentielle s'adressait à la caméra et non à un autre personnage. Justement, c'est essentiellement de ce point dont il faut tenir compte si nous voulons juger de la méta-articité de cet épisode : nous sommes dans une situation d'autoréférence, mais est-elle méta-artistique ? Il s'agit à nouveau de comprendre indépendamment l'œuvre-chose et l'œuvre-art, de poser la question du contenu et de la stratification. Pour une série, la stratification réside dans l'écart entre l'actrice et le personnage qu'elle joue. Ainsi, l'énoncé autoréférentiel ne peut véritablement être considéré comme méta-artistique que s'il a été émis par l'actrice et non le personnage.

Dans la mesure où il est impossible de séparer ces deux entités, nous sommes à nouveau dans une configuration évoluant entre un degré 0 et un degré 1 de stratification. Nous ne considérons donc cet épisode ni comme relevant strictement de l'art-objet, ni

31. Précisons tout de même que l'ambiguïté est maintenue, il est délicat de savoir si elle s'adressait à la caméra en tant que telle ou en tant que vision subjective d'un autre acteur.

comme inéluctablement empreint de méta-articité. À la différence des œuvres élargissant la sphère du possible, ce type d'œuvres n'a pas de degré défini, il oscille véritablement entre le 0 et le 1.

une classification

Au terme de cette première typologie étudiant les diverses relations de l'art à lui-même, nous avons distingué trois paramètres. Ces paramètres rendent compte de huit cas stricts et d'un nombre indéterminé et indéterminable de cas fluents. Il est bien entendu qu'une telle classification n'a de réelle pertinence qu'au regard de notre enjeu. Les huit catégories ne s'imposent en rien d'elles-mêmes tant qu'il n'est pas porté attention à la relation que peut entretenir une œuvre d'art avec l'art. Ainsi, même s'il est théoriquement possible de classer les œuvres de la sorte, d'autres arrangements sont également envisageables ; à tel point que sans question préalable aucun n'est à privilégier.

Ces précisions énoncées, il s'agit de présenter les différents paramètres régissant ce classement.

D'une part, et c'est précisément l'enjeu et l'intérêt des trois premiers chapitres, nous avons fait une différence entre assumer l'existence de l'art et porter sur l'art. Ces deux points constituent les deux premiers paramètres.

D'autre part, et cette donnée n'a pas encore été annoncée clairement comme cruciale, il s'agit de savoir si l'œuvre étudiée est réflexive ou non. Il s'agit précisément plus d'une modalité des autres variables, mais son comportement similaire nous amène à le considérer comme un troisième paramètre. Il a été généralement question d'œuvre s'assumant art, la pronominalisation naissant, nous le comprenons à présent, de la conjonction des qualités réflexive et reconnaissante de l'existence de l'art.

En faisant varier ces trois paramètres de 0 à 1, nous obtenons les huit cas stricts. Il est intéressant de se représenter mentalement la classification sous l'apparence d'un grand cube avec ses huit sommets : sur chaque direction d'arête évolue un paramètre ;

chaque sommet correspondant alors aux œuvres répondant aux valeurs adéquates. Par exemple, si nous situons en abscisse le fait d'assumer l'existence de l'art, en ordonnée celui de porter sur l'art et en cote son caractère réflexif, avec l'origine pour sommet gauche devant inférieur, les œuvres assumant l'existence de l'art, tout en portant sur l'art, mais sans être réflexives se situeront dans la partie droite, haute, devant, de valeur (1 ; 1 ; 0).

Il apparaît alors clairement que le cube rend compte de toutes les possibilités. Avant de présenter les cas fluents, comprenons bien la portée du *distinguo* que nous posons entre porter sur l'art et réflexivité. La difficulté dans ces termes vient du fait qu'une œuvre d'art qui porte sur l'art est sans nul doute *quelque part* réflexive, certes, mais cette réflexivité n'est pas centrée sur l'œuvre, il s'agit d'une réflexivité d'un élément sur l'ensemble qui le contient. Or, nous savons qu'il est important de séparer conceptuellement l'ensemble de ses éléments. Ainsi, nous réservons la notion de réflexivité uniquement aux œuvres *ayant à voir* avec elle-même, en tant qu'élément³².

Les cas fluents, quant à eux, sont de deux sortes, il y a d'une part ceux qui passent d'un cas stricte à un autre et d'autre part ceux qui n'ont pas toutes leurs coordonnées entières. L'exemple de la série *Une Nounou d'enfer* appartient à la première sorte, celui des œuvres élargissant la sphère du possible rend compte de la seconde. Insistons bien sur le fait que ces deux exemples ne décrivent que les *sortes* de cas fluents, chacune des deux sortes pouvant se situer n'importe où dans le cube suivant le ou les paramètres fluents. C'est précisément parce que l'ensemble du cube, dans son volume et pas uniquement dans sa surface, peut potentiellement être le siège d'une œuvre que nous avons opté pour une telle représentation, laissant de côté l'habituel tableau : notre typologie relève en fait d'un continuum tridimensionnel.

32. Le *ayant à voir* inclut aussi bien la relation de reconnaissance de l'art, qui équivaut donc au *s'assumer art*, que celle de porter sur l'art, devenant alors *porter sur soi en tant qu'art*. Nous avons en effet constaté précédemment qu'il était possible de porter sur soi sans qu'il y ait méta-articité, d'où l'importance du *en tant qu'art*. Le *quelque part* de la phrase ci-dessus rend compte de la même dualité. Le cube laisse également possible le cas d'une œuvre qui ni ne porte sur l'art, ni ne s'assume art, mais qui, pourtant, est réflexive.

On pourrait se demander pourquoi, alors que notre propos concerne le méta-artistique, c'est-à-dire les sommets portant sur l'art, nous nous attardons tant sur les autres modes de relation de l'art à lui-même. Rappelons que dans la visée de cerner les spécificités du méta-artistique, il est primordial de parvenir à l'identifier, et l'identifier signifie aussi bien distinguer ce qui est méta-artistique de ce qui ne l'est pas que distinguer le méta-artistique de ce qui en ressemble. De plus, et les cas fluents sont précisément évoqués dans ce but, le méta-artistique est une notion, non pas floue, mais poreuse : elle laisse passer beaucoup d'impuretés, ces impuretés une fois nichées dans la roche évoluent en quelque sorte avec le méta-artistique. Il faut par conséquent être méticuleux dans la critique pour ne pas les confondre³³. Il nous semble que le cube a l'avantage de bien différencier mentalement le méta-artistique de ce qui nous semble constituer ses principales impuretés, à savoir la reconnaissance de l'existence de l'art et la réflexivité. Si nous avons tenu à faire cette distinction, c'est en réaction à de nombreux moments où telle prestation a été rangée sous le méta-artistique parce que le comédien s'adressait au public. Il est évident que ce cas est intéressant, aussi bien pour lui-même que confronté au méta-artistique, mais il n'en relève pas pour autant. Le comédien, en reconnaissant le public en tant que public, s'assume art. En aucun cas nous ne pouvons considérer qu'il s'agit là d'un type du méta-artistique puisqu'il n'y a aucun propos qui porte sur l'art.

33. Nous précisons par précaution que le terme d'impureté n'a rien de péjoratif en soi, tous les minéraux qui enrichissent les eaux éponymes sont des impuretés au même titre que celles pénétrant dans la roche méta-artistique : elles la complexifient, peuvent la rendre plus riche, mais, malgré tout, si nous avons à étudier de l'eau, et rien que de l'eau, il faut savoir faire la part des choses.

Chapitre III : exemples et remarques topologiques

Alors que le chapitre précédent avait pour principal objectif de présenter les types nous permettant de dresser la classification, ce présent chapitre se détache de la visée typologique au profit d'une topologie. Rappelons à ce sujet que nous comprenons le terme topologie comme relatif à un discours tissant les relations entre les différents types. Nous le comprenons, la distinction entre les cas fluents et les exemples topologiques demande à être éclaircie. Le cas fluent est un type évoluant sur un même axe, il ne remet alors pas en cause les frontières entre les paramètres, mais uniquement la décidabilité de la valeur d'un paramètre. Le cas topologique, quant à lui, rapproche diagonalement les paramètres entre eux en exhibant la limite de leur frontière dans certains cas précis.

Bien entendu, dresser la topologie d'une typologie ne fragilise en rien cette dernière, au contraire, elle la fait devenir vivante et apte à rendre compte de nombreux cas, y compris les cas particuliers.

Les œuvres relevant de l'hommage et de la citation nous semblent poser les plus grands problèmes topologiques en faisant aller de pair le fait d'assumer l'existence de l'art et celui de porter sur l'art. Notre attention se portera tout premièrement sur ces deux cas et nous amènera à nous demander, à l'opposé, ce qu'il en est de la méta-articité des œuvres ne reconnaissant pas l'existence de l'art, mais portant tout de même dessus. Ce troisième chapitre prendra fin par une remarque stigmatisant une notion topologique importante, l'amphibolie de l'œuvre. En effet, la multiplicité d'interprétations possibles pour une même œuvre rend problématique la classification des œuvres sans tenir compte de l'éventail des interprétations.

l'hommage

Il est toujours intéressant de suivre l'évolution de l'art en terme d'hommage que les artistes se font. Il s'avère possible de dresser une histoire de l'art vue par les artistes. Quand un artiste, par une de ses œuvres, rend hommage à un contemporain ou un prédécesseur, il met au jour une filiation qui aurait pu rester inconnue ou du moins incertaine. Il s'agit toutefois de différencier le cas de l'hommage de celui de l'imitation vue au premier paragraphe, un hommage ne cherche qu'à témoigner de l'inspiration ou de l'admiration. Il n'est nullement question de s'accaparer l'œuvre d'autrui, ce qui relèverait déjà plus de l'imitation.

Considérons *l'Hommage à Marc Chagall* de l'artiste Pablo Gargallo, il s'agit d'une sculpture en bronze renvoyant, comme son titre le manifeste, au peintre Chagall, plus précisément à son imaginaire : de l'intérieur du visage du peintre émerge un personnage portant un bouquet, poncif récurrent de l'œuvre de Chagall. Notons avec attention l'importance du titre qui fait sortir l'œuvre d'un champ qui aurait pu lui convenir : il ne s'agit pas d'un portrait, mais d'un hommage. La différence entre ces deux champs, si nous posons cavalièrement qu'ils ne connaissent pas d'intersection, réside dans la distinction entre l'homme et l'artiste. Un portrait représente l'homme alors qu'un hommage représente l'homme en tant qu'il crée, l'homme et ses œuvres ou encore les œuvres à travers l'homme. Si nous négligeons pour l'heure les potentiels problèmes que suscite l'étroit rapprochement entre l'artiste et l'œuvre, il apparaît que *Hommage à Marc Chagall* assume l'existence de l'art, par l'intermédiaire du peintre, tout en portant sur ce peintre. Il y a une parfaite identité entre nos deux paramètres, leur séparation ne trouve dans cette œuvre aucune pertinence.

Si nous avons choisi une œuvre de Gargallo pour mettre en avant un aspect de l'hommage, c'est parce que ce sculpteur a lui-aussi provoqué des hommages, mais d'un tout autre genre : aucun rapprochement avec le portrait n'est possible, l'hommage se situe dans une réutilisation des matériaux de l'artiste. Gargallo est tenu pour avoir détourné le fer de son usage industriel pour lui donner le statut de matériau artistique.

Par la suite, Picasso comme César reprirent l'usage du fer dans leur création en renvoyant leur initiative à Gargallo. Ici encore, l'hommage reconnaît la qualité artistique des œuvres de Gargallo tout en étant à propos de ces œuvres.

le détournement

Nous aurions pu nous abstraire des connotations mélioratives que le terme d'hommage possède, pour privilégier la structure de l'hommage, c'est-à-dire qu'une œuvre renvoie à une autre œuvre ou à un autre artiste sans toutefois reprendre fidèlement l'œuvre visée³⁴, mais, pour éviter les ambiguïtés, nous préférons distinguer l'hommage du détournement. Toutefois, le détournement se distingue de l'hommage également par rapport au fait qu'un détournement renvoie toujours explicitement à l'œuvre détournée.

Il nous semble que *Perspective II, Le balcon de Manet* de René Magritte appartient aux œuvres renvoyant, sous le mode de l'hommage, à une autre œuvre, sans pour autant donner l'impression de vouer un culte à cette dernière. Il s'agit alors d'un détournement. Ici, Magritte renvoie directement et formellement à une œuvre précise de Manet, il ne la reprend cependant pas à la lettre : il substitue aux personnages situés sur le balcon leur cercueil. Fidèle à son surréalisme d'image, la jeune femme assise à gauche devient, une fois détournée, un cercueil également assis. Il est difficile, comme souvent chez Magritte, de savoir ce qui a motivé la réalisation de cette œuvre, pourquoi une telle référence mortuaire prendrait-elle place dans *Le Balcon* de Manet ? Parmi les nombreuses possibilités d'interprétation, retenons-en deux.

Supposons que Magritte, en 1950, cherche à redonner vie à l'œuvre de Manet datant de 1869. Plus précisément, il ne souhaite pas lui redonner vie, mais il veut l'actualiser. Les personnes apparaissant sur *Le Balcon*, à savoir Berthe Morisot, Fanny Claus et Antoine Guillemet, sont toutes décédées l'année à laquelle Magritte peint son

34. Lorsqu'une œuvre reprend en son sein l'apparence d'une autre œuvre, nous disons que l'œuvre *cite* l'autre. Le cas de l'art citationnel fait justement l'objet de notre prochain paragraphe.

détournement, elles n'existent plus que sous la forme de cercueils. Ainsi, Magritte n'a d'autres choix que de remplacer leur apparence d'antan par celle qu'ils ont acquise avec le temps.

La seconde interprétation que nous retenons consiste à penser que Magritte a l'intention d'enlever tout semblant de vie à l'œuvre de Manet afin d'en faire en quelque sorte une nature morte. Il remplace par conséquent toute représentation de vie par un équivalent inerte : c'est l'avènement des cercueils. Peut-être Magritte trouvait que *Le Balcon* manquait de vie et a voulu mettre en avant le repos de l'œuvre de Manet, peut-être, au contraire, il la trouvait trop vivante et a repris l'œuvre à son goût ; quoiqu'il en soit, *Perspective II, Le balcon de Manet* est devenu une nature morte.

Parmi nos deux interprétations, il est important de noter une variation dans le sujet du détournement. Alors que la seconde porte sur l'œuvre et son coefficient de vie, la première ne vise que ce qui y est représenté, les trois personnes davantage que les trois personnages. Ainsi, en se confinant aux personnes, Magritte reprend l'œuvre de Manet sans véritablement porter sur elle, mais en la reconnaissant comme relevant du domaine de l'art. À l'opposé, en modifiant le coefficient de vie de l'œuvre de Manet, le détournement de Magritte se pose comme un commentaire du *Balcon*. Nous voyons bien que *Perspective II, Le balcon de Manet* perturbe nos deux principaux paramètres³⁵.

Plus intéressant encore, en plus d'être un cas topologique au regard de ces deux paramètres, il s'agit d'un cas fluent en ce qui concerne la réflexivité : une œuvre détournant une autre, en exhibant l'autre ne peut éviter de s'exhiber également quelque peu elle-même. Il est évident que l'œuvre résultante, par transitivité, se modifie elle-même. Pour comprendre ce point, il suffit de supposer un instant que *Le Balcon* de Manet n'existe pas, mais que Magritte a tout de même peint, mû par une quelconque inspiration, sous un autre titre, *Perspective II, Le balcon de Manet*. Il va sans dire que l'œuvre de Magritte est vue d'un autre œil si elle n'est le détournement de rien. Partant,

35. Le titre de l'œuvre « *Perspective II* » laisse entendre que Magritte visait une tournure de l'œuvre de Manet. De plus, le chiffre II nous induit l'existence d'une première œuvre allant dans le même sens, *Perspective I : Madame Récamier de David* qui reprend l'œuvre éponyme de Jacques-Louis David sous le même principe de substitution du personnage par un cercueil. Ainsi, si l'on se fie à ce que semble être l'intention de l'auteur, l'interprétation actualisant l'œuvre ancienne semble davantage à retenir. Notons que dans la version de Magritte, la robe de Madame Récamier, objet non vivant et non périssable, dépasse du cercueil, aussi bien pour maintenir une composition que par une certaine ironie du détournement.

en portant sur une œuvre ou en l'exhibant, l'œuvre qui résulte d'un détournement se modifie transitivement également.

Si tout nous porte à penser qu'un détournement est réflexif, pourquoi considérer qu'il s'agit d'un cas fluent ? Tout simplement parce que notre raisonnement suppose qu'il est possible de distinguer l'œuvre en tant que détournement et l'œuvre hors de toute référence. Il est évident que, autre que spéculativement, cette distinction n'est pas pertinente : dire que l'œuvre se modifie parce qu'elle est un détournement part du principe que l'œuvre a existé avant d'être un détournement, ce qui est manifestement et objectivement peu tenable. Ainsi, l'œuvre ne connaît de réflexivité que pré-natale et théorique, il s'agit d'une réflexivité fluente.

Le détournement nous réserve une dernière particularité topologique : la réflexivité fluente de l'œuvre entre en relation avec les deux précédents paramètres. Sans nous attarder sur ce point plus qu'original, disons que l'œuvre, par le biais de sa réflexivité, *porte* sur elle-même, au sens méta-artistique de l'expression *porter sur*. Nous avons par conséquent ici un exemple de topologie fluente.

Il est certainement inutile de préciser que ces derniers paragraphes, concernant la réflexivité fluente du détournement, s'appliquent également à l'hommage. Ces deux modes, proches dans leur structure, sont en effet une même variation sur un principe de citation libre. L'art citationnel, quant à lui, rentre dans une catégorie différente et plus étroite que l'hommage et le détournement ; nous y retrouvons les mêmes problèmes, mais abordés autrement.

l'art citationnel

Il s'agit certainement de la forme d'art ayant le plus facilement accès au méta-artistique. Ce que nous nommons l'art citationnel est en effet de l'ordre de la mise en abyme. Ainsi, toute peinture représentant une peinture entre dans le champ de l'art citationnel, c'est également vrai des autres médiums bien que leurs occurrences soient moins courantes ou moins manifestes : comment se rendre compte par exemple qu'il

s'agit d'une seconde sculpture en abyme et pas uniquement de la sculpture englobante ? Un des seuls cas permettant de répondre à cette question avec certitude est celui pour lequel l'œuvre en abyme est une œuvre précise et ayant une existence préalable³⁶.

Cependant, malgré les apparences, le problème d'identification et d'isolement des œuvres en abyme se retrouve en peinture. Dès que l'œuvre citée est représentée frontalement, rien ne la distingue plus d'une peinture à part entière. Il serait même possible de tenir le discours comme quoi une peinture gigogne, vue avec une perspective non nulle, passerait pour une peinture anamorphotique. Toutefois, l'usage d'un cadre lève le doute assez aisément, mais, tout comme le socle en sculpture, le cadre n'est ni toujours présent ni toujours possible. Nous avons à ce sujet déjà mentionné l'existence des trompe-l'œil gigognes, trompe-l'œil représentant une scène comportant un trompe-l'œil. Il s'agit du cas le plus probant d'art citationnel pour lequel l'isolement de la citation, que nous pourrions assimiler à une identification des guillemets, ne va pas de soi. Nous laissons pour l'heure en suspens ce problème de stratification pour se contenter de l'étude de cas plus simples, cas pour lesquels les guillemets sont clairement visibles³⁷.

Relevant presque du truisme, nous pouvons dire qu'une œuvre, en citant de l'art, assume l'existence de l'art par l'intermédiaire de celle de l'œuvre citée. En parallèle, comme nous venons de le souligner, l'art citationnel est une forme d'art qui se prête aisément au méta-artistique. Ainsi, s'il s'agit ici d'un exemple topologique, c'est parce que la mise en abyme pointe une corrélation entre nos deux paramètres principaux : l'art qui assume l'existence de l'art est propice au méta-artistique.

En d'autres termes reprenant l'image du cube typologique, la variation de l'abscisse s'accompagne *souvent* d'une semblable variation de l'ordonnée. Il est important de montrer que, même s'il y a corrélation, il n'y a en aucun cas ni suffisance ni

36. Il est dès lors délicat de distinguer l'hommage de la citation, bien que rien n'empêche une œuvre d'appartenir simultanément à ces deux catégories.

37. Nous avons qualifié l'hommage et le détournement de citation libre, nous comprenons à présent que ce terme renvoie justement à l'absence de guillemets autorisant l'appellation de citation stricte. Le cadre d'un tableau peut justement très bien faire office de guillemets.

nécessité, c'est-à-dire qu'il existe des œuvres citationnelles qui ne sont pas méta-artistiques et qu'il y a des œuvres méta-artistiques qui ne sont pas citationnelles³⁸.

Nous distinguons deux citations différentes, l'une consiste à citer une œuvre achevée, l'autre à montrer de l'art se faisant. Les œuvres citées peuvent soit exister, soit relever de la pure fiction de l'artiste, l'œuvre se faisant jouit de la même richesse. Tous deux posent néanmoins des problèmes distincts.

Dans *Le Concert* de Vermeer se trouvent trois personnes, dont deux jouant du clavier, derrière elles on peut voir accrochées au mur deux peintures. Ce sont vraisemblablement des paysages quelconques. Quand on connaît le goût que le peintre flamand porte aux fenêtres aveugles³⁹, on ne s'étonne guère qu'il compense en donnant à ces paysages une allure d'ouverture sur le monde. Pourtant, il ne subsiste aucun doute, il s'agit bel et bien de peintures, en plus d'un lourd cadre – qui aurait pu être celui d'une fenêtre – se voit l'ombre que ce cadre projette sur le mur. Si nous nous demandons pourquoi Vermeer a représenté ces deux paysages dans *Le Concert*, nous pourrions nous contenter de son plaisir de peintre de mélanger les genres. Vermeer a peut-être peint peu de paysages parce qu'il les plaçait en abyme ? Cependant, il est tentant de chercher des pertinences plus spécifiques à la scène du concert⁴⁰. Comme nous le disions, ces peintures sont explicitement des œuvres d'art, et ce n'est peut-être pas un hasard si elles se trouvent sur une toile représentant un concert de musique, également de l'art. Quand nous parlions de mélange des genres, nous pensions à l'opposition entre scènes d'intérieur et paysages, mais il est manifeste que Vermeer peint ici un mélange des genres en représentant peinture et musique.

L'opposition entre un art de l'espace et un art du temps, entre un art visuel et un art sonore, enrichit la complexité de la toile. En effet, tout se passe comme si Vermeer, ne pouvant donner la sensation auditive de la musique alors qu'il représente un concert,

38. Ce second point, étant par définition étranger à la citation, fait l'objet de notre prochain paragraphe intitulé *les œuvres timides*.

39. Nous entendons par fenêtre aveugle une fenêtre par laquelle l'extérieur ne peut pas être vu.

40. Il est à nouveau possible de regarder du côté de l'hommage et de penser au *Concert champêtre* de Titien et de Giorgione, mais, ici trop aventureuse, elle se prête plus à l'aspect du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

compensait en montrant des peintures dans la salle faussement sonore. Il est également intéressant de voir que peinture et musique se différencient dans leur relation à l'œuvre achevée : les deux paysages sont des œuvres terminées, déjà peintes, alors que la musique jouée est encore de l'ordre de la création⁴¹. Vermeer, à travers la citation d'œuvres achevées peintes, montre ainsi dans *Le Concert* de l'art musical se faisant. Tout en maintenant une distance entre les types d'art, Vermeer tisse des liens entre peinture et musique relevant du méta-artistique. Il a certes été décidé de ne pas tenir compte d'une œuvre portant sur un autre médium, mais il est manifeste que *Le Concert* ne porte pas uniquement sur la musique, c'est dans la relation entre musique et peinture et ce qui en résulte pour la peinture que cette toile est tenue pour méta-artistique.

Nous voyons ainsi à travers ces quelques remarques comment, en citant de l'art, une œuvre peut se laisser interpréter jusqu'au méta-artistique. L'imbrication de nos deux paramètres pourrait ici se complexifier encore si nous nous laissions la liberté de la répétition consistant à considérer l'œuvre de Vermeer à son tour comme une peinture et ainsi introduire une dimension réflexive dans *Le Concert*. Une telle interprétation semblerait pour l'heure relever de la surinterprétation, mais nous verrons ultérieurement que d'autres œuvres de Vermeer se prêtent légitimement à ce jeu.

La *Dame debout au virginal* de Vermeer semble entraîner de similaires conclusions quant à la corrélation entre citer l'art, en l'occurrence citer une œuvre existante, et porter sur l'art : le tableau en abyme représentant Cupidon peut se comprendre comme l'illustration des pensées de la dame devant le virginal. Il ne faut aimer qu'une personne, clament en chœur l'œuvre exotopique et l'œuvre endotopique. Sans développer le fait que l'œuvre exotopique inclut en son sein son propre commentaire, nous voulons attirer l'attention sur un point. Certes, comme dans *Le Concert* il y a un jeu entre l'œuvre citée et l'œuvre globale, il n'y a cependant par pour autant méta-artisticité. L'entrelacement ne dit rien sur l'art, il ne fait que porter sur les

41. La musique jouit précisément d'un statut autre que la peinture puisque avant un concert, les partitions ont été écrites. La création se fait en fait en deux temps, le moment auquel la musique est jouée en faisant également partie. De même, l'interprétation est dédoublée, c'est d'une part l'apanage de celui que l'on nomme l'interprète, mais le spectateur, comme face à n'importe quelle œuvre, interprète à son tour ce qu'il entend.

pensées de la dame. Il aide à comprendre l'œuvre, mais ne porte pas sur l'œuvre. Citer de l'art n'est par conséquent en rien suffisant pour accéder au méta-artistique. Dans ces conditions, nous ne pouvons qu'identifier les cas pour lesquels la corrélation se trouve plus importante entre citation et méta-artisticité. Il nous semble que réside dans la représentation de l'art se faisant un schème propice.

Pendant le moyen-âge, une importante crise perturba l'art figuratif, pour des raisons religieuses, il était discuté de la permission de représenter des images dans l'art chrétien. Une des réponses les plus courantes consistaient à mentionner exemplairement le portrait que le Christ a fait de lui-même ainsi que le portrait que saint Luc fit de la Vierge à l'enfant. Ce dernier épisode est devenu ainsi un thème récurrent de la peinture. Le peintre Maerten van Heemskerck est l'auteur d'un *Saint Luc peignant la Vierge*. De profil, le Saint se trouve à gauche de l'image, tenant pinceaux et support, regardant la Vierge et le Christ situés devant lui, donc à droite de l'image. Nous pouvons voir assez clairement, bien que de biais, la peinture réalisée par saint Luc. Nous pouvons également remarquer, avec surprise, les quelques éléments transformant la salle en atelier d'artiste : en plus du manuel d'anatomie pour artiste posé à terre au pied de la Vierge, il y a un sculpteur et sa statue en arrière plan, juste au-dessus de la palette de couleurs. Rompant avec la tradition biblique, ces éléments annoncent un potentiel propos artistique de l'œuvre.

Si nous tenons la représentation de l'art se faisant, et plus précisément de la peinture d'après modèle, comme propice au méta-artistique, c'est parce que, comme c'est le cas dans *Saint Luc peignant la Vierge*, il est fréquemment représenté à la fois le modèle et son image endotopique. Ainsi, l'artiste peint deux fois le même sujet, mais à un niveau de représentation autre. Le fait de voir représenté deux fois le même modèle entraîne une modification du principe de la peinture prônant une projection d'un objet tridimensionnel sur un plan. En effet, et l'œuvre de Maerten van Heemskerck l'illustre clairement. Il y a une double projection, ainsi, la Vierge et l'enfant sont vus de deux points de vue différents⁴². Ce procédé peut permettre une meilleure impression de

42. Il existe également des œuvres pour lesquelles les deux points de vue sont extrêmement proches, nous pensons notamment à *L'Atelier* de Vermeer.

profondeur en faisant, pour ainsi dire, tourner la figure dans l'espace en passant de l'œil de l'artiste exotopique à celui du peintre endotopique. En citant la peinture interne à l'œuvre, Maerten van Heemskerck montre nécessairement comment saint Luc peint. Non moins naturellement, il va de soi que le saint ne peut peindre mieux que le Flamand puisque seul ce dernier réalise les deux œuvres. Il aurait été possible que Maerten van Heemskerck représente volontairement moins bien la scène de l'atelier en prêtant son meilleur art à celui de saint Luc, il n'en est rien. Au contraire, et peut-être pour rendre plus aisée la compréhension de la mise en abyme, il insiste sur les guillemets de sa citation en montrant saint Luc doté d'une médiocre technique. La peinture tirant en partie sa légitimité de la répétition du geste de saint Luc, en montrant explicitement qu'il peint mieux que lui, Maerten van Heemskerck, à travers *Saint Luc peignant la Vierge*, essaie de dire au spectateur « regarde comme je peins bien, je surpasse même saint Luc ! ». Ainsi, en montrant peintre et modèle, une œuvre dispose de tous les moyens pour relever du méta-artistique. Remarquons que ce méta-artistique transite également par la réflexivité.

Nous avons vu que la corrélation entre le fait de citer de l'art et le paramètre méta-artistique, aussi importante soit-elle en ce qui concerne les occurrences alliant la représentation de l'œuvre et du modèle, n'est pas une relation suffisante : citer de l'art n'implique pas relever du méta-artistique. Toutefois, il est prudent de se demander, après ces quelques exemples se prêtant si aisément à l'interprétation méta-artistique, si cette relation n'est pas nécessaire, c'est-à-dire si une œuvre qui ni ne s'assume art, ni ne montre de l'art peut prétendre à une quelconque méta-articité.

les œuvres timides

Les œuvres vues précédemment, qu'elles soient hommage, détournement ou citation, montrent explicitement de l'art, elles en montrent haut et fort et c'est justement cette valeur du paramètre portant sur l'existence de l'art qui nous a intéressés. À l'inverse, il existe des œuvres nettement plus timides, elles disposent de tout pour

pouvoir montrer de l'art, mais semblent ne pas l'oser. Cependant, bien que n'assumant pas l'existence de l'art, de telles œuvres ne sont pas forcément dépourvues de méta-articité.

Il a déjà été question deux fois de Narcisse, et pour cause, sa capacité à se réfléchir, et ainsi à faire naître son image, le prédestine au sujet méta-artistique. Attardons cette fois-ci non pas sur une œuvre de Dalì, mais sur le *Écho et Narcisse* de Poussin. Cette œuvre a la particularité de ne pas sembler exploiter les potentialités méta-artistiques de Narcisse puisqu'elle ne montre même pas son reflet dans le lac. Bien entendu, le reflet, s'il avait été visible, aurait un statut très similaire à une citation qui ne s'assume pas dans la mesure où il s'agit d'une représentation *naturelle* mise en abyme. Poussin évite ce versant du mythe déjà très exploité en peinture, il lui préfère le moment de la mort de Narcisse et le début de sa métamorphose en fleurs. Évitant la présence du reflet, Poussin n'en échappe pas moins à une certaine méta-articité. En effet, souvenons-nous pour commencer des propos du peintre sur les portraits, propos comme quoi un portrait ne représente réellement l'individu que lorsque celui-ci vient de mourir⁴³, et nous comprendrons que le choix de peindre la mort de Narcisse n'est pas anodin pour un mythe résonnant avec l'apparition du portrait⁴⁴. Bien que, en accord avec la pensée du peintre, il soit difficile de considérer proprement cette interprétation comme relevant du méta-artistique, Poussin ne fait précisément que respecter ses principes mais ne les commente pas. La méta-articité de *Écho et Narcisse* ne peut plus provenir du jeune homme mort. Écho, maîtresse de l'imitation, qui imitait déjà la voix de Narcisse, le relève naturellement dans ce rôle.

La toile de Poussin montre la nymphe assise sur un rocher, sa position est très lascive, accoudée et adossée elle donne l'air de s'oublier dans la roche et de ne faire plus qu'un avec elle. Souvenons-nous que dans la mythologie, à la mort d'Écho, seule sa voix

43. Poussin concevait l'identité d'une manière proche à celle développée ultérieurement par Jean-Paul Sartre, l'individu est la somme de ses actes, ainsi, tant qu'il agira, il ne sera pas devenu quelqu'un. Ce n'est paradoxalement que lorsqu'il est mort qu'il est enfin lui-même.

44. Cette vision mortuaire du portrait va dans le sens de nos propos comme quoi la fleur narcississe est la véritable conservation de Narcisse, contrairement à son reflet, puisqu'elle naît au moment de sa mort. Si nous voulons comprendre la conception du portrait dans les termes de Ion Ippolito, nous pouvons dire que Poussin rapproche le portrait de la ré-interprétation plus que de la reproduction.

persiste aux environs des parois rocheuses en renvoyant, comme à l'accoutumé, la fin des propos tenus devant elle. Le peintre a ici représenté une Écho encore vivante, encore vraisemblablement de chair, mais d'une teinte se confondant avec la roche, même les plis de sa tunique rappellent visuellement les cavités creuses et autres reliefs du rocher. Dans une légère pénombre, au premier regard, la nymphe n'est pas visible, elle se laisse découvrir émergeant de la pierre. Ainsi, en pétrifiant Écho, Poussin ne fait que suivre une tradition. Cependant, il la pétrifie en conservant son apparence, son corps reste identifiable à un corps. Silhouette de roche, Écho semble égale à une statue.

La toile de Poussin détourne alors le mythe de Narcisse en transférant à Écho l'autoréférence artistique relevant habituellement du jeune homme. Nous pouvons nous demander pourquoi rapprocher la nymphe d'une sculpture, ou plutôt, pour ne pas risquer d'inverser l'ordre de la causalité, nous demander quels charmes résultent de ce rapprochement. Il est évident que si la dérivation ne consistait qu'à peindre timidement une sculpture sur une toile liée à Narcisse, le coefficient méta-artistique se trouverait considérablement diminué. Or, il ne s'agit pas de n'importe quelle sculpture, c'est une statue d'Écho. Lorsque l'on parle à cette statue, elle répond, elle répond ce qu'on lui envoie, mais elle ne répond pas *tout* ce qu'on lui envoie, elle opère naturellement un tri, ne répond que certaines sonorités, celles qui entrent en résonance avec elle. En ce sens, la statue d'Écho telle que l'a peinte Poussin est un archétype exemplaire du méta-artistique lié à l'interprétation : le spectateur a la possibilité de tenir tous les propos devant l'œuvre d'art, seuls certains sonnent justes et sont validés, le discours de l'œuvre émane ainsi premièrement du spectateur, d'un spectateur cherchant à coups de marteau le son juste, le grand écho. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la nymphe est devenue statue de pierre uniquement après avoir perdu sa propre voix, trop bavarde, elle ne pouvait pas être une sculpture, au contraire, discrète et timide à l'image de l'œuvre de Poussin qui l'accueille, elle accède à l'ampleur d'une œuvre d'art.

Malgré sa timidité, *Écho et Narcisse* de Poussin est d'une complexe méta-articité, la sculpture entre chair et pierre⁴⁵ d'Écho, œuvre en abyme, tient – ou plutôt renvoie –

45. Cette ellipse de la chair à la pierre n'est pas sans rappeler une inversion du mythe de Pygmalion et Galatée, histoire d'un sculpteur amoureux de son œuvre qui obtient le droit de la faire vivre. Le mythe de

des propos sur l'art, et ce par l'intermédiaire du contexte narcissique précisant les qualités sonores et réflexives de la statue. Nous jugeons que sa méta-articité est complexe dans la mesure où le niveau d'imbrication peut être grand : l'œuvre dans l'œuvre tient un propos sur les propos sur l'art. Il ne faut pas que le niveau d'intrication de *Écho et Narcisse* donne une fausse perception des œuvres timides, la timidité provient uniquement du fait que l'œuvre ne montre pas explicitement de l'art. L'intrication n'est ici que l'éclatante manifestation de la potentielle méta-articité des œuvres n'assumant pas l'existence de l'art.

Écho et Narcisse exemplifie la timidité des œuvres dans la mesure où il s'agit d'une œuvre qui montre finalement de l'art, mais sans l'assumer. Il est par conséquent peut-être plus attendu qu'elle relève du méta-artistique. Qu'en est-il des œuvres dont la timidité est telle qu'elles ne montrent, pas même implicitement, de l'art. Nous rappelons qu'il s'agit de clarifier le lien de causalité qui existerait entre cette monstration et le méta-artistique, ainsi, exhiber un contre-exemple suffirait à supprimer toute causalité au profit d'une simple corrélation. *Personnage possible II* de Markus Raetz a tous les atouts d'une candidate parfaite pour ce rôle.

Lorsque le spectateur se trouve face à *Personnage possible II*, il ne voit qu'un monochrome bleu foncé, sans attrait particulier. Ce n'est qu'au moment où il décide de se décaler et d'échapper à une vision que trop frontale qu'une image jaillit. Un visage apparaît, un visage en négatif ou en positif suivant si le spectateur l'appréhende de gauche ou de droite. En fait, *Personnage possible II* est une toile de velours frottée minutieusement au pinceau sec. Le frottement a pour effet de modifier l'orientation du duvet du tissu. Les coups de pinceau ne se révèlent par conséquent que sous une lumière et un angle précis tendant à iriser le duvet différemment selon s'il est ou non dévié.

Stigmatisant tout d'abord l'importance du point de vue en art, *Personnage possible II* renvoie en substance un discours similaire à *Écho et Narcisse* au regard de l'interprétation et la réception des œuvres. Alors que la peinture de Poussin place

Méduse manifeste également sa proximité avec la pétrification des personnes regardant la Gorgone. Nous pouvons rapprocher sur ce point Méduse et Narcisse, tous les deux ont été la cause efficiente de la pétrification de personnes. La Gorgone regardant, une sculpture advient, Narcisse, au contraire, détournant son regard, Écho se statue.

l'intentionnalité du spectateur dans le discours, l'œuvre de Markus Raetz privilégie la métaphore du regard. À cette différence près, l'œuvre persiste à dire « c'est toi, spectateur, qui décide premièrement de ce que je suis, je ne fais que te renvoyer tes intentions »⁴⁶. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que l'image de *Personnage possible II* n'est pas non plus anodine, le reflet de Narcisse qui avait laissé la place à l'écho retrouve ici son importance : Markus Raetz a l'habitude de figurer un visage quelconque et anonyme rappelant celui des canons du corps humain, ce visage prend ainsi l'identité de tout spectateur, comme si la toile de velours n'était en fait qu'un miroir d'eau profonde ne reflétant que de biais. Le dispositif de *Personnage possible II*, sans montrer de l'art, parvient à tenir un propos sur l'art.

Un dernier doute pourrait tout de même subsister, pouvons-nous considérer comme méta-artistique une œuvre qui, bien que parlant d'art, ne se reconnaît pas comme telle ? Il est convenable de penser que la réflexivité de la nature artistique ne concerne pas la méta-artisticité, et ce pour deux raisons. D'une part, il s'agit de bien faire la différence entre *s'assumer art* et *être de l'art*, ce n'est pas parce que l'œuvre ne se déclare pas art que le spectateur ne la perçoit pas comme telle. D'autre part, la méta-artisticité peut très bien émaner d'un univers non-artistique puisqu'il s'agit uniquement de tenir un propos sur l'art autre qu'existential.

Ainsi, il est clair que montrer explicitement de l'art n'est pas nécessaire pour accéder au méta-artistique.

l'amphibolie

Aussi bien *Écho et Narcisse* de Poussin que *Personnage possible II* de Markus Raetz insistent sur l'amphibolie de l'œuvre d'art, c'est-à-dire sa particularité à se laisser interpréter de diverses façons. Il est par conséquent évident que la compréhension d'une œuvre dépend de la culture et des acquis du spectateur. L'amphibolie de l'œuvre tend à

46. Il est évident que, ne réduisant pas l'œuvre à ce qu'on peut entendre d'elle, rapprocher la peinture de Poussin et le velours de Raetz ne présuppose en rien une valeur artistique commune à ces deux œuvres.

altérer notre classification et nos paramètres puisque l'œuvre peut potentiellement résider en n'importe quel endroit du cube en même temps. Ce présent chapitre a mis principalement l'accent sur les œuvres nécessitant une connaissance préalable de l'art : que ce soit un hommage, un détournement ou une citation d'œuvre précise, le spectateur ne comprend l'œuvre comme telle que s'il a la connaissance, ou du moins l'intuition, de l'existence de ce à quoi elle se réfère.

On pourrait à ce sujet nous objecter que nous ne proposons qu'une certaine compréhension des œuvres et que le coefficient méta-artistique ne dépende que trop d'un spectateur pour donner lieu à un développement d'une esthétique de la réception liée au méta-artistique. Pour éviter cet écueil tout en maintenant notre cap, il s'agit à présent, et momentanément, de distinguer l'œuvre de son interprétation. Tant que nous ne nous sommes pas donné les moyens de comprendre le prolongement entre l'œuvre et ses interprétations, c'est-à-dire tant que cette question ne devient pas cruciale, il nous suffit de considérer que les propos que nous tenons sur les œuvres ne concernent en fait que l'une de leurs nombreuses interprétations. Nous continuerons parfois, par abus de langage, de parler de l'œuvre, mais conservons à l'esprit qu'il ne s'agit en fait que d'une de ses interprétations.

Il va également sans dire que cette précaution nous permet de nous intéresser essentiellement aux interprétations les plus probantes quant au méta-artistique, en se défaisant de l'obligation d'exhaustivité de s'attarder sur les lectures ne concernant pas notre propos. Il semblerait d'ailleurs sage de penser que l'exhaustivité ne relève que du leurre tant il est possible qu'existe une infinité d'interprétations par œuvre.

Au terme de ce premier moment, nous sommes parvenus à identifier certaines manifestations de l'art ne relevant pas scrupuleusement du méta-artistique. Les œuvres proclamant l'existence de l'art, que ce soit par l'intermédiaire d'autres œuvres ou d'elles-mêmes, sont les premières isolées. Il en ressort ainsi que se proclamer art n'est nullement nécessaire à la qualité méta-artistique.

En isolant l'art proche mais distinct du méta-artistique, des exemples positifs ont été exhibés. De l'imitation aux diverses formes de la référence, il apparaît que le méta-artistique s'exprime par l'intermédiaire d'un déploiement de l'imbrication : une

imbrication du modèle et du représenté, de l'hommage et de l'idole, du détournement et du détourné, mais aussi d'une sculpture et d'une jeune fille, d'un visage et du velours. Le méta-artistique s'émet donc par le biais d'une imbrication, mais cette imbrication peut revêtir de nombreuses formes et n'a apparemment pas de structure proprement définie. Il s'agit ainsi à présent de s'appesantir, non plus sur ce qu'il faut écarter, mais sur ce qui relève du méta-artistique à travers la question de l'origine de cette qualité, c'est-à-dire de savoir pourquoi tels ou tels types appartiennent au méta-artistique.

2) TYPOLOGIE II, LES RELATIONS MÉTA-ARTISTIQUES

Le monde de l'art s'étend dans la société à tel point que de nombreux domaines peuvent être considérés comme affiliés à l'art. La frontière entre l'art et son monde s'étirole de plus en plus. Il est ainsi délicat, quand il est question de méta-artistique, de ne pas délimiter quelque peu arbitrairement ce qui peut relever immédiatement de l'art. Sans cette circonscription, toute représentation peut se prévaloir méta-artistique dans la mesure où le représenté est quelque part lié au monde de l'art⁴⁷. Dans la mesure où il est question des différentes formes que peut revêtir le méta-artistique, donc d'une imbrication prenant en compte quelque chose se rapportant à l'art, il est fondamental de savoir cibler ce *quelque chose se rapportant à* afin de ne pas se perdre dans une typologie considérant inutilement certains cas.

La typologie que nous proposons ici ne donne pas lieu à une classification, il s'agit juste d'une liste de types, ceux se rapportant aux origines du méta-artistique. Nous retenons six catégories suivant si l'œuvre porte sur la création ou la réception de l'art, sur l'art ou sur le méta-art⁴⁸ ou, deux cas, quelque peu à part, par lesquels nous commençons, si le spectateur porte sur l'œuvre un regard la rendant méta-artistique, indépendamment de son contenu⁴⁹ et l'appréhende comme un témoignage artistique spatio-temporel ou personnel.

47. Nous verrons ultérieurement que notre délimitation, aussi arbitraire soit-elle, n'induit aucunement une orientation plutôt qu'une autre dans l'identification d'un art méta-artistique. Rappelons que nous nommons ainsi uniquement les œuvres d'art qui restent art quand bien même elles sont considérées comme portant sur l'art. Toutefois, il est évident que la délimitation pour laquelle nous optons fait relever des œuvres du méta-artistique alors qu'une autre délimitation aurait pu les en exclure, et inversement.

48. Nous avons en effet vu à travers l'exemple de *Écho et Narcisse* de Nicolas Poussin que le méta-artistique peut connaître un niveau d'imbrication élevé.

49. Nous avons déjà mentionné que l'œuvre ne peut se réduire à son contenu, il nous faut tenir compte de ce constat.

Chapitre IV : le témoignage spatio-temporel

Si nous partons de l'idée développée avec *Écho et Narcisse* de Poussin et *Personnage possible II* de Raetz comme quoi le spectateur initialise le discours de l'œuvre, c'est-à-dire émet les premiers sons qui entreront ou non en résonance avec l'œuvre, alors il est tentant de penser que le regard du spectateur, pour peu qu'il respecte un tant soit peu l'œuvre, puisse faire entrer toute œuvre dans le champ du méta-artistique. De la sorte, toute œuvre relève du méta-artistique et plus aucune spécificité ne peut en être dégagée.

Bien que perturbant apparemment nos hypothèses, nous devons considérer cette possible démocratisation du méta-artistique parmi les œuvres. Nous émettons toutefois d'ores et déjà une réserve à cette conception dans la mesure où, comme nous l'avons précisé précédemment, seules les interprétations seraient concernées. Ainsi, il serait vrai de dire qu'il en existe pour toute œuvre une interprétation méta-artistique. Or, énoncée de la sorte, une telle hypothèse ne fragilise plus la pertinence de la spécificité d'un art méta-artistique devant un art qui ne le serait pas, la spécificité portant sur les interprétations. L'emploi que nous faisons ici du terme d'interprétation peut sembler étrange puisqu'il est question d'une interprétation ne concernant pas ce qui est communément appelé le contenu de l'œuvre. Or, ce genre de lecture d'œuvres est assez courant, il suffit pour cela de considérer l'œuvre en tant que témoignage artistique. Tout se passe donc comme si ce n'était pas l'interprétation qui faisait relever l'œuvre du méta-artistique, mais que l'interprétation partait du principe, comme une évidence qui s'impose, que l'œuvre est, indubitablement, du méta-artistique.

Afin de comprendre ce mécanisme et sa quotidienne dispersion, nous prendrons l'exemple du regard transformant une œuvre en témoin de son époque, de son style et de son lieu. Ces critères spatio-temporels laisseront la place, dans le paragraphe suivant, aux critères se rapportant à la personnalité de l'artiste.

l'époque

Lorsqu'un spectateur appartient à une époque qui n'est pas celle de l'œuvre qu'il appréhende, l'anachronisme, sans qu'il relève nécessairement d'une mauvaise interprétation, a la possibilité de modifier l'œuvre considérée. Il est vrai qu'une œuvre d'art a la particularité d'être dotée d'un coefficient surprenant d'intemporalité. Il n'en est pas moins vrai qu'elle est vue différemment suivant les époques. La déformation du regard peut aller jusqu'à faire de l'œuvre un prisme à travers lequel on peut voir l'époque correspondante.

Attardons-nous quelques instants sur une peinture du XIV^e siècle allemand, plus précisément sur un détail du *Christ au purgatoire* du Maître de Westphalie. Ce choix est volontairement arbitraire, rien de spécifique ne le motive, le fait que ce soit *tel* détail de *telle* toile de *tel* peintre importe peu. En effet, devant cette peinture, l'œil tardif et non-initié⁵⁰ se concentre sur une manière d'ensemble. Il remarque la posture des personnages, la position de leurs mains, la représentation des pieds du Christ. Il fait attention à nombre de détails qui n'appartiennent en fait pas tant à l'œuvre dans sa singularité qu'à son époque dans son ensemble. En d'autres termes, le spectateur ne voit dans *Le Christ au purgatoire* qu'un exemplaire d'une manière de peindre moyenâgeuse. Ainsi, devant d'autres œuvres relevant de la même période, même s'il existe entre elles de subtiles différences, le regard est le même, comme s'il s'agissait de la même œuvre. De fait, les points communs ne manquent pas, un même modèle de représentation suffit à orienter un regard hors de l'œuvre singulière et, en renversant la singularité, à stigmatiser celle de l'époque par rapport à celle du spectateur.

Le regard tardif a tendance à unifier une époque, y compris une époque variée et hétéroclite. Un exemple des plus probant se trouve dans la peinture moderne. Il est indéniable que l'art moderne est apparu comme une explosion artistique : de nombreux

50. Il s'agit presque d'une métabole puisqu'en s'initiant, l'œil perd son aspect tardif.

courants et mouvements ont éclos. La peinture abstraite prit également son envol à cette heure. Malgré le foisonnement et la variété de la création artistique, il est courant aujourd'hui de reconnaître l'art moderne parmi d'autres époques ; de percevoir dans la prolifération une unité, un point commun ou, devrions-nous dire, une mode. Même s'il semble impossible d'expliquer le lien entre les recherches picturales de l'art abstrait et les expérimentations dadaïstes, ce lien s'impose intuitivement. Ceci tend à modifier le regard jeté en arrière sur l'art moderne ; de manière analogue, bien que qualitativement moindre, il s'agit des mêmes modifications que celles sur la peinture gothique.

Tout ce passe comme si, en vieillissant, une peinture devenait sa propre caricature, la caricature de son époque. Elle est le commentaire de l'ensemble auquel elle appartient. Le regard du myope, de celui qui ne sait pas voir de loin, fait d'une œuvre le témoin de son époque et lui confère ainsi principalement une méta-articité.

Le myope est-il pour autant fautif ? Non, la question ne consiste même pas à savoir si son interprétation est *vraie* ou *fausse*, le spectateur se contente d'écouter l'écho que l'œuvre lui renvoie. L'œuvre résonnerait sans doute plus pleinement si elle était soumise à d'autres propos, des propos moins anachroniques ; toujours est-il, elle résonne sous les coups de l'époque. Par conséquent, toute œuvre passée admet comme interprétation méta-artistique celle la rendant commentaire archétypal de son époque.

En fait, la notion d'époque pose quelques problèmes, y compris lorsque sont négligées les variations géographiques. Il serait plus à propos de substituer la question du style à celle d'époque, en prenant soin de vérifier la portée de nos propos au sujet de styles étrangers à l'unique subdivision temporelle.

le style

Il semblerait que la principale différence entre notre notion d'époque et celle du style soit une variation d'échelle. Une même époque peut en effet regrouper plusieurs styles différents. Nous avons évoqué à travers l'exemple de l'art moderne que ces différents styles ne sont pas pour autant dépourvus de ressemblances. Il est, comme

souvent, possible de s'attarder aussi bien sur l'homogénéité d'un ensemble que sur les spécificités de ses éléments. L'une ou l'autre échelle dépend de la distance du regard ainsi que de l'indice de myopie.

De loin, les styles de l'art moderne s'assortissent autour de la question subjective de l'art et de l'ère des manifestes, pour reprendre la classification hégélienne d'Arthur Danto. En laissant se faire l'accommodation, on commence à distinguer des nuances, des taches présentes ici, absentes ailleurs, ces nuances correspondent à ce que nous nommons le style. Ainsi, le fauvisme et le cubisme, par exemple, prennent leur indépendance.

Une œuvre fauve ne témoigne plus de tout l'art moderne, elle n'est plus que le porte-parole du fauvisme. Seule l'échelle est modifiée, il est toujours possible d'appréhender la peinture fauve comme un commentaire de son ensemble, l'ensemble n'est juste plus le même. Quelqu'un ayant une petite connaissance de l'art fauve perçoit les similitudes entre *La Desserte* et *La Conversation*, deux œuvres de Henri Matisse, respectivement de 1908 et 1909. Bien que les teintes diffèrent considérablement, leur saturation est semblable. On y retrouve également un traitement similaire de la profondeur, ou plutôt de l'absence de profondeur. Il tend à fusionner la table et le mur du fond de *La Desserte*, ainsi que la chaise, le sol et le fond, en ce qui concerne *La Conversation*. Alors que le mur de la seconde est pourvu d'une fenêtre explicitement identifiable par la balustrade en fer forgé, il est plus difficile de distinguer, sur le mur de la première, s'il s'agit d'une fenêtre ou d'un tableau. Les uns diraient que c'est évidemment un tableau puisqu'il y a un cadre tandis que les autres affirmeraient qu'il s'agit d'une fenêtre puisque l'on voit clairement les flancs du mur perpendiculaires à la façade. Il n'y a vraisemblablement nulle manière de se prononcer, le même élément plastique argumente en faveur des deux visions, suivant la profondeur qu'on y voit. Seule la présence d'ombres portées pourrait renseigner, mais il n'y en a pas l'ombre. *La Desserte* est définitivement plate, témoignant de la peinture fauve en générale⁵¹.

51. Nous limitant ici à la méta-articité issue du témoignage, nous ne poursuivons pas plus en profondeur l'analyse de la mystérieuse planéité de cette œuvre.

Une toile cubiste bénéficie bien entendu des mêmes caractéristiques, si ce n'est que l'échelle peut encore être modifiée : les cubismes cézannien, analytique et synthétique sont des sous-styles. *Le Pigeon aux petits pois* de Picasso, peinture réalisée pendant les années 1910-1911, renferme les caractéristiques du cubisme analytique. La toile est un camaïeu de tons rompus, aucune teinte vive et non grisée ne s'en dégage. Quelque chose y semble représenté, mais la forme ne se donne pas facilement, elle est paradoxalement aussi bien alimentée que ruinée par les structures de traits noirs. Ces structures évoquent un relief à la manière d'un schéma de perspective dont les seules traces évoquent en fait les arêtes délimitant les faces d'un volume. Ainsi, même si la forme n'est pas aisément identifiable, sa présence, elle, l'est. Les mêmes remarques sont valables pour *Le Portugais* de Braque, l'aspect formel de la toile rappelle inmanquablement celui du *Pigeon aux petits pois* et plus généralement de toutes les productions du cubisme analytique. Il est cependant possible de s'aventurer dans ces toiles, un peu comme dans un jeu de piste, pour y chercher la trace du pigeon ou du Portugais. Dans ce cas de figure y compris, le regard porté sur les œuvres reste sous le joug d'une catégorisation stylistique.

Pour ne parler que des productions de Braque et de Picasso, leur période analytique est réputée pour être quasiment indiscernable, il est délicat de savoir quelle toile appartient à l'un ou à l'autre. Tout de même, un œil affûté et critique saurait juger, il dégagerait alors une nouvelle échelle de style⁵². De ce fait, en privilégiant une vision d'*ensemble*⁵³, la même œuvre peut être perçue comme l'archétype de nombreux styles, elle prétend ainsi à différentes méta-articités.

Il nous faut cependant comprendre ce qui peut motiver ce regard particulièrement façonné par l'histoire de l'art qui fait qu'un spectateur ne regarde plus une œuvre singulière, mais une œuvre exemplaire. Le regard tardif a l'inconvénient, de toute évidence, d'être anachronique, la forme de l'œuvre peut par ce biais sembler naïve ou du moins désuète, « aucun artiste ne ferait ça aujourd'hui » pense-t-on naturellement. Pour

52. Nous ne détaillons pas pour l'heure ce type de style dans la mesure où le prochain chapitre porte exclusivement sur le cas de l'œuvre comme témoignage de l'artiste.

53. S'inspirant de l'expression idiomatique, nous entendons par « vision d'*ensemble* » un regard s'attachant à un ensemble stylistique auquel appartient l'œuvre considérée.

apprécier une œuvre, il convient de la recontextualiser, mais cet ancrage temporel induit la vision d'*ensemble*. Le spectateur se prend lui-même aisément dans un cercle vicieux : pour apprécier une œuvre, il la dote de son contexte, mais se retrouve dès lors à contempler ce même contexte à travers l'œuvre et n'apprécie donc plus l'œuvre dans sa singularité. Faire abstraction du contexte une fois que l'œuvre y immerge devient impossible, la seule manière d'échapper à la vision d'*ensemble* ainsi qu'au regard tardif serait que le spectateur s'immerge lui-même dans le contexte au lieu d'y immerger l'œuvre.

Il reste néanmoins toujours possible d'assumer pleinement le regard tardif et d'appréhender l'œuvre hors de son contexte d'origine et plongée dans l'époque du spectateur.

Les considérations temporelles entraînent par conséquent la potentielle méta-articité des œuvres, il suffit que le spectateur ait recours à une vision d'*ensemble*. Bien que s'apparentant généralement aux observations liées à l'histoire de l'art, quelques propos au sujet de la géographie de l'art s'avèrent nécessaires afin de préciser la question du style.

le lieu

Toute histoire de l'art s'accompagne implicitement d'une géographie de l'art. Par abus de langage l'art grec désigne aussi bien un lieu qu'une époque – il est à ce sujet approprié de remarquer que c'est la localisation qui fait le plus souvent office d'indication historique. Inversement, il existe au moins une nomination d'origine temporelle caractérisant une zone géographique, les termes d'*arts premiers* et d'*arts primitifs* désignent l'art de certaines régions du globe et non un art chronologiquement originel.

Par la popularisation de certains stéréotypes, un vague type de statue de bois connote par exemple l'art africain. Nous pouvons le caractériser de loin d'un style ; *de loin* afin que le myope récupère une vue spatiale et perde la temporelle dont nous

l'avons jusqu'à présent affublé. Bien entendu, usant de la métaphore spatiale d'échelle pour caractériser les époques, il n'est pas surprenant de retrouver cette propriété au sujet de l'espace. Il est alors possible de distinguer *spatialement* des sous-styles, il existe, parmi tant d'autres, de l'art luba, dogon, baoulé ou fang. Liés à leur délimitation géographique, ces styles sont en fait culturels, le brassage des peuples entraîne le fait que certains sous-styles puissent avoir, à l'image du cubisme et du fauvisme, une zone commune. Toutefois, le critère spatial reste relativement fidèle, il permettrait selon certains de rendre compte de finesses stylistiques au sein du même type de sculptures.

Louis Perrois, spécialiste de l'art du Gabon et de l'art fang en particulier, distingue par exemple quatre styles dans la facture de l'eyima. Cette statuette anthropomorphe peut, suivant les rapports de longueurs entre la tête, le tronc et les jambes, appartenir au style hyperlongiforme, longiforme, équiforme ou bréviforme. Il remarque également la prédominance de certains styles dans certaines régions : les statuettes bréviformes, les plus trapues, se retrouvent principalement dans le sud de la zone habitée par les Fang.

Sa classification morphologique, bien qu'*a priori*, modifie le regard du spectateur qui en prend connaissance alors qu'il aurait peut-être été sans quoi naturellement attiré par les différents traitements des yeux, de la coiffure ou de la bouche. Il n'est pas question ici de commenter la classification de Louis Perrois⁵⁴, nous avons uniquement voulu montrer en quoi une classification en style a de l'importance dans l'existence de la vision d'*ensemble*. En effet, en se hissant au-delà du registre connu de l'histoire de l'art, il est plus aisé de s'apercevoir que les styles ne s'imposent pas toujours spontanément.

À travers l'analyse de Louis Perrois, une statuette fang spécifique peut à son tour être perçue comme un exemplaire de son style, comme représentant l'ensemble auquel elle appartient. À ce stade, rien ne semble aller à l'encontre de son accession au méta-artistique, l'eyima est en ce point comparable à des peintures cubiste ou gothique. Toutefois, il s'agit de bien savoir de quel ensemble il est question lorsqu'est évoqué le

54. La question ethno-esthétique de l'eyima fang fait l'objet d'un moment de ce travail. Même s'il n'y est pas directement sujet de la manière dont Louis Perrois a analysé ces statuettes, le recours à une méthode radicalement différente, considérablement inspirée de James W. Fernandez, peut permettre au lecteur de cerner ce que nous pensons être les limites de l'analyse morphologique de Louis Perrois qui ne prend en considération que trois vues, celles de face, de dos et de profil.

fameux *ensemble auquel elle appartient*. Il existe plusieurs ensemble suivant l'échelle, en effet, mais faire référence à l'un de ceux-là ne suffit pas pour garantir la méta-articité de l'œuvre, il faut encore que cet ensemble soit artistique⁵⁵. Dans le cas des sous-styles de l'eyima, le caractère artistique de l'ensemble ne va pas de soi. D'une part, telle statuette renvoie pour un spectateur au style bréviforme, par exemple, en conséquence à l'ensemble dont les éléments sont des statuettes fang bréviformes, un ensemble artistique. D'autre part, la statuette bréviforme évoque le peuple fang du sud duquel l'eyima provient, un ensemble absolument pas spécifiquement artistique, mais ethnique.

Cet exemple nous permet d'introduire une remarque importante : bien que toute œuvre puisse relever du méta-artistique par le biais du témoignage, il faut veiller à ce que l'œuvre témoigne tout de même d'art, il importe par conséquent de ne pas confondre le méta-artistique et l'extra-artistique.

méta-artistique et extra-artistique

La vision d'*ensemble* dont il est question n'induit pas nécessairement la méta-articité de l'œuvre considérée. En effet, même s'il est fréquent que le regard tardif ou lointain, par exemple, en cherchant à recontextualiser l'œuvre la regarde comme un témoignage artistique, il n'est pas moins fréquent de l'appréhender comme un témoin social, culturel ou encore ethnique.

L'exemple de l'eyima fang tel qu'analysé par Louis Perrois a peut-être l'inconvénient de faire penser que la déviation de l'artistique ne concerne que les occurrences des arts dits premiers – arts dans lesquels l'importance de la fonction rituelle de l'objet accentue l'étendue du coefficient culturel. Cependant, si nous avons opté pour l'image de l'œil tardif, l'œil du non-contemporain, c'est bien en référence à

55. Être artistique pour un ensemble ne signifie pas que l'ensemble doive être une œuvre d'art, mais uniquement qu'il concerne l'art, il serait plus juste de dire que ses éléments doivent être artistiques. Par abus de langage nous prêtons à l'ensemble les caractéristiques de ses éléments.

l'ouvrage de Michael Baxandall, *L'Œil du quattrocento*. Cet ouvrage nous semble aiguïser, contrairement à ce qui peut être attendu, un œil extra-artistique. Dans ce livre, Baxandall fait justement une recontextualisation précise des œuvres du XV^e siècle en mettant en avant des données historiques comme le prix de certains pigments, pour reprendre l'exemple le plus courant.

Le projet de Baxandall est pertinent, le spectateur d'aujourd'hui ne regardant pas les œuvres du passé comme leurs contemporains les percevaient, il remédie à cela en lui présentant le regard de l'époque, à savoir l'œil du quattrocento. L'intérêt réside dans l'abolition du regard tardif, ce livre se veut être l'inverse d'une cure de jouvence : donnons son âge à l'œuvre, même si elle est restaurée, n'oublions pas qu'elle date, qu'elle appartient à une autre époque, une époque que nous pouvons connaître donc que nous devons connaître pour apprécier l'œuvre telle qu'elle est née. Le titre de l'ouvrage laissait supposer une cible tout autre du vieillissement, vieillir l'œuvre ne sauvegarde pas du regard tardif, c'est l'œil du spectateur qui doit prendre de l'âge, le spectateur doit avoir *lui-même* un œil du quattrocento, plus qu'en avoir connaissance. Mais ce point semble impossible, ou du moins réservé à une élite entraînée, le spectateur conserve la jeunesse de son œil et regarde la peinture du XV^e siècle à travers le filtre de l'œil du quattrocento. La vision d'*ensemble* persiste.

La vision d'*ensemble* persiste et avec elle la métamorphose subjective de l'œuvre en témoin. Certes, le témoignage concerne la peinture du XV^e siècle, un univers artistique, mais l'accent étant mis sur des données sociales et financières, la peinture ne devient pas un témoignage de l'histoire de l'art – ce qui resterait artistique – mais un témoignage uniquement historique. Si à travers une œuvre on y voit la richesse de son commanditaire, on la perçoit comme extra-artistique, c'est-à-dire comme portant sur quelque chose se situant en dehors de la sphère de l'art. Pour prendre un autre exemple, si telle sculpture asiatique de telle époque, formellement proche d'un art de l'Amérique du Nord, témoigne d'une liaison par les glaces entre les deux continents, la sculpture, bien que regardée comme témoin, n'est en rien méta-artistique, mais pleinement extra-artistique, les mouvements migratoires n'entrant généralement pas sous le joug de l'art⁵⁶.

56. En ce qui concerne la délimitation de la sphère de l'art, nous renvoyons au préambule de ce deuxième moment ainsi qu'à la note qui l'accompagne. Il est important de retenir non pas que tel ou tel regard rend

Ainsi, il en ressort que ce n'est pas parce qu'une œuvre est perçue comme un témoin par le biais d'une vision d'*ensemble* qu'elle est nécessairement méta-artistique.

La vision d'*ensemble*, qu'elle entraîne ou non une méta-articité, nécessite une connaissance préalable de la part du spectateur. Il est évident que devant une œuvre précise, il faut avoir quelques données sur le contexte de celle-ci pour être à même de l'ancrer dans un ensemble. La connaissance culturelle est un facteur important de la méta-articité en général, même indépendamment du témoin, mais il ne faut pas en déduire que seuls les individus d'une certaine culture y ont accès. Ne considérant pour l'heure que les exemples affiliés au témoin, construisons une situation dans laquelle la recontextualisation, bien que non pertinente, entraîne tout de même du méta-artistique. En plus du méta-artistique issu de mises en abyme que nous avons déjà évoqué et qui ni ne nécessite une culture particulière, ni ne concerne le témoin, une œuvre peut relever pour un spectateur du méta-artistique par le biais d'une vision d'*ensemble* maladroite.

Imaginons par exemple un spectateur ne sachant qu'imprécisément que le fauvisme aplatit les volumes et affirme ainsi la planéité du support⁵⁷. Supposons que cette personne se trouve maintenant devant une peinture funèbre de l'Égypte antique, il serait parfaitement envisageable qu'il interprète les positions originales des corps comme relevant d'une volonté fauve. L'art égyptien peut par conséquent devenir pour lui l'archétype de la peinture fauve.

Tel autre spectateur peut être amené à penser que le *Container Zéro* de Jean-Pierre Raynaud relève de l'art cubiste. Il s'agit en effet d'un cube fait de carreaux de carrelage carrés et, sans insister plus sur l'omniprésence du carré, il est légitime de le rapprocher du cube. Ce spectateur sera sans doute fort surpris le jour où il verra une toile cubiste, elle n'évoquera en lui rien de ce qui appartient au cubisme, courant étalonné par le souvenir exemplaire du *Container Zéro*.

l'œuvre méta-artistique ou extra-artistique, mais que, suivant la délimitation de la sphère de l'art, il faut distinguer ces deux possibilités.

57. Cet exemple témoigne certes d'une connaissance préalable non nulle, mais d'autres exemples sont possibles pour d'autres degrés. Il nous semble que quiconque possède suffisamment de connaissance, même étrangère au monde de l'art, pour appréhender potentiellement une œuvre méta-artistique.

La question n'est même pas de savoir si ces deux spectateurs ont raison ou non, de fait, cette interprétation est ce qu'ils perçoivent de l'œuvre. En attribuant à une œuvre un inopportun contexte ou un inapproprié nom générique, ils n'en regardent pas moins la même œuvre⁵⁸ que celui qui connaît la différence entre l'art égyptien et le fauvisme. La différence réside dans ce qu'il fait de l'œuvre. Par l'intermédiaire d'une vision d'*ensemble* altérée, le filtre à travers lequel l'œuvre est vue dénature l'œuvre. Pour reprendre la métaphore tant empruntée au mythe de Narcisse et Écho, il s'agit de savoir si l'œuvre entre en résonance sous la perturbation d'un regard altéré. Sans prôner la surinterprétation, il semble fondé de penser que l'écho se fait entendre. En effet, la perturbation, sous un contexte mal choisi, frappe l'œuvre en des points pertinents. La peinture égyptienne est plate et telle peinture égyptienne peut être perçue comme l'archétype de la peinture plate. Si quelqu'un décide de nommer pour lui ce style le fauvisme, il ne se méprend en aucun cas.

Par conséquent, quel que soit le niveau de connaissance d'un spectateur, il peut être amené de plein droit à porter un regard sur une œuvre la rendant méta-artistique relativement à un style.

58. Nous employons ici exceptionnellement le terme d'œuvre en dehors de toute interprétation établie, il s'agit, avec tous les problèmes ontologiques qu'une telle simplification entraîne, de l'œuvre objective.

Chapitre V : le témoignage personnel, l'artiste

Le principe de l'art relevant du méta-artistique parce que l'œuvre est appréhendée comme un témoignage de quelque chose d'artistique peut sembler être pourvu d'une certaine unité. Nous avons pourtant préféré traiter séparément le témoignage spatio-temporel et le témoignage personnel. Le premier, nous l'avons vu, concerne la vision d'*ensemble*, un ensemble artistique. Le second, quant à lui, ne se limite pas à une telle vision. D'autres processus peuvent rendre une œuvre méta-artistique par l'intermédiaire du lien qu'elle entretient avec l'artiste qui l'a produite. Les œuvres d'art relevant d'une série, par exemple, peuvent inverser le mécanisme.

Quoi qu'il en soit, l'important n'est pas de distinguer l'artiste et son style d'un style spatio-temporel. Même s'il nous a semblé plus pertinent de ne pas traiter ces deux points dans un unique chapitre, le fait qu'ils se suivent marque leur proximité. De plus, ce choix a été motivé par une volonté qui, bien qu'encore latente, se précisera au fil du texte et d'ores et déjà au prochain chapitre, celle de dissocier, au moins préalablement, l'artiste de son œuvre.

L'unité présumée de la question du témoignage s'exprime au sujet de la question du méta-artistique, au niveau des considérations spatio-temporelles comme personnelles. L'œuvre pourrait renvoyer à des données extra-artistiques, quand bien même l'artiste était considéré comme relevant de la sphère de l'art. Par exemple, si devant *L'Amour vainqueur* du Caravage le spectateur ne voit que les penchants homosexuels du peintre, l'œuvre ne se réfère plus à l'art, mais à la vie personnelle de l'artiste. Bien entendu, vie et œuvre pouvant être très liées, le même constat peut introduire un propos méta-artistique en remarquant que prendre pour modèle son jeune compagnon afin de représenter l'amour témoigne de l'anti-conformisme de Caravage et de la portée subversive de son œuvre.

La question de l'extra-artistique ne connaît pas de développement dans ce chapitre, il n'y aurait eu qu'une répétition de nos précédentes conclusions. Au contraire, des thèmes comme la reprise, la série ou encore le mode d'exposition sont des points qui ne relèvent pas du chapitre précédent. Nous entendons par reprise le processus par lequel un même artiste récupère un motif d'une œuvre antérieure et l'insère dans une nouvelle œuvre. Le mode d'exposition attire ici notre attention compte tenu des potentielles variations de celui-ci pour une – même – œuvre donnée.

la reprise

Dans leur plus ou moins longue vie, les artistes se plaisent à reprendre des motifs, des visages ou encore des corps de leurs premières années. Ainsi, quelques toiles d'un même maître présentent une zone formellement semblable à une autre toile. D'autres, bien que ne refusant pas la reprise, s'attachent davantage à s'inspirer d'un même thème en le traitant différemment qu'en réemployant leur carnet d'étude. Dans ces deux cas, existent des œuvres qu'un lien étroit unit, ces œuvres fonctionnent communément, il est légitime qu'un spectateur les perçoive comme un ensemble constituant un tout. Par conséquent, la réception de ces œuvres, catalysée par les renvois se trouvant entre elles, laisse la place au témoignage personnel : les œuvres ne témoignent plus d'un style spatio-temporel, mais d'une personne singulière, l'artiste.

Jean-Auguste-Dominique Ingres est une principale figure de la reprise de motifs. En plus de la fameuse baigneuse qu'il ne représenta pas moins de trois fois, il peignit sa *Vénus Anadyomène* en lui donnant les mêmes traits et la même pause que la jeune fille de *La Source*. Pour citer un autre exemple, la jeune fille lascive du *Bain turc*, au collier de perles, située juste à droite de celle se faisant encenser les cheveux, se retrouve dans la peinture de la chapelle de Montauban, cette fois-ci dans la peau d'un ange.

Pour un peintre académique comme l'était Ingres, il est intéressant de remarquer ce souci de la reprise ; non pas que la reprise soit nécessairement bannie académiquement, mais il ne réutilise pas des personnages anodins : d'un côté un ange se

retrouve dans un harem turc, alors que de l'autre Vénus sortant des eaux s'inverse pour devenir une jeune fille de laquelle de l'eau sort, une vague allégorie de la source. De telles reprises d'Ingres, fort originales, entraînent une perception différente des œuvres de celle qui aurait eu lieu sans la confrontation aux autres occurrences de la reprise. En effet, l'accent est mis sur une manière de travailler et de concevoir la peinture « peu importe la figure si la composition change » semble clamer Ingres à travers ces œuvres. Il est également possible d'y voir une manière d'assumer la nécessité d'un modèle afin de réaliser une toile : de la juxtaposition entre *La Source* et *La Vénus Anadyomène* jaillit la véritable nature de Vénus, il s'agit d'un modèle, et non de Vénus⁵⁹.

Alors que ces deux reprises modifient totalement la perception de la figure réitérée, l'évolution de la baigneuse est tout autre. Sa nature n'évolue pas entre sa première occurrence et sa dernière : d'ange, elle ne devient pas fille d'un harem ; de déesse, elle ne devient pas mortelle. Elle reste une baigneuse, et ce pendant une soixantaine d'années. En effet, *La Baigneuse* dite de Valpinçon date de 1808 et *Le Bain turc* a été achevé en 1868. Entre les deux, en 1828, la figure se retrouve dans *La Petite baigneuse, intérieur de harem*. Dans ces trois toiles, la femme est la même, sa position se modifie quelque peu, elle était tout d'abord assise à quelques décimètres du sol pour finir à même le sol, la couleur de son turban connaît également des variations, mais son traitement ainsi que son attitude demeurent constants. Même si elle se fait musicienne dans *Le Bain turc*, au lieu de l'éloigner de ses antérieures apparitions, cela l'en rapproche dans la mesure où son instrument lui permet de se dégager du reste du harem. Elle joue seule, et bien qu'observée par ses deux voisines, elle reste fidèle à l'image qui se dégage d'elle dans ses deux premières émergences. Ainsi, en faisant évoluer un même personnage à travers différents décors, Ingres construit son identité. Il lui donne une plus ample teneur, un caractère. Malgré tout, la baigneuse reste un personnage, elle ne devient pas une personne. Elle reste éperdument interne au monde de la peinture d'Ingres. Une personne ne se reconnaît pas à une posture et une fonction, un personnage si. Ces trois œuvres apparaissent alors comme une trilogie à travers laquelle se perçoit,

59. *L'Atelier* de Vermeer, dont il a déjà été question, met en avant le même rapport entre représentant et représenté, il est cependant notable de voir qu'une unique toile suffit à induire cette relation. Cette autonomie provient de l'existence d'une image intradiégétique, nous en reparlerons davantage ultérieurement.

parallèlement à la baigneuse, l'évolution stylistique du peintre. Inspiré par Théodore Chassériau, et en particulier son *Tepidarium ; salle où les femmes de Pompéi venaient se reposer et se sécher en sortant du bain*, Ingres s'adonne à la peinture orientalisante. Il s'en faut de peu pour que l'on puisse assimiler de plein droit la baigneuse au tout premier spectateur de la peinture d'Ingres qui, dos aux autres spectateurs, regarde les modifications du peintre au cours des ans en baignant littéralement dans sa peinture.

Sans chercher à valider cette dernière interprétation aventureuse, retenons que, à travers des reprises de figures, des œuvres d'art constituent un ensemble dont chaque œuvre, en tant qu'élément de cet ensemble, peut être perçue comme un témoignage de l'artiste, que ce soit au niveau de son évolution ou de sa ténacité.

Les reprises de figure peuvent être moins évidentes que les exemples que nous empruntons à Ingres. Une simple position, une disposition plastique suffiraient à faire naître le lien unissant deux œuvres. Il nous semble que c'est ce qui se passe entre *Narcisse* et le premier *David et Goliath* du Caravage.

En regardant ces deux toiles, une certaine structure commune intrigue l'œil, dans chacune se trouve un jeune homme dont deux membres fortement éclairés s'orientent verticalement vers le sol, en laissant découvrir, parmi les plis d'une tunique blanche, tantôt un genou, tantôt une épaule. Si notre attention se porte sur cette obscure similitude, c'est parce qu'il nous semble que s'y dissimule plus qu'une coïncidence née d'une homogénéité de style. En effet, *Narcisse* se regardant dans le fleuve n'est pas sans rappeler *David* situé exactement au-dessus de la tête de *Goliath*, comme s'il regardait son propre reflet, comme si en tuant le géant, *David* s'y substituait. Il est tentant de penser que le rapprochement de ces deux toiles se déclare pleinement dans la réalisation, une dizaine d'années après, du *David tenant la tête de Goliath*, dans lequel Le Caravage dresse un double autoportrait en se représentant jeune sous les traits de *David* et vieux sous ceux de *Goliath*.

Outre d'avoir approximativement repris une structure de figure commune entre *Narcisse* et le premier *David et Goliath*, Le Caravage reprend un même thème, celui du mythe opposant *David* à *Goliath*. Il existe trois toiles se rapportant à ce mythe chez le

peintre italien. À partir du moment où un spectateur a la connaissance de l'une d'entre elles, il a la possibilité de percevoir une nouvelle occurrence à travers l'ancienne. Sûrement plus enclin à s'attacher à des détails qu'il aurait ignorés, une œuvre se comprend par rapport aux autres : les deux dernières, formellement très proches, diffèrent quant à l'expression de David, la composition étant également autre ; la première, représentant un tout autre moment du mythe, se distingue nettement des deux suivantes.

Si Géricault hésita entre les scènes du naufrage, de cannibalisme et du sauvetage pour la réalisation du *Radeau de la Méduse*, il est évident que ses nombreuses études – qui sont à considérer comme relevant du méta-artistique⁶⁰ – orientent la réception que le spectateur se fait de l'œuvre. Le Caravage, quant à lui, a fourni trois toiles achevées sur un même thème, chacune d'entre elles, au moins au même titre que les études de Géricault, reflète les deux autres à la manière d'un miroir infidèle⁶¹ : un miroir qui laisse transparaître, voire qui souligne, les singularités de chacune aussi bien que les choix artistiques mis en œuvre.

Les trois *David et Goliath*, en tant qu'il s'agit de variations autour d'un même thème, se comportent, dans leurs interactions, comme des toiles témoignant de l'artiste.

la série

La notion de reprise telle que nous l'avons considérée présuppose une durée séparant la première œuvre de l'œuvre considérée comme reprise. La série, au contraire, ne peut pas véritablement être pensée sous le mode de la reprise puisque tous ses éléments peuvent très bien être réalisés dans une même période. Ils sont généralement mus par un projet commun. Des polyptyques relèvent par exemple souvent d'une série, leur présentation linéaire convient bien à la série historique, c'est-à-dire une série dont le

60. Le préfixe de *méta* s'éloigne ici de son acception étymologique temporelle puisque les études viennent *avant* l'œuvre, mais bien qu'antérieures à cette dernière, les études ne s'y rapportent pas moins. Nous considérons néanmoins que les études, bien que méta-artistiques, ne sont pas artistiques.

61. Nous empruntons l'heureuse expression de *miroir infidèle* au livre éponyme de Michel Thévoz.

premier élément est chronologiquement, au niveau de ce qui est représenté, antérieur au deuxième, et ainsi de suite. Une telle historicité n'est toutefois en rien nécessaire pour qu'il y ait série.

La présentation conjointe des éléments d'une série fait que le spectateur qui en considère un voit simultanément les autres – ou du moins peut s'en faire une représentation mentale avec aisance, si les œuvres se font par exemple face comme dans la salle des quatre saisons de Poussin ou dans celle de la vie de Marie de Médicis de Rubens, toutes les deux au Louvre. La principale différence est qu'une telle série, qui forme évidemment un ensemble, se présente au spectateur en tant qu'ensemble. Autant il est naturel de ne pas considérer l'ensemble des œuvres fauves comme une unique œuvre d'art, autant il est pertinent de réunir les éléments d'une série : la série fonctionne comme une œuvre d'art. Il ne s'agit plus d'une vision d'*ensemble* dans laquelle l'ensemble relève d'un musée imaginaire, il s'agit de la vision d'un ensemble, avec un ensemble précis et véritablement vu.

De cette différence s'ensuit naturellement un mécanisme autre quant au témoignage. En effet, alors que la vision d'*ensemble* fait d'une œuvre l'archétype de son ensemble, la série inverse le processus à tel point que l'élément est appréhendé à travers le filtre de la série.

Restons dans l'univers des quatre saisons, mais éloignons-nous de Poussin pour s'approcher d'Arcimboldo. Ce peintre italien du XVI^e siècle est réputé pour ses portraits anamorphotiques dans lesquels un visage jaillit d'une composition d'objets. En plus des saisons, il représenta de cette même facture les quatre éléments. Il rejoint ainsi la peinture allégorique et la nature morte par le biais du portrait anamorphotique. Dans la mesure où le style d'Arcimboldo est très caractéristique, il serait tentant de considérer l'ensemble de son œuvre comme une seule et même série. Même si ce point de vue peut se révéler légitime, nos critères concernant l'unique période de réalisation n'étant pas observés, toutes ses œuvres n'étant pas non plus exposées conjointement, nous préférons nous restreindre à une petite série, celle plus caractéristique des quatre saisons⁶².

62. Il nous semble de plus que les œuvres d'Arcimboldo, comme d'ailleurs de tout autre artiste de qui se dégage une ligne directrice, relèvent plus du simple ensemble que de la série proprement dite. Nous

Vues de loin, ces quatre toiles semblent être quatre portraits de profil qui, mis à part des teintes originales, n'exhibent rien de particulier. Pourtant, en s'approchant, des formes se laissent voir au sein du visage : ici une grappe de raisins, ailleurs une courgette et des cerises. En fait, les figures sont savamment constituées d'imbrication d'objets. Si nous supposons qu'un spectateur ne se trouve en présence que d'un seul de ces portraits, il semblerait juste de penser qu'il ne s'attarderait pas à la nature des objets constituant le portrait. Cependant, devant les quatre exemplaires, les singularités de chacun se manifestent distinctement : les éléments naturels de chaque portrait sont spécifiques à la saison représentée. De toute évidence, l'appartenance à une série ainsi que la série elle-même modifient l'œuvre.

La question n'est pas tant de savoir si la série stigmatise les singularités des œuvres ou si au contraire elle en dégage l'unité ; le plus souvent, les deux mouvements se manifestent. L'important est de remarquer que la série porte sur ses éléments par le simple fait qu'elle les englobe. La série est par conséquent méta-artistique. Ce mode de témoignage a ici quelque chose de particulier : la série est considérée en elle-même comme une œuvre d'art autonome et unitaire, comme s'il s'agissait d'une espèce d'auto-mise en abyme, le tout représentant ses parties au lieu de se contenter de les présenter. C'est précisément à travers cette alternative entre présentation et représentation que la méta-articité de la série se comprend. En effet, une imbrication est par ce biais introduite en art, et nous savons que l'imbrication est un composant majeur du méta-artistique.

L'imbrication issue de la porosité entre présentation et représentation au niveau de la série doit beaucoup à la manière dont sont agencés les éléments de la série. Une exposition ou une autre peut rompre l'unité comme la créer, la question du mode d'exposition entre pleinement, par le biais de ces considérations, dans l'identification des origines du méta-artistique.

aboutirions à une vision d'*ensemble* si toutes ses œuvres étaient considérées dans, justement, leur ensemble. Nous voulons précisément ici exposer une alternative à une telle vision qui, bien que rendant compte du témoignage, y aboutit par une autre voie. Il est cependant acceptable de considérer que tout ensemble peut fonctionner en tant que série, tout dépend ensuite du spectateur et de sa façon d'appréhender les œuvres, nous tenons justement à présenter l'éventail des possibilités se rapportant au méta-artistique en choisissant les types d'exemples les plus pertinents.

le mode d'exposition

La question du témoignage a consisté jusqu'à présent principalement dans l'identification d'un ensemble d'œuvres auquel appartient l'œuvre considérée. Les relations qu'entretiennent entre eux élément et ensemble, fondées sur un principe de témoignage, entraînent du méta-artistique, que ce soit l'élément qui porte sur l'ensemble, ou l'inverse. Le dernier cas de la série met en avant le fait que l'ensemble ne naît que si un certain arrangement des œuvres entre elles subsiste, que si l'on porte attention au mode d'exposition. Il n'est pas question de revenir plus en détail sur l'importance de l'exposition dans la série, mais de généraliser cette importance ainsi que son pouvoir méta-artistique au-delà de la série, dans le cas d'une unique œuvre.

La série contextualise une œuvre singulière en l'englobant. Il faut noter que l'existence d'une série, autrement dit de plusieurs œuvres fonctionnant ensemble, n'est en rien nécessaire à une telle subsumption. En effet, la série ne fait guère plus que de donner un cadre à une œuvre. Le cadre d'une œuvre signifie précisément à la fois son milieu et sa bordure physique de telle sorte qu'un cadre ordinaire fonctionnerait pour une simple œuvre comme une série fonctionne pour plusieurs. Autrement dit, s'il est important d'identifier un ensemble auquel appartient une œuvre, il est parfaitement possible que cet ensemble soit un singleton, c'est-à-dire un ensemble contenant un seul et unique élément. Ainsi, ce qui s'applique à la série peut se rapporter à une œuvre unique, à condition que cette dernière soit environnée.

Il nous semble peu pertinent aujourd'hui de penser qu'un simple cadre suffit à remplir un rôle d'environnement. Le spectateur s'est trop habitué à voir des œuvres classiques encadrées pour qu'un cadre relève du mode d'exposition. Il en est de même pour le cube blanc, cet espace vierge dans lequel se trouvent des œuvres d'art est trop aride pour prétendre inclure en lui les œuvres. Une œuvre cohabite avec son cadre aussi bien qu'avec le cube blanc ; elle ne leur appartient pas, au sens ensembliste du terme. Pour qu'il y ait singleton, il faut que le milieu présente l'œuvre et non l'accompagne, ce qui nous semble être vérifié par un mode d'exposition plus singulier.

En 1915, Kasimir Malévitch expose *Carré noir sur fond blanc* dans un angle de la salle de l'exposition 0,10. Un tel accrochage n'est pas neutre, en plus de se distinguer de la manière classique dont les œuvres d'art étaient présentées, Malévitch choisit comme mode d'exposition pour son œuvre celui des icônes, à savoir l'angle oriental de la pièce. Une telle activation de l'œuvre, de toute évidence, y ajoute quelque chose : *Carré noir sur fond blanc* doit être regardée comme une icône.

Plus qu'y ajouter une qualité d'icône, l'environnement de la toile présente l'œuvre à tel point que le mode d'exposition semble à la fois faire partie de l'œuvre et en être exclu. En d'autres termes, tout se passe comme si l'œuvre modifiée par le contexte, donc l'œuvre *et* son contexte dans leur unité, se notait {œuvre} alors que l'œuvre *dans* son contexte se notait œuvre. Le contexte présente l'œuvre, par conséquent introduit une imbrication ensembliste aboutissant à du méta-artistique. Il est en effet licite de dire que {œuvre} porte sur œuvre, comme de dire que l'œuvre et son contexte dans leur unité portent sur l'œuvre dans son contexte en les dissociant.

Il est important de noter qu'il n'a à aucun moment été question de penser l'œuvre en dehors de son contexte d'exposition. En effet, même si la question de savoir à quel point le mode d'exposition relève de l'œuvre, il est certain que celui-ci modifie l'œuvre suffisamment pour que nous ne parlions pas de la même œuvre si nous la considérons en dehors de son contexte. Penser une œuvre en dehors de son contexte n'est pas la même chose que de la penser indépendamment de son contexte. Certes, la différence relève plus d'une habitude psychologique que du langage, il n'en est cependant pas moins vrai que lorsque l'on décontextualise, on a tendance à penser non pas indépendamment d'un contexte, mais dans un contexte neutre. Il s'agit précisément ici de laisser l'œuvre dans son contexte, mais de faire abstraction de ce dernier, la notation {œuvre} et œuvre étant ici précise et éclairante.

L'exemple du *Carré noir sur fond blanc* n'attire pas notre intérêt par le fait qu'il s'agit d'une œuvre exemplaire agissant comme un manifeste, nous avons déjà précédemment considéré de telles caractéristiques et nous les avons distinguées des potentielles origines du méta-artistique dans la mesure où elles ne laissaient pas la place à l'imbrication. Au contraire, le mode d'exposition de cette œuvre, quant à lui, fait naître une imbrication, celle de *a* dans {*a*}. Ainsi, ce n'est pas parce qu'il est original d'exposer

une œuvre plastique dans un coin de pièce ou parce qu'il n'a jamais été présenté comme œuvre d'art un carré noir sur fond blanc que l'œuvre de Malévitch accède au méta-artistique : c'est précisément parce que le spectateur distingue la toile de sa présentation par un contexte. La toile ne contient pas en elle sa relation à l'icône, c'est son activation qui fait de la toile l'œuvre qu'elle est.

Bien qu'il soit difficile de nier une imbrication, dans le cas de *Carré noir sur fond blanc*, alors que la toile est régulièrement exposée dans un contexte différent de celui de sa première exposition, on pourrait nous objecter que l'imbrication n'a pas lieu d'être et qu'il est impropre de distinguer l'œuvre de son activation. Autrement dit, que la toile n'est pas une œuvre, l'œuvre est la toile exposée de telle manière.

Ce mécanisme est peut-être impropre et n'a pas lieu d'être, mais relève plus de l'intention du spectateur que d'une règle à suivre, de fait, il est certainement fréquent qu'un spectateur imbrique une œuvre *a* dans son mode d'exposition, tout en considérant peut-être comme une autre œuvre, aussi proches soient-elles, l'œuvre représentée, *{a}*.

Nous voulons également émettre l'hypothèse que, en plus de se produire de fait, cette imbrication n'est pas si distante d'une propre compréhension des œuvres. Tout ne réside pas dans une intentionnalité faisant relever une œuvre d'un singleton par l'intermédiaire de la volonté d'en faire le témoignage d'un quelque chose. En effet, si l'œuvre résonne à cette volonté d'imbrication, au demeurant fort peu naturelle, c'est qu'elle l'incite. Cette invitation vient du fait que l'œuvre porte sur elle-même un commentaire concernant son contenu⁶³. Plus précisément, le tout qualifie une partie de l'œuvre : *Carré noir sur fond blanc* dit que le carré noir sur fond blanc est une icône. L'imbrication s'ensuit naturellement.

À travers le mode d'exposition, une œuvre se fait le témoin d'une de ses parties : la partie présentée par l'œuvre. Ainsi, un ensemble artistique commente une partie artistique, nous sommes exactement dans une structure méta-artistique inverse de la vision d'*ensemble* où, au lieu d'élargir d'une œuvre à un ensemble d'œuvres, il y a

63. Nous avons justement écarté le cadre classique pour cette raison de contenu. En effet, le cadre ne nous semble pas porter sur le contenu de l'œuvre d'art, en tant qu'il en délivrerait un prédicat, mais plutôt sur son existence en tant qu'œuvre d'art.

réduction d'une œuvre à une partie d'œuvre. Par conséquent, même si le témoignage ne concerne pas, à proprement parler, l'artiste, il reste personnel en opposition aux ensembles constitués d'œuvres d'artistes divers. De plus, le même procédé d'imbrication entre une œuvre et ses parties peut entraîner une méta-articité concernant plus étroitement l'artiste. Il s'agit ici d'une manière peut-être moins universellement validée par l'œuvre que par l'unique intention du spectateur. Toute œuvre peut, de fait, relever du méta-artistique en tant qu'elle est un commentaire sur la manière de peindre de l'artiste. Nous retrouvons ainsi le parallélisme entre le témoignage spatio-temporel et celui de l'artiste autour de la question du style.

L'artiste a toutefois une particularité sur l'époque et le lieu de la création, il est plus directement considéré comme acteur de l'œuvre.

Chapitre VI : le caractère poïétique du représenté

La réalisation d'une œuvre d'art mobilise divers mécanismes s'appliquant à une matière. L'artiste dirige en quelques sortes les opérations, il ne maîtrise cependant pas nécessairement absolument la réalisation de son œuvre. Sa place privilégiée fait par exemple que l'on qualifie une œuvre d'autoportrait quand celle-ci représente l'artiste. L'abus de langage est intéressant, tout se passe comme si l'œuvre était le portrait d'elle-même. Pour rester en accord avec les faits, tout se passe comme si l'artiste et l'œuvre n'étaient qu'une seule et unique chose. Cette appellation met clairement en avant le caractère poïétique du représenté : l'artiste est cause de l'œuvre, l'unique cause de l'œuvre, et par le principe de la causalité, ce qui se trouve dans l'œuvre se trouve dans l'artiste.

Nous savons toutefois qu'une telle détermination est illusoire. D'autres considérations ont tendance à influencer l'artiste, à commencer par son époque et le site géographique qui l'entoure. Est-ce que Turner aurait été connu pour son flou s'il avait habité dans un climat méditerranéen ? Certainement pas, pourtant il n'est vraisemblablement jamais venu à l'idée de qui que ce soit de nommer *autopaysage* une œuvre représentant un site géographique important dans la réalisation de l'œuvre⁶⁴.

Cette déconcertante étude de cas nous incite à réfléchir sur la question de la poïétique d'une œuvre et de sa qualité méta-artistique : que se passe-t-il au niveau de sa méta-articité quand une œuvre représente les causes de sa réalisation ? Bien que la question se pose également au niveau des causes matérielle, formelle et finale, le problème de la cause efficiente stigmatisé par l'exemple précédent se révèle nettement plus complexe et problématique. En effet, en plus de se poser la question de la méta-articité, il faut répondre à celle de savoir ce qu'est la cause efficiente d'une œuvre d'art,

64. Ce qui ne signifie bien entendu pas que le climat britannique soit l'unique cause de la peinture de Turner.

voire ce que sont ses causes. Après avoir parcouru les quatre causes dans l'ordre aristotélicien, nous serons alors amenés à reconsidérer l'efficient de l'œuvre d'art. En étudiant de près l'autoportrait, nous verrons qu'un ultime et ponctuel tri topologique s'avère indispensable. Ce genre de portrait ne relève en effet pas d'un même processus, il faut distinguer, bien que cette division puisse paraître artificielle, le portrait de l'artiste et celui de l'homme. Remarquons aussi une catégorie hybride d'autoportraits, catégorie dans laquelle l'artiste met en scène son visage sous le nom d'un autre, un personnage mythologique par exemple.

la cause matérielle

Si nous pensons à la sculpture et à la peinture, une singularité de la peinture se dégage relativement à sa matière : ce médium porte le nom de sa matière. Il est certes fréquent, par métonymie, de nommer une sculpture un bronze ou un marbre et ainsi rompre la singularité de la peinture, mais il faut remarquer qu'une telle homonymie n'est pas uniquement métonymie. Pour comprendre ce point, il suffit de se demander pourquoi nommer *sculpture* une sculpture. C'est de toute évidence l'acte de sculpter qui est ici visé, une sculpture est ce qui a été sculpté. Le parallélisme avec la peinture est maintenu : est peinture ce qui a été peint. À la différence, répétons-le, que la peinture renvoie à la fois à l'acte de peindre et à la matière indispensable à cet acte.

L'homonymie entre l'acte et la matière a pour conséquence que le médium peinture est capable de peindre sa matière. Non seulement il en est capable, mais il s'agit pour lui d'une nécessité immanente à son médium. Toute peinture peint de la peinture. On pourrait avoir alors envie de penser que toute peinture est, par essence, méta-artistique dans la mesure où elle représente ses causes. Ce serait une position soutenable, mais, en plus de s'imposer à la suite d'une question de vocabulaire, elle n'impose pas d'imbrication. Ainsi, afin qu'une peinture relève du méta-artistique issu de sa matière, il lui faut quelque chose de plus, une certaine imbrication qui fait que la peinture en tant que matière est peinte par de la peinture. Il faut également rendre possible la distinction entre les deux peintures. Cette imbrication, aussi obscure peut-

elle paraître, s'éclaire grandement à la lumière de deux exemples, le premier est une fiction, une peinture de Sandorfi livre le second. La particularité homonymique de la peinture dépassée par la nécessité de l'imbrication permet une généralisation de la méta-articité issue de la matière aux autres médiums.

Considérons les *Brush strokes paintings* d'Arman dans lesquelles l'artiste fait des traces de peintures à l'aide de pinceaux ou de spatules de peintre. Les traces de pinceau ne représentent rien si ce n'est peut-être la peinture elle-même⁶⁵. Précisément, elle ne se représente pas, elle ne peut que se présenter. Au contraire, imaginons qu'un artiste peigne minutieusement un large coup de pinceau à l'aide non pas de ce même large pinceau, mais d'un autre pinceau, plus fin. Il réalise ainsi exactement une représentation d'un coup de pinceau, il imite de la peinture en tant que matière.

Nous percevons ici une limite de la notion de matière proprement dite, il n'est possible ni de présenter, ni de représenter de la matière en tant que telle. Toute présentation de matière est nécessairement une présentation de matière formée, douée d'une forme. Il n'est pas possible de se représenter, ne serait-ce que mentalement, ce qu'est de la peinture matière, ce n'est pas moins vrai d'une représentation artistique. Cependant, nous pensons tout de même légitime d'employer le terme de matière au sujet de traces de peinture dans la mesure où la peinture est ici sous son aspect habituellement préformé par l'artiste. Il ne faut en effet pas perdre de vue qu'utiliser les notions de matière et de forme est un emprunt au vocabulaire de la métaphysique. Dans l'analogie ainsi élaborée, la matière dont l'artiste dispose n'est pas la même que la matière métaphysique : la peinture est une matière métaphysiquement formée, elle ne l'est pas artistiquement, même sous l'aspect de larges et non-maîtrisés coups de pinceaux. Nous tenons tout de même à maintenir la distinction entre la matière et le matériau, il ne s'agit en effet pas d'une cause liée au matériau, mais bien d'une cause matérielle. Le matériau relève plus précisément et transitivement de la cause efficiente.

De cette précision du sens artistique de matière par rapport à un sens métaphysique, nous pouvons en conclure que la représentation d'une trace de peinture,

65. De manière beaucoup plus franche que dans une toile abstraite quelconque, les *Brush strokes paintings* montrent de la peinture en tant que la matière peinture.

avec toute l'imbrication nécessaire provenant de l'usage d'un autre pinceau, autrement dit de la réalisation d'un trompe-l'œil, relève du méta-artistique relatif à la cause matérielle de la peinture, en tant que médium. On pourrait penser que, au contraire, notre artiste a déjà formé la matière puisqu'il a artistiquement peint la trace de peinture⁶⁶. Précisément, l'imbrication vient de la tromperie sur les différents niveaux de la matière, une telle représentation est méta-artistique justement parce que l'artiste donne à voir pour matière non-artistiquement formée une matière artistiquement formée⁶⁷.

Il est possible de considérer que Sandorfi applique et complexifie une telle possibilité de méta-articité relative à la matière dans certaines de ses œuvres. Arrêtons-nous par exemple sur *Le Profil de Laurence* et tentons d'y cerner les différents niveaux de représentation.

Cette toile donne à voir le profil d'un buste féminin dont la tête est appuyée, à l'horizontale, sur un bloc parallélépipédique. En pensant au terme de buste, le bloc pourrait faire penser à un socle de sculpture. Un buste, c'est-à-dire un haut de corps tronqué aux côtes, est fréquemment posé sur un socle un sculpture. Le socle, comme le cadre d'un tableau, a entre autre pour fonction de délimiter le cadrage de l'œuvre, le portrait s'arrête où le socle et le cadre commencent. La particularité de *Profil de Laurence* est que le bord de la toile ne remplit pas cette fonction de délimitation de la figure, le buste s'arrête presque brutalement, comme si Laurence n'était qu'un buste. Par ce semblant de début d'ébauche, *Le profil de Laurence* connaît plastiquement une similitude avec les esquisses ou plutôt avec les œuvres dites inachevées⁶⁸. Nous pensons

66. Il pourrait sembler dans ces quelques lignes que nous avons une vision méticuleuse de la peinture et de ce qui est ou non artistique, cette impression provient du choix de l'exemple que nous construisons, à savoir imiter finement un gros coup de peinture. Nous ne nions absolument pas l'artacité d'un réel gros coup de pinceau, mais juste qu'elle se situe ailleurs que celle de l'imitation minutieuse d'un gros coup de pinceau. Autrement dit, Arman et notre artiste fictif sont deux artistes, sans aucun doute, mais ils n'évoluent pas dans un même processus créateur, ou pour le dire d'une manière plus courante mais non moins problématique, ils n'ont pas le même discours. Le premier est, dans sa représentation, abstrait alors que le second est concret.

67. Si nous nous souvenons de nos premiers propos sur le trompe-l'œil, il est important que puisse se percevoir la formation artistique et ce justement afin de différencier une telle œuvre d'une sans imbrication.

68. Nous pensons ici essentiellement aux œuvres volontairement inachevées au sens où c'est dans

cependant qu'il y a une différence à établir entre ces différentes factures et que cette différence produit l'existence de l'imbrication.

Au premier regard, la toile de Sandorfi peut paraître inachevée, de toute évidence, le corps de la jeune femme n'est pas fini. La question principale réside justement dans ce présupposé, non pas celui affirmant que la jeune femme n'est pas finie, mais celui posant le fait que Sandorfi cherche à peindre une jeune femme. Avant de tenter d'éclairer ce point, il nous faut comprendre pourquoi, malgré les allures d'inachèvement, il est aisé de se rendre compte que la toile est belle et bien achevée. Il suffit pour cela de regarder attentivement la limite du buste et principalement du bras, des coulures de peinture sont nettement visibles. Nous insistons sur leur visibilité explicite, il ne s'agit en aucun cas d'une maladresse qu'un spectateur ignorerait pour ne pas juger des limites techniques de l'artiste, ces coulures se donnent à voir et résonnent distinctement avec l'œuvre. De toute évidence, un artiste au style si léché comme semble l'être Sandorfi engageant la réalisation d'une toile ne commet pas préalablement de telles coulures pour les couvrir ensuite par les couches ultérieures, couches qui n'existeront pas. Ainsi, ces coulures marquent l'achèvement de la toile, mais précisément pas un achèvement dans l'inachevé, autrement dit, les coulures ont été délibérément peintes comme telles. Alors qu'une toile inachevée s'assumant ainsi⁶⁹ assume simultanément sa qualité artistique, *Le Profil de Laurence* appartient à un domaine tout autre, en se distinguant du constat d'existence, elle entre dans le champ du méta-artistique.

De la même manière que notre artiste fictif peint de larges traces de pinceau, Sandorfi dans *Le Profil de Laurence* peint des coulures. Autrement dit, il peint de la peinture en tant que matière qui n'est pas encore artistiquement formée. L'imbrication réside dans le fait qu'il forme une matière informe : pour la considérer comme informe alors qu'elle a été en fait formée, il convient nécessairement d'étager la coulure, de la

l'inachèvement qu'elles trouvent leur état final. Dans la mesure où nous laissons une grande place à la réception, il est évident que la volonté dont nous nous préoccupons doit aussi être celle du spectateur : il doit penser que l'œuvre est achevée dans son incomplétude, et ceci est valable même si l'artiste est, par exemple, mort alors qu'il peignait cette toile. Cette distinction est importante dans la mesure où appréhender une toile non-achevée en tant que telle la fait sortir de la sphère de l'art tout en lui permettant aisément de relever du méta-artistique.

69. Nous renvoyons à la précédente note pour éclaircir ce que signifie pour une œuvre de s'assumer inachevée, tout relève en effet du regard du spectateur.

penser à un niveau différent. Nous sommes maintenant en mesure de comprendre le présupposé consistant à penser que Sandorfi cherche à représenter un buste de femme, en peignant de la peinture, il peint une peinture. Le titre de l'œuvre se joue du spectateur, il ne s'agit pas d'une peinture du profil de Laurence, mais au mieux d'une peinture d'une peinture du profil de Laurence. Ce corps peint semble dès lors nettement plus léger, comme éthéré et dépourvu de densité, comme si une peinture flottait dans l'espace endotopique de l'œuvre et s'appuyait contre un bloc. Ce bloc, traité avec une technique cette fois-ci qualitativement proche de celle de l'inachevé, conserve néanmoins toute sa matérialité et sa masse. Il est présent pour contextualiser la peinture dans un univers qui n'est pas fait uniquement de peinture. La toile n'est pas entièrement une peinture de peinture, seul le buste l'est. Regardons à ce sujet les traces de peinture bleue salissant le bloc, la peinture n'est pas posée sur la toile, elle est immanquablement posée sur le bloc, il s'agit encore une fois, par imbrication, d'une représentation de la matière peinture. En effet, la trace bleue épouse les angles du bloc à tel point que Sandorfi a peint une trace de peinture vue de biais. Tout se passe comme si un quelconque corps pictural s'était égratigné sur le bloc et y avait laissé la marque de son passage.

Il apparaît clairement de l'analyse du *Profil de Laurence* de Sandorfi que la méta-articité de la peinture relative à la cause matérielle n'est pas issue de l'homonymie entre l'acte de peindre et la matière utilisée. Ainsi, nous pouvons étendre ces quelques considérations aux autres médiums. Il importe essentiellement que soit manifeste une imbrication au niveau de la matière du médium, autrement dit que la matière soit, non pas présentée, mais représentée par la matière.

Le mouvement mettant en jeu cette représentation, à savoir la cause efficiente, peut également à son tour donner lieu à du méta-artistique. Il suffit de la même manière que cette cause soit représentée par l'œuvre. Ce point peut sembler nettement moins problématique que celui concernant la cause naturelle, il s'agit néanmoins d'identifier la cause efficiente.

la cause efficiente

Se démarquant de tout occasionnalisme, il nous semble que plusieurs causes efficientes sont à prendre en compte dans la création d'une œuvre. L'artiste occupe dans cet ensemble une place privilégiée dans la mesure où il est en quelque sorte le dernier maillon d'une chaîne causale. En effet, si nous nous attachons à la pluralité des causes efficientes, nous ne nions pas pour autant l'importance de l'artiste ; la pluralité des causes doit à ce sujet se comprendre de manière transitive. En d'autres termes, l'artiste évolue dans un milieu précis : une époque, des lieux, un passé et plus généralement un contexte social influencent l'artiste, voire le déterminent en partie.

Nous retrouvons ici le thème de la contrainte du matériau telle que Adorno l'a développé. Il est évident qu'il est délicat de classer le matériau sous le registre de la cause efficiente, ne serait-ce que par sa similitude à la matière, mais il nous semble justement que ce point permet de distinguer la matière du matériau : dans la tradition esthétique, et d'autant plus chez Adorno, le matériau est incitation, qu'elle soit négative ou positive, alors que la matière se laisse former. Ainsi, derrière la cause efficiente qu'est l'artiste se cache bel et bien une multitude de causes également efficientes et devenues telles par transitivité relativement à l'artiste. Il s'agit d'une cause liée au matériau et non d'une cause matérielle, nous préférons donc utiliser le pluriel plus général de *causes efficientes*⁷⁰.

L'étendue des causes efficientes, par transitivité de proche en proche, ne connaît pas de frontière, par conséquent la question de savoir si une œuvre représente ou non une de ses causes efficientes ne devrait même pas se poser : toute représentation obéit de fait à ce caractère méta-artistique. Nous le voyons bien, une conception si vaste de l'efficiencia ne permet pas de développer une pensée pertinente du méta-artistique relatif

70. Les propos que nous avons tenu sur l'hommage sont à rapprocher de cette notion de cause efficiente étendue, notons toutefois que si nous avons traité la question de l'hommage indépendamment de ce point c'est parce que l'objet de l'hommage relève en lui-même de la sphère de l'artistique, sans avoir recours à une transitivité causale.

à la cause efficiente. Il est, de plus, sage de limiter l'étendue de l'efficience à l'ultime cause dans la mesure où la transitivité garantit précisément que cette dernière, l'artiste, porte en elle la trace qui fait des précédentes d'autres causes efficientes. Ainsi, sont méta-artistiques par la cause efficiente les œuvres représentant l'artiste.

Alors que les autres causes sont clairement présentes dans l'œuvre achevée, nous l'avons vu pour la cause matérielle, nous allons le voir pour les causes formelle et finale, la cause efficiente quant à elle n'y est pas visible sans encombre. Il n'y aurait le cas échéant pas de problèmes d'attribution. Il est par conséquent important de préciser que si nous qualifions de méta-artistiques les œuvres représentant l'artiste, ce n'est pas parce que nous considérons que l'artiste est la subsumption de ses œuvres, mais parce qu'il est le dernier représentant de son efficience.

Représenter l'artiste semble relever de ce qui est appelé l'autoportrait. En plus de l'étrangeté de ce terme que nous avons mise en avant, il convient de préciser dès à présent qu'il existe de nombreuses manières pour une œuvre de représenter son artiste. Qu'on les appelle toutes ou non autoportrait, il convient de distinguer, parmi elles, celles qui relèvent du méta-artistique. Cependant, comme nous l'avons annoncé, nous préférons ne pas rompre l'énumération des quatre causes et reléguons cette tâche après les cas des causes formelle et finale.

la cause formelle

L'artiste façonne la matière, il lui donne une allure précise appelée forme. De manière analogue aux deux situations précédentes, une œuvre d'art relève du méta-artistique relatif à la cause formelle si et seulement si on peut y voir sa forme. L'énoncé est très proche de celui de la cause matérielle, l'œuvre doit représenter sa propre forme, ce qui semble évident et qui le devient nettement moins dès que nous nous souvenons de l'imbrication qu'une telle représentation implique.

Cependant, la cause formelle ne présente plus de grandes difficultés depuis que nous avons détaillé le processus par lequel une œuvre peut se hisser au niveau de sa

propre représentation. Nous l'avons vu à travers le cas du mode d'exposition et l'exemple de *Carré noir sur fond blanc* de Malévitch. En effet, représenter sa cause formelle pour une œuvre ne laisse que deux possibilités permettant une imbrication. Soit elle représente sa propre forme suivant la même structure que $\{a\}$ qui représente a , soit elle représente une de ses parties sans être un singleton et nous sommes alors dans la même configuration que les œuvres relevant de l'art citationnel.

N'ayant rien de plus à ajouter, en ce qui concerne le méta-artistique, que ce qui a été énoncé lors de ces deux moments, nous ne développons par conséquent pas davantage la cause formelle.

la cause finale

L'artiste forme une matière afin d'en faire une œuvre d'art. La cause finale est précisément ce en vue de quoi l'artiste forme la matière. Ces deux phrases renferment les quatre causes donnant lieu à une œuvre d'art. La cause finale a fait l'objet de nombreuses controverses, la plus prisée par Aristote, elle est parfois vue comme chimérique : peut-on penser qu'une finalité puisse constituer une cause ? Il s'agit d'une profonde distinction entre *pourquoi* et *pour quoi*. Sans chercher à donner à la cause finale un statut épistémologique consistant, nous voulons donner un aperçu de ses manifestations relatives au méta-artistique. Il nous semble pertinent de distinguer au moins deux finalités : l'œuvre peut avoir pour but de répondre à une commande ou juste d'être une œuvre d'art. Il est évident que ces deux causes finales peuvent agir simultanément. Quand bien même la seconde se révèle plus générale et plus classique, il nous semble qu'il ne faut pas négliger le commanditaire dans une pensée de la cause finale du domaine des œuvres d'art.

On peut penser que le commanditaire, en passant commande, peut se doter d'une certaine efficience. Au contraire, il a l'avantage d'ancrer la cause finale dans un temps légitime en lui donnant une manifestation antérieure à la réalisation de l'œuvre, donc, en la faisant voir véritablement comme cause. De plus, si nous nous attachons à un tel exemple de cause finale, c'est précisément parce que les commandes nous fournissent

d'innombrables exemples permettant d'illustrer et de préciser une méta-articité relative à la cause finale. En effet, l'histoire de l'art est riche en portraits de commanditaires, autrement dit en représentation d'une manifestation de la cause finale.

Dans ce cas, le problème qui se pose n'est pas uniquement fonction de l'imbrication, le caractère méta-artistique n'a lieu que si le personnage représenté l'est en tant que commanditaire de l'œuvre.

Piero della Francesca a peint le portrait de Federico da Montefeltro, un duc de souche gibeline qui participa grandement à la renommée du peintre. Sur ce portrait, le duc apparaît devant son domaine. Il est très courant de représenter le mécène, ou même un riche commanditaire d'une œuvre, devant ses terres dans le but de mettre en évidence son importance. Le portrait est ainsi en quelque sorte un attribut du commanditaire, une preuve de sa richesse et de sa grandeur. Toutefois, la question à se poser est de savoir si un tel portrait a pour unique fonction de montrer les richesses du commanditaire ou s'il participe également à celles-ci.

Autrement dit, il nous semble que le commanditaire, en plus de se faire peindre en tant que riche propriétaire par exemple, se fait peindre précisément et récursivement en tant que commanditaire. En effet, avoir un portrait de soi témoigne en propre de la grandeur du portraituré à partir du moment où celui-ci est déjà un tant soit peu important : au-delà d'un certain seuil, le portrait du commanditaire ne fait pas que représenter ses richesses, il tend également à les présenter. Les domaines et les bijoux sont des signes de richesse, en tant que choses onéreuses, ils présentent la richesse. Un portrait réalisé par un artiste sur lequel se voient ces mêmes signes de richesse la représente tout en étant également un signe de richesse, il y a ainsi présentation et représentation de la richesse du commanditaire. Bien évidemment, ce n'est pas parce qu'il y a présentation et représentation, c'est-à-dire une quelconque imbrication, qu'il y a nécessairement méta-articité : la richesse ne concerne pas l'art.

Cependant, le fait que le commanditaire soit représenté à la fois en tant que riche propriétaire et en tant que commanditaire entraîne naturellement une seconde imbrication. Elle est cette fois-ci liée à la cause finale : la première imbrication faisant du portraituré à la fois un propriétaire et un commanditaire fait naître la seconde dans la

mesure où l'œuvre représente sa propre cause finale en la personne du commanditaire. Ainsi, *Le Portrait de Federico da Montefeltro* de Piero della Francesca relève du méta-artistique relativement à la cause finale.

Il existe une différence entre ce que l'histoire de l'art appelle un commanditaire et quelqu'un qui passe une commande. Alors que le second répond à cette dénomination dès lors que la commande est passée, le premier est véritablement un commanditaire que lorsque l'œuvre commandée est achevée. Autrement dit, au moment où Piero della Francesca a commencé de peindre le portrait du duc, il n'était pas encore un commanditaire, ce n'est que par le biais de la réalisation de cette peinture précise que son statut s'est actualisé. *Le Portrait de Federico da Montefeltro*, comme tout portrait de mécènes, ne se contente pas de représenter quelque chose lié à l'art, ce qui est représenté sur la toile n'est en rien artistique indépendamment de la toile qui le représente. La méta-articité du portrait ne lui préexistait pas, le commanditaire n'était pas encore un commanditaire en acte, il n'était finalement que riche propriétaire, un duc.

Comprenons bien que cette actualisation du statut de commanditaire n'est pas liée au fait qu'il s'agisse d'un portrait de celui-ci. Si un mécène commande la peinture d'une quelconque scène mythologique, la réalisation de l'œuvre n'actualiserait évidemment pas moins le statut de commanditaire du mécène. Cependant, le fait qu'il s'agisse de son portrait, bien que n'interférant en rien avec l'actualisation, complexifie tout de même le processus puisque cette actualisation coïncide avec l'instant où l'œuvre acquiert son aspect méta-artistique relatif à la cause finale⁷¹.

Une situation plus simple peut permettre de mettre en évidence la singularité de ce moment. Le processus d'acquisition de la méta-articité des esquisses est similaire à celui lié à la cause finale⁷². En effet, une esquisse ne devient pertinente d'un point de vue méta-artistique qu'à partir du moment où l'œuvre pour laquelle elle est un dessin

71. Il ne s'agit pas de déduire de cette idée que le méta-artistique est une qualité purement objective de l'œuvre, ayons toujours en tête l'image de l'écho que renvoie l'œuvre sous les incitations du spectateur : l'acquisition de cet aspect fait que l'œuvre est apte à renvoyer avec justesse le son méta-artistique auquel le spectateur la soumet.

72. Rappelons tout de même que les esquisses sont certes méta-artistiques, mais ne sont pas pour autant de l'art, contrairement au portrait de commanditaire.

préparatoire est réalisée. De simple croquis, elle acquiert son statut d'esquisse par l'actualisation de l'œuvre achevée. Cet exemple a l'avantage de distinguer dans deux objets singuliers les qualités artistique et méta-artistique, il est par conséquent plus aisé de saisir l'influence que la réalisation de l'œuvre a sur l'esquisse. Toutefois, cette dissociation faite, le mécanisme mis en jeu par les portraits de commanditaire s'éclaire à partir du moment où nous dissociions mentalement deux objets singuliers. Bien entendu, cette dissociation est rendue possible par l'imbrication dont jouit l'œuvre. Tout se passe comme si le duc était le croquis et que, une fois l'œuvre réalisée, le duc devenant commanditaire s'assimile au croquis devenant esquisse en étant dès lors lié à l'art. L'imbrication n'étant pas une véritable dissociation, le portrait relève du méta-artistique.

Si nous avons tant insisté sur les multiples actualisations mises en jeu dans l'acquisition de la méta-articité relative à la cause finale, c'est précisément parce que d'un point de vue général, ce processus provient du fait qu'il s'agit d'une cause. En effet, la cause finale n'est véritablement cause que lorsque son effet est produit. Il est normal que le commanditaire, affilié à la cause finale, ne le soit pas avant que l'œuvre, l'effet, soit achevée. Il est par conséquent cohérent de considérer la cause finale au même niveau que les autres causes. Celles-ci connaissent de semblables actualisations. La peinture n'est cause matérielle que lorsqu'un effet en résulte, cet effet est l'œuvre. L'artiste est cause efficiente quand son œuvre est achevée. De même pour la cause formelle, tant que la forme n'est pas donnée, elle n'est cause de rien.

Les causes ne deviennent causes que lorsqu'un effet en résulte. Certes, mais ceci ne concerne que les œuvres représentant leurs propres causes, qu'en est-il dans un cas général, une œuvre peut-elle prétendre au méta-artistique en représentant les causes d'une autre œuvre ?

généralisation irréflexive

Nos considérations sur le méta-artistique relatif aux quatre causes sont en attente d'une généralisation en ne se limitant pas au cas réflexif pour lequel l'œuvre représente ses propres causes. Il ne s'agit pas ici d'étendre nos conclusions ou de les prolonger dans

un cadre plus large, la généralisation n'est pas une extension, elle fait ici appel à des nouveaux mécanismes et peut se révéler très différente du moment réflexif. En effet, les imbrications nécessaires au méta-artistiques que nous avons dégagées préalablement ne sont plus opérationnelles dans un cadre non-réflexif puisqu'elles naissent toutes du fait que la cause ne s'actualise comme cause qu'une fois l'effet produit. La cause apparaît alors sous deux aspects, le premier en tant que cause, le second en tant que représenté par l'effet. Il en ressort ainsi que dans l'éventualité où une œuvre cherche à représenter la cause d'une autre, il ne s'y trouvera qu'un seul et unique aspect de cette cause : elle y sera représentée sans être simultanément actualisée comme cause. C'est précisément en ce sens que la généralisation ne peut aucunement constituer un prolongement, la rupture de l'imbrication requiert une nouvelle analyse. Il est toutefois indéniable que le cas particulier de la réflexivité nous a fourni l'essentiel de l'armature requise pour la généralisation.

Le fait qu'une œuvre représente les causes d'une autre œuvre semble poser deux problèmes principaux. D'une part, représenter certaines causes peut les faire entrer en relation avec l'œuvre. D'autre part, la cause n'est pas représentée dans son actualité, mais en tant que cause potentielle.

Le premier cas concerne principalement la cause formelle. En effet, si une œuvre représente la forme d'une autre œuvre, elle aura de fait la même forme que cette dernière, partant, la même cause formelle : il est ainsi impossible de représenter la cause formelle d'une autre œuvre sans qu'il y ait réflexivité⁷³.

La cause finale jouit partiellement de la même hérédité, en dehors d'un milieu de commande, la cause finale est *être une œuvre d'art*, or, cette cause est également celle de l'œuvre cherchant à représenter la cause finale d'une autre. Si la cause finale est de répondre à une commande, il est certain que l'œuvre y répondant possède la même cause finale, mais y répondre n'est pas la représenter. En représentant le commanditaire d'une autre œuvre, le problème ne relève plus de la première éventualité, c'est l'actualité de la cause qui est en jeu.

73. Les œuvres citationnelles échappent à une stricte réflexivité par le biais de l'imbrication d'une forme citée dans une forme citante, mais ce cas, en plus de relever d'une circonstance dont nous avons déjà étudié le caractère méta-artistique, ne représente pas la forme en tant que forme – et encore moins en tant que cause formelle – mais donne à voir accidentellement la forme par le biais de la citation de l'œuvre.

Le second cas concerne l'ensemble des autres causes. Nous avons vu que c'est l'acte de représenter une personne en tant que commanditaire de la présente œuvre qui lui donne son statut de commanditaire, autrement dit qui l'actualise. Ainsi, en représentant le commanditaire d'une autre œuvre, il ne se passe rien de plus que la représentation d'un riche propriétaire de terres, par exemple.

De même, un certain médium ne peut représenter la cause matérielle d'un autre médium, il représentera tout au plus de la matière, mais en aucun cas une cause matérielle. L'occurrence de la matière connaît également une spécificité dans la mesure où se retrouve l'exigence d'homogénéité relative à la question des types d'art. Toutefois, dans la mesure où sculpture et peinture, par exemple, relèvent de la sphère des arts plastiques, il est totalement possible qu'une sculpture représente de la peinture sans que soit transgressée l'exigence d'homogénéité. Il n'en reste pas moins qu'une telle représentation n'est pas liée à la cause matérielle, mais uniquement à la matière.

Lorsqu'une œuvre dresse le portrait d'un artiste, il se pose structurellement la même question : l'artiste représenté n'est-il pas uniquement un efficient en puissance ? Il n'est en effet aucunement cause efficiente, il ne peut que potentiellement l'être. L'exemple d'une œuvre représentant un artiste au travail semble certes actualiser cet état potentiel, mais ne rend pas pour autant l'œuvre méta-artistique relativement à une cause efficiente extérieure. Il nous semble en effet qu'une telle méta-artisticité n'advient que si l'artiste endotopique entre en relation avec l'artiste exotopique. Ceci n'empêche toutefois pas un portrait d'artiste de relever du méta-artistique pour des raisons analogues à celles évoquées pour le *Saint Luc peignant la Vierge* de Maerten van Heemskerck, c'est-à-dire des raisons extérieures à la cause efficiente. En d'autres termes, représenter un artiste à l'œuvre sans qu'il n'interfère avec l'artiste œuvrant n'est pas représenter une cause efficiente mais représenter de la création. Cette création peut, comme nous l'avons expliqué dans notre analyse de l'art citationnel, soit se contenter d'exhiber l'existence de l'art, soit relever du méta-artistique en comparant les créations endotopiques et exotopiques. La représentation de la cause efficiente dans son actualité ne peut échapper, directement ou transitivement, au genre précis de l'autoportrait. Il est ainsi important de reconsidérer la cause efficiente dans sa réflexivité à la lumière de ce que nous avons dit de l'actualité et de la potentialité des causes.

l'autoportrait

Si l'autoportrait est un genre, il est un genre hybride qui peut avoir son indépendance par rapport à celui du portrait dont il semble pourtant être une sous-catégorie. En effet, ce qui entre sous l'appellation d'autoportrait n'est pas systématiquement à proprement parler un portrait. L'artiste peut se représenter sans que la représentation relève du portrait, mais plutôt par exemple d'une scène de genre, d'une peinture historique voire mythologique. Il peut sembler étrange qu'une peinture mythologique puisse être affiliée à un autoportrait. Cependant, l'artiste a la licence de détourner son image et de l'intégrer dans une scène vraisemblablement extérieure à sa vie personnelle. Les distinctions internes à l'autoportrait ne concernent pas des questions stylistiques, il existe véritablement différentes structures de l'autoportrait. L'autoportrait de l'artiste œuvrant, par exemple, ne relève pas de la même structure qu'un autoportrait où l'artiste se représente en Gorgone. Ce dernier point fait l'objet du moment suivant consacré à la mise en scène de l'artiste, nous nous contentons pour l'heure d'étudier les autoportraits dans lesquels l'artiste se représente sans détournement ou ajout d'identité.

L'autoportrait est riche en subtilités et en variations, toutes ne consistent pas forcément en une représentation de la cause efficiente dans son actualité ; partant, toutes ne relèvent pas forcément du méta-artistique. Il convient ainsi de dresser une esquisse des types de l'autoportrait. Il nous semble pertinent, aux vues de ce qui a été dit sur l'actualité de la cause efficiente, de commencer par l'autoportrait de l'artiste se représentant en train de réaliser son autoportrait.

Avant l'avènement de la photographie, un artiste voulant réaliser son autoportrait avait facilement recours à un miroir. Cette pratique ne s'est pour autant pas totalement perdue avec l'arrivée de l'image argentique dans la mesure où l'autoportrait au miroir donne à l'œuvre une teneur particulière. L'artiste se représente en effet nécessairement œuvrant. Il peut avoir recours à divers subterfuge pour masquer son activité artistique, il persiste néanmoins souvent une marque de l'efficiency. Plus qu'une main tenant un

rabot, plus qu'un chevalet se laissant apercevoir, le regard de l'artiste est la marque de son activité. Son regard a ceci de particulier qu'il est en train de se regarder pour se représenter. Il regarde son visage, sa bouche, son nez, mais il regarde surtout ses yeux. L'importance des yeux est ici capitale puisqu'ils sont représentés se regardant eux-mêmes. Soulignons d'ailleurs qu'il s'agit exceptionnellement d'un cas de binocularité dans la mesure où l'œil gauche est représenté regardant l'œil gauche tandis que l'œil droit l'est regardant l'œil droit⁷⁴.

C'est par conséquent dans ce regard que se joue toute l'ambivalence de l'artiste, ses yeux se regardent voyant. Ils permettent par ce biais de considérer le portraituré simultanément comme portraitiste et d'actualiser ainsi la cause efficiente qu'est l'artiste. L'ubiquité provenant du regard fonctionne comme une imbrication à la différence qu'il n'y a pas de relation d'ordre. En d'autres termes, il ne s'agit pas cette fois-ci de stratification, le portraituré s'imbrique dans le portraitiste aussi bien que le portraitiste s'imbrique dans le portraituré. Il est ainsi clair que c'est précisément ce regard qui garantit l'appartenance des autoportraits au méta-artistique relatif à la cause efficiente.

Ainsi, même si, dans *Les Ménines*, Vélasquez ne se représente pas en train de peindre, le regard qu'il se porte l'actualise en tant que cause efficiente⁷⁵.

Réciproquement, une œuvre ne montrant pas ce regard peut certes être un autoportrait de l'artiste œuvrant, mais il n'est pas structurellement montré œuvrant à la même œuvre, il n'y a donc aucun élément pouvant générer systématiquement une imbrication.

Tout autoportrait ne représente pas l'artiste en tant qu'artiste, il est possible qu'un autoportrait ne s'attache absolument pas aux qualités efficientes de l'individu représenté et montre le portrait d'un homme quelconque qui se trouve être l'artiste. Il nous semble que ce type de portrait n'est qu'accidentellement un autoportrait. En effet, souvenons-

74. Cette caractéristique accentue certainement l'intensité particulière du regard de l'artiste sur ses autoportraits. En plus du fait, déjà noté par Pascal Bonafoux dans *L'Autoportrait au XX^e siècle*, rappelant que l'artiste se représentant se regarde, la convergence particulière de ses yeux ne fixant pas un même point dote subtilement ce regard d'une plus intense teneur.

75. Rappelons que Michel Thévoz a montré qu'il était très probable que Vélasquez ait eu recours à un assemblage de miroir afin de réaliser *Les Ménines*. Voir *Le Miroir infidèle*, Paris, Les éditions de minuit, 1996, p. 42.

nous de la remarque faite au début de ce chapitre concernant l'abus de langage immanent au terme *autoportrait* : tout se passe comme s'il s'agissait du portrait de l'œuvre elle-même et non du portrait de l'artiste qui l'a réalisée.

Indépendamment aussi bien des jeux qui peuvent se tirer de cette expression prise dans son sens propre que d'un souci de nommer plus légitimement une telle pratique, nous remarquons qu'un autoportrait traduit une importante proximité entre l'efficient et l'œuvre. Par conséquent, un autoportrait accidentel, dans lequel l'homme est représenté indépendamment de l'artiste, ne devrait pas relever de la pratique de l'autoportrait et ne relève catégoriquement pas du méta-artistique. C'est ainsi que le cas de la cause efficiente donne lieu à un ultime tri entre ce qui relève du méta-artistique et ce qui n'en relève pas. Il a fallu attendre de comprendre ce qui induisait le méta-artistique pour être capable de stigmatiser la différence entre l'artiste en acte et l'artiste en puissance. Ce dernier peut aussi bien être l'artiste n'opérant pas sur l'œuvre appréhendée que l'homme qui est, à d'autres moments de sa vie, artiste.

Il est bien évidemment délicat de parvenir à discerner parfaitement entre ces deux modes d'artiste potentiel. Il nous semble cependant que les portraits où seul l'homme est peint sont facilement identifiables. La principale difficulté réside essentiellement dans les autoportraits pour lesquels l'artiste se met en scène. Il n'est plus entièrement ou uniquement lui-même, ni vraiment un autre, il s'affuble partiellement d'une autre identité et introduit donc un troisième terme. Les mises en scène de l'artiste donnent lieu à des œuvres considérées comme des autoportraits mais répondant également aux normes de l'art mythologique ou allégorique, suivant la nature du personnage revêtu par l'artiste.

mise en scène de l'artiste

L'avènement de l'art contemporain a contribué à l'essor des autoportraits mis en scène en plaçant l'artiste au cœur de sa pratique. Les travaux photographiques de Cindy Sherman en sont un témoin inéluctable. Il ne faut cependant pas penser qu'une telle pratique était inexistante auparavant. Le Caravage par exemple a multiplié les exemples

en se représentant aussi bien sous l'apparence de David, de Goliath que de Méduse la Gorgone. L'enjeu est à présent de savoir en quoi cette double identité peut profiter au méta-artistique et de savoir si l'efficiencia de l'artiste est ou non actualisée dans la mise en scène.

En se représentant sous les traits de la Gorgone, Le Caravage, dans *Tête de Méduse*, met en avant un point commun entre Méduse et l'artiste : tous les deux ont le pouvoir de figer les personnes, de les immobiliser dans la roche ou sur la toile en une image intemporelle : le portraitiste méduse son modèle pour l'éternité. Le Caravage se fige ici sur la toile telle Méduse se médusant elle-même.

Méduse meurt ainsi deux fois : une fois d'être figée par le peintre, une seconde de sa mort mythologique. Le Caravage capte l'instant où Persée décapite la Gorgone. Le héros a pu échapper au terrible regard de Méduse en ne regardant *que* le reflet de celle-ci sur son bouclier : l'envisager directement aurait été fatal.

Le tableau fait donc corps avec ce bouclier, l'artiste utilise d'ailleurs comme support un véritable bouclier de bois. Dans cette mise en scène, il nous reste à savoir qui tient le rôle de Persée. Persée qui voit ce que montre la toile ne peut être que le spectateur. Or, il s'agit précisément du premier spectateur, l'artiste. Par où il apparaît que l'acte de peindre coïncide ici avec le meurtre.

L'artiste s'apprête à peindre Méduse ; en regardant la surface de son tableau, il est dans la position de Persée qui regarde la surface de son bouclier. La surface de la toile fonctionnant comme un miroir ne peut que renvoyer à qui se trouve face à elle : Le Caravage est aussi Méduse. Cette toile mythologique est nécessairement un autoportrait de l'artiste se décapitant lui-même. *Tête de Méduse* n'est pas la seule œuvre où Le Caravage se met à mort. *David tenant la tête de Goliath* fonctionne de la même manière. De fait, cette toile est aussi un autoportrait, mais double cette fois. David a les traits du Caravage jeune, Goliath ceux du Caravage plus âgé. Bien que ces deux toiles mettent en scène une mort de soi par soi, elles diffèrent, cependant, d'un suicide. *L'Héautontimorouménos* de Baudelaire, en tentant de concilier cet inconciliable, nous

fournit un modèle pour penser ces deux toiles. Au vers de Baudelaire

*Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!*⁷⁶

Le Caravage ajoute

*Je suis Goliath et David
Je suis Méduse et Persée*

Ce que nous pouvons vraisemblablement interpréter :

Je suis Il Caravaggio et Michelangelo Merisi

Ces deux individus ne font qu'un, mais l'Italie d'alors cherchait à les distinguer : d'un côté l'artiste, de l'autre l'homme. La vie de ce dernier mit de nombreuses fois en péril celle de l'artiste. L'artiste, dans ses œuvres, revendiquait l'identité entre lui et lui-même. Cette identité lui était refusée à travers le rejet de nombreuses toiles jugées vulgaires, autrement dit, trop proches de l'homme qu'il était. Mais empruntons encore à la Fable : à l'instar de Narcisse, c'est l'identité entre lui et lui-même ainsi que leur impossible union qui tua Le Caravage. Le visage de Méduse étant le reflet du visage du Caravage, nous sommes exactement dans le même cas de figure que Narcisse ; à ceci près que, dans *Tête de Méduse*, c'est le reflet qui meurt. Dans cette nouvelle version du mythe, Narcisse ne meurt plus, seul le reflet succombe. Le mythe de Narcisse réfléchissant l'acte de peindre, il s'ensuit que Le Caravage modifie la peinture. Le reflet, l'image, ne peut venir à mourir que s'il était préalablement vivant d'une vie indépendante

76. Extrait de « L'Héautontimorouménos » de Charles Baudelaire appartenant au recueil *Les Fleurs du mal*.

de son modèle. En structurant *Tête de Méduse* sous la forme de l'histoire de Narcisse⁷⁷, Le Caravage fait relever cette œuvre du méta-artistique.

Tête de Méduse comme *David tenant la tête de Goliath* ont l'avantage d'entrelacer l'identité de l'artiste et celle de la personne civile. Ce réseau est possible en ayant recours à un dispositif récursif pour la première œuvre et schizophrénique pour la seconde. De tels dispositifs émanent de la structure même des mythes mis en jeu. Ainsi, ce n'est pas en tant qu'elle représente sa cause efficiente que *Tête de Méduse* est méta-artistique, mais en tant qu'elle use d'un mythe propice au méta-artistique⁷⁸.

Il se dégage de cette étude une nouvelle origine du méta-artistique fondée sur la transitivité. Une œuvre pourrait relever du méta-artistique à partir du moment où elle représente quelque chose de méta-artistique.

77. Ce rapprochement étant d'autant plus légitime que Le Caravage a traité le mythe de Narcisse en fondant sa composition précisément sur le reflet de celui-ci dans l'eau du lac.

78. Précisons qu'il est difficilement tenable de considérer *David tenant la tête de Goliath* comme une œuvre méta-artistique, quelle qu'en soit son origine, elle ne peut sembler telle qu'en regard de *Tête de Méduse*, c'est-à-dire en projetant la structure de celle-ci sur celle-là.

Chapitre VII : transitivité par le caractère méta-artistique du représenté

Le méta-artistique, rappelons-le, ne relève en aucun cas strictement de l'art. Tout objet, discours ou propos quelconque peut être dit méta-artistique à partir du moment où il porte sur l'art. Il se trouve, et c'est bien en ce point que se situe l'enjeu de notre travail. Parmi les candidats au méta-artistique se trouve également l'art lui-même, ou plus précisément les œuvres d'art dans leur singularité⁷⁹. Nous avons vu qu'une œuvre d'art peut être méta-artistique en représentant une autre œuvre d'art, mais nous n'avons pas étudié le cas où l'œuvre endotopique est en elle-même déjà méta-artistique. Plus généralement, parce que justement la qualité méta-artistique n'est pas réservée aux seules œuvres d'art, il nous faut savoir ce qu'il en est de la méta-articité d'une œuvre représentant quelque chose de méta-artistique.

L'exemple de *Tête de Méduse* du Caravage a montré que l'œuvre intégrant en son sein un représentant méta-artistique pouvait acquérir à son tour cette qualité. Il s'agit de comprendre le mécanisme mis en jeu dans cette hérédité, s'agit-il d'une contamination ou d'une transitivité ?

Une contamination serait le résultat d'un transfert entre le mythe et l'œuvre. Ceci non pas au sens où le mythe perdrait nécessairement sa qualité méta-artistique lors du transfert, mais au sens où l'œuvre deviendrait méta-artistique par proximité et relation avec le mythe. Or, il est clair que le lien entre l'œuvre et le mythe ne consiste pas uniquement en une proximité, l'œuvre inclut le mythe. Elle ne devient ainsi méta-artistique que parce qu'elle inclut un élément méta-artistique, le mécanisme est par conséquent fondé sur une transitivité⁸⁰. Il convient de comprendre la structure et les

79. Nous profitons de cette recontextualisation générale pour rappeler que seules les interprétations d'une œuvre peuvent être dites méta-artistiques. L'abus de langage parlant des œuvres dans leur complexité ne peut pas encore être résolu, il s'agit toujours d'un abus de langage.

80. Pour donner un exemple de contamination, il nous semble que le *David tenant la tête de Goliath*, une fois mis en relation de proximité avec *Tête de Méduse*, acquiert une telle méta-articité. La contamination persiste tant que le spectateur pense à celle du vecteur, sinon elle s'évanouit.

enjeux de cette transitivité. En effet, la méta-articité de l'œuvre dépendant de celle du représenté, une imbrication spécifique surgit et modifie la nature de ce que nous avons nommé jusqu'à présent méta-artistique en y ajoutant un degré supplémentaire.

Une fois éclairé le propre de la transitivité, deux objectifs rythment ce paragraphe. Il s'agit d'une part de donner un aperçu des différentes manifestations du méta-artistique que les œuvres représentent majoritairement afin d'en tirer une généralisation. D'autre part, l'enjeu majeur consiste à savoir si la méta-articité de l'œuvre est strictement nécessairement la même que celle de son représenté.

l'imbrication spécifique à la transitivité

De manière analogue à ce qui a été précédemment tenu sur une œuvre d'art et l'art, lorsqu'une œuvre représente quelque chose de méta-artistique, soit elle exhibe l'existence du méta-artistique, soit elle porte sur le méta-artistique. La première possibilité ne comporte que peu d'intérêt dans la mesure où le fait qu'une œuvre assume l'existence d'une qualité n'induit un intérêt pour notre propos que si cette œuvre possède également cette même qualité ; autrement dit, s'il y a réflexivité. Or, assumer une existence ne suffit pas pour en être dotée⁸¹. Notre attention se porte tout particulièrement sur la seconde possibilité : une œuvre qui porte sur du méta-artistique. En effet, il semblerait tout d'abord que ce genre d'œuvres ajoute un degré dans le méta-artistique en l'imbriquant au sein d'une œuvre d'art. Nous pensons au contraire que cette élévation de degré n'est que factice et qu'elle ne constitue en rien une véritable stratification ; nous entendons par stratification une mise en abyme d'un même type d'imbrication.

L'œuvre portant sur quelque chose de méta-artistique relève également, et par transitivité, du méta-artistique, mais doit cette qualité à son représenté et non au principe de représentation. En d'autres termes, et c'est bien ce que la notion de

81. Rappelons que lorsqu'il s'agissait de la même question à un degré moindre, c'est-à-dire de l'existence de l'art, nous ne considérons comme ensemble que les œuvres d'art, il était par conséquent clair que les œuvres possédaient la qualité qu'elles assumaient.

transitivité signifie, l'œuvre n'est aucunement actrice de sa méta-articité, elle la doit entièrement à ce qui l'était déjà avant sa représentation. Ainsi, l'imbrication spécifique à la transitivité, en ajoutant un niveau de référence, perd plus qu'elle ne gagne : une telle œuvre est méta-artistique de manière accidentelle. Par exemple, si une toile quelconque venait à représenter le portrait d'un jeune homme en portant pour titre *Narcisse*, il serait facile, même historiquement légitime, de considérer qu'un tel portrait est méta-artistique compte-tenu des affinités que le mythe de Narcisse entretient avec l'art. Cependant, le portrait en lui-même est indépendant et étranger de ces considérations. Sans elles, il ne relèverait en rien du méta-artistique, mais pourrait exister inchangé.

L'imbrication se réduit à une stricte mise en boîte, elle ne consiste plus en un jeu entre présentation et représentation, ou du moins entre le représenté et son mode de représentation. Cette imbrication retient au contraire le méta-artistique représenté en son sein. Cependant, ce cas aride et général relevant de la transitivité peut tout de même se voir exploité de deux manières plus fécondes. La première consiste à user de l'imbrication afin de créer une véritable stratification, la seconde ne se contente pas de représenter avec distance et indifférence du méta-artistique, elle maintient avec lui un jeu en ajoutant au représenté une méta-articité qui ne lui appartenait pas auparavant.

Pour qu'il y ait stratification, il ne suffit pas qu'une œuvre porte sur du méta-artistique, il faut qu'elle porte dessus méta-artistiquement. Il y a de la sorte deux distinctes méta-articités, l'une imbriquée dans l'autre. Une façon simple de parvenir à une telle stratification est de représenter non pas simplement du méta-artistique, mais précisément de l'art méta-artistique. Dans cette configuration, deux imbrications de même nature sont présentes dans l'œuvre. Nous distinguons de la sorte entre deux natures de méta-méta-articité, une factice résidant dans la mise en boîte et une pertinente pour laquelle le préfixe « méta » possède un sens riche ne traduisant pas qu'une mise en boîte. Concrètement, la stratification permet de mieux cerner le sens que nous donnons au « méta » et éclaire par conséquent le degré premier de méta-artistique. La distinction provient d'une différence de syntaxe dans la lecture de la lourde expression « méta-méta-artistique », il convient en effet de savoir si l'opération syntaxique mettant en relation les termes la composant est ou non associative et si non

de savoir qu'elle est la priorité. Autrement dit, le premier « méta » porte-t-il uniquement sur le second ou sur l'expression entière « méta-artistique » ?

Du (méta-méta)-artistique relève de la mise en boîte puisque seul le méta est redoublé d'un méta, il s'agit d'une œuvre qui porte sur quelque chose qui porte sur l'art. La distance entre l'art représenté et l'œuvre est telle que cette dernière n'a pas à se préoccuper du premier, mais ne s'intéresse qu'au « quelque chose » qui les sépare.

Du méta-(méta-artistique), quant à lui, est une œuvre qui porte sur quelque chose de méta-artistique⁸², il y a par conséquent une accessibilité directe entre l'œuvre et le méta-artistique. Cette proximité se manifeste au sens où l'œuvre ne peut que prendre en compte la nature méta-artistique de ce sur quoi elle porte et ne peut pas la traiter comme accidentelle. En portant directement sur du méta-artistique, elle ajoute à son tour une valeur méta-artistique qui lui est propre et qui ne réside pas dans le quelque chose de méta-artistique représenté. Il y a deux niveaux de méta-artisticité induisant une stratification simultanément et conséquemment que l'œuvre maintient un jeu avec son représenté.

Ainsi, les deux manières énoncées précédemment d'exploiter de façon féconde la transitivité se trouvent être en fait les deux revers inséparables d'un même processus. Il est important de se souvenir qu'il s'agit véritablement d'une exploitation au sens où la stratification et la valeur ajoutée ont préalablement besoin d'une transitivité. Elles ne peuvent s'en passer, mais permettent néanmoins de se dégager de l'aride transitivité faisant du méta-artistique un accident de l'œuvre. La stratification ainsi que la valeur ajoutée assument l'accident, elles en prennent compte et annulent de ce fait l'origine accidentelle.

82. Bien évidemment, en réitérant la définition, la définition du premier cas apparaît, ce qui importe est la possibilité de cette définition intermédiaire que le premier cas n'autorise pas et qui stigmatise une double imbrication par le simple fait qu'une réitération est requise.

les mythes et autres scènes

Il est aventureux de considérer qu'un mythe qui ne parle pas originellement d'art relève du méta-artistique, c'est pourtant la position que nous tenons ici. Cet apparent paradoxe est levé à partir du moment où l'attention est portée sur l'usage que la postérité a fait de ce mythe. Certains mythes ont tellement souvent été rapprochés de l'art qu'ils se voient déformer par les commentaires qu'ils ont suscités. Cette déformation se produit chez certains spectateurs, ou du moins les atteint, de telle sorte que la qualité méta-artistique fait corps avec le mythe.

À l'opposé, il est bien entendu possible que certains spectateurs méconnaissent les connotations prises par les mythes, ils ne reconnaissent par conséquent ni leur méta-articité, ni celle, obtenue par transitivité, des œuvres les représentant. La possibilité et la fréquence de ce second cas n'ôtent aucunement la légitimité du premier, et ce à partir du moment où il s'agit de comprendre l'origine des interprétations méta-artistiques, et donc de réception des œuvres.

Deux mythes originellement étrangers à l'art se sont étroitement affiliés à la création artistique. Nous avons d'ailleurs déjà eu l'occasion de considérer la méta-articité d'œuvres s'y rapportant. Il s'agit du mythe de Narcisse et de celui de Méduse.

À partir du moment où l'on sait que Narcisse est considéré comme un des inventeurs de l'art, il est grandement tentant d'en chercher une trace dans une œuvre d'art le représentant, d'autant plus que ce mythe a inspiré nombre d'artistes. *Écho et Narcisse* de Poussin, par exemple, dissimule sa méta-articité chez la nymphe et ne la laisse entendre que pour quelqu'un qui sait qu'il peut la trouver. Ainsi, il relève de la sur-interprétation de considérer l'œuvre de Poussin comme méta-artistique si le mythe de Narcisse n'était pas lui-même vu comme tel. C'est la transitivité qui assure légitimement à *Écho et Narcisse* sa méta-articité. *La Métamorphose de Narcisse* de Dalì, quant à elle, expose avec plus de transparence sa référence à l'art par l'intermédiaire de la main assimilable à une sculpture. Cependant, ce n'est que par

transitivité que la fleur sortant de l'œuf peut être rapprochée de la création d'une œuvre.

D'autres œuvres mettent à profit la méta-articité de Narcisse non pas au niveau de la métamorphose, mais relativement au reflet qu'il regarde dans l'eau du lac. L'eau agissant comme un miroir reflète l'image pour guider le peintre à maîtriser la perspective. Parallèlement, le reflet apparaissant possède toutes les caractéristiques d'un autoportrait en unissant de manière fort étroite l'image, la création et le créateur. En effet, en plus des caractéristiques méta-artistiques de l'autoportrait que nous avons précédemment dégagées, soulignons que le mythe de Narcisse concentre autour du jeune homme les causes de la formation de l'œuvre. D'un point de vue lumineux, il est la cause matérielle de son reflet. S'agissant d'un autoportrait, il en est la cause efficiente ainsi que la cause formelle. Narcisse se regardant dans le but de s'admirer, il est également la cause finale de son reflet. Ainsi, en plus d'être affilié à la création artistique, le mythe de Narcisse donne une vision autoréférentielle de la création, partant, incite doublement au méta-artistique.

Le mythe de Méduse doit principalement son héritage méta-artistique à la métamorphose des choses en pierre. Il s'agit de sculpture, Méduse sculpte, affûtant son œuvre de son regard particulier, un regard qui parvient à capter l'instant dans le mouvement, qui parvient à figer la vie dans la pierre. Ainsi, le personnage même de la Gorgone s'apparente à un sculpteur, il n'est nul besoin du héros Persée pour faire naître le méta-artistique. Cependant, son arrivée s'accompagne de l'utilisation d'un bouclier tellement poli qu'il est possible d'y voir le reflet du monde. Le reflet fait de la sorte surface dans le mythe de Méduse ouvrant une lutte entre l'art sculptural et l'art de surface à travers celle opposant Méduse à Persée. Alors que le héros remporte le combat, la lutte entre les médiums est plus équitable dans la mesure où le bouclier ne reflète plus, mais porte en lui l'image apotropaïque de Méduse qu'on appelle le gorgonéion. Entre la sculpture et l'art de surface, le bouclier, précédemment reflet, incarne désormais le bas-relief.

De manière analogue au mythe de Narcisse, l'autoréférence est présente dans le mythe de Méduse. En effet, la Gorgone pétrifiant les individus n'est pas loin de se statufier elle-même : le passage de la tête libre au gorgonéion, c'est-à-dire la tête figée

sur le bouclier, est une manière de statufier Méduse. La dernière image que reflète le bouclier est le visage de la Gorgone, le bouclier semble par la suite perdre sa qualité miroitante, mais persiste tout de même à montrer la même image puisqu'il est pourvu de la tête figée. Ainsi, si Narcisse se reflète lui-même et, en se métamorphosant, est à la fois œuvre et artiste, Méduse se laisse à son tour médusée. Persée joue de toute évidence le rôle du lac, ils sont deux intermédiaires permettant la réflexion dans toute la richesse de ce terme. Il ne devrait par conséquent pas surprendre que ces créations autoréférentielles entremêlant artiste et œuvre que sont celles de Narcisse et de Méduse inspirent l'art et induisent des œuvres méta-artistiques.

La mythologie possède également des scènes originellement méta-artistiques, c'est-à-dire qui n'ont pas attendu d'être interprétées pour se voir rapprochées de l'art. Le mythe de Pygmalion et Galatée, par exemple, est l'exact symétrique du mythe de Méduse à la différence qu'il y est explicitement question d'art. Pygmalion est en effet un sculpteur qui tombe amoureux d'une de ses statues. Il obtient des dieux le droit que, de pierre, elle devienne chair. Nommée Galatée, cette jeune femme connaît la rigoureuse métamorphose réciproque de celle infligée par Méduse. De semblables passages entre le réel et son double sont exploités dans d'innombrables autres histoires comme ceux mettant en scène les peintres Zeuxis ou Parrhasios.

Par l'intermédiaire d'un processus plus simple, puisqu'il ne fait pas intervenir les commentaires postérieurs, les œuvres représentant les mythes portant sur l'art relèvent également par transitivité du méta-artistique. Toutefois, il semble que la simplicité du processus est trompeuse et que la transitivité n'est pas aussi évidente, ou du moins aussi orientée, qu'il n'y paraît. Il convient à ce sujet de distinguer différents usages du mythe, au sens où celui-ci peut être représenté en lui-même ou uniquement servir de prétexte à une représentation qui aurait pu se passer de la référence mythologique.

Pygmalion et Galatée de Jean-Léon Gérôme sert au mythe plus que l'inverse, le mythe y est représenté dans un instant discriminant, celui de la métamorphose. Pendant que Pygmalion embrasse sa statue, celle-ci se transforme de pierre en chair, le tout sous le regard, et surtout l'arc, de Cupidon. L'atelier du sculpteur est présent sans toutefois

envahir la pièce, mis à part le socle, les escabeaux et la maillet en bas de la toile qui se fondent presque dans le décor, le métier du sculpteur n'est pas représenté. Quelques sculptures apparaissent tout de même au fond de la pièce, mais celles-ci sont achevées et non en cours d'exécution.

Deux figures étranges attirent davantage le regard que la mise en situation de l'atelier. Elles sont disposées juste sous Cupidon. Ressemblant à des masques souples par la déformation de leurs traits, ces têtes sont certainement des modèles en argile. Toutefois, la présence de couleurs ainsi que de cheveux leur confère une certaine véracité qui fait immédiatement penser à des têtes coupées. Il semblerait sans doute aventureux de dresser une filiation entre deux têtes coupées et une Méduse décapitée, et ce même si le mythe de Pygmalion est la réciproque du mythe de Méduse. Pourtant, le fragile et timide rapprochement trouve un ancrage solide dès que l'œil du spectateur s'intéresse à un objet qui, malgré l'ombre dans laquelle il baigne, est souligné d'un rehaut de lumière. Il s'agit en effet précisément du gorgonéion, le bouclier d'Athéna sur lequel se trouve la tête de Méduse. Il convient de se demander ce que fait cet attribut mythologique dans l'atelier de Pygmalion. Si Gérome a disposé le gorgonéion sur sa toile représentant le mythe de Pygmalion et Galatée, ce n'est certainement pas un hasard. La juxtaposition de deux éléments mythologiques a principalement pour impact de mettre en évidence la méta-articité de chacun des deux mythes. Gérome opère ainsi un coup double et récursif, il assume la nature méta-artistique de Pygmalion et Galatée en flanquant l'atelier d'un bouclier marqué d'une tradition méta-artistique, parallèlement, ou plutôt, réciproquement, il entretient la tradition méta-artistique du mythe de Méduse en insérant le bouclier dans son œuvre. Inévitablement, les deux mythes se nourrissent l'un l'autre et s'enrichissent mutuellement.

La présence du gorgonéion dans une scène se déroulant dans un atelier de sculpture n'est peut-être pas non plus entièrement surprenante. Rappelons à ce sujet que la mythologie grecque est complexe et doit sa richesse à un enchevêtrement constant des fables entre elles. Soulignons, dans ce rhizome qu'est la mythologie, les passages pouvant mettre en avant une méta-articité latente et puissante du mythe de Méduse. Le bouclier poli est donné à Persée par Athéna, déesse des artisans. Il faut d'ores et déjà préciser que l'art et l'artisanat n'étaient pas distingués à cette époque comme ils le sont

de nos jours⁸³. De plus, Athéna récupère le bouclier une fois que Persée a fini sa quête et en fait un de ses attributs. Or, la déesse intervient souvent dans des contextes liés à l'art, elle fabrique la flûte qui servira à Marsyas dans son duel de musique face à Apollon et elle affronte à son tour Arachné dans un duel concernant le tissage. Il convient également de préciser qu'elle est très vite mise en relation avec les muses. Le gorgonéon, véritable artialisation de l'artefact guerrier, semblerait être son unique attribut témoignant à la fois de son attachement à la guerre et de sa proximité à l'art.

La toile de Gérome comporte la réinterprétation du mythe de Méduse comme détail servant à mettre en avant la richesse méta-artistique du mythe de Pygmalion et Galatée. Son œuvre est alors principalement au service de ce dernier mythe. De ce fait, la méta-articité de son œuvre provient transitivement du mythe, même s'il a pu la rehausser. Au contraire, il est possible qu'un artiste se serve du mythe afin de légitimer son sujet et de transfigurer sa scène de genre en peinture mythologique. Le mythe est ainsi un prétexte. Imaginons une toile représentant un sculpteur taillant dans l'ivoire la silhouette d'une jeune femme. Cette toile n'est rien de plus qu'une scène de genre spécifique, celle se déroulant dans un atelier d'artiste. S'approchant de la toile, le spectateur s'aperçoit de son titre, *Pygmalion sculptant Galatée*, dès lors, la scène de genre devient une scène mythologique même si rien de plus que le titre ne permet de discerner le simple sculpteur du roi Pygmalion.

C'est précisément cet exemple qui fragilise la conception orientée de la transitivité. En effet il semble ici s'agir d'un artiste qui souhaite représenter une scène d'atelier à une époque où ce sujet n'est pas considéré comme suffisamment digne. Il a recours au mythe pour littéralement anoblir son sujet. Dans ce cas, la méta-articité est contenue directement et immédiatement dans l'œuvre, sans transiter préalablement par le mythe utilisé. C'est au contraire le mythe qui se voit généralisé à une référence artistique globale et non plus spécifique. Le critère permettant de discerner l'œuvre transitivement méta-artistique de l'œuvre qui l'est immédiatement est flou dans le cas où un mythe précis ne serait pas identifiable distinctement. Chaque spectateur est en droit

83. Cette distinction tendrait à nouveau à s'étioler de plus en plus, ou du moins, il serait pertinent aujourd'hui de distinguer entre un artisanat d'artisan et un artisanat d'artiste.

de s'en faire une idée. Certaines situations peuvent en effet prêter au méta-artistique sans nécessairement provenir de mythes, mais plus spécifiquement d'objets incitant à la méta-articité.

les attributs

Le défi qui opposa Athéna et Arachné consistant dans la fabrication de tapisseries relève également des mythes affiliés à l'art ouvrant sur le méta-artistique par transitivité. Vélasquez a par exemple réalisé une toile s'intitulant *Les Fileuses ou la fable d'Arachné*. Vélasquez incarne apparemment ici notre artiste fictif ayant précédemment peint un *Pygmalion sculptant Galatée*. En effet, si la toile peut comporter les deux titres, le mythe n'est peut-être que prétexte et camouflage. Nous ne nous intéressons cependant pas directement à ce point, notre attention est davantage attirée par un élément de la toile, un élément récurrent dès qu'il s'agit d'un type précis de méta-artistique à tel point qu'il en est un de ses attributs, il s'agit du rideau à gauche de l'œuvre.

Depuis l'affrontement entre Zeuxis et Parrhasios, le rideau fit irruption dans l'histoire de la peinture. Étant à la fois dans ce mythe objet voilant et objet voilé, le rideau s'avère être un outil particulièrement adapté au trompe-l'œil. Outil privilégié des peintres de l'autoréférence, il assure également une stratification dans la mise en abyme en distinguant le tableau, d'une part, du tableau dans le tableau, d'autre part. Se faisant orée entre présentation et représentation, il devient la limite entre divers niveaux de représentation. Dès lors que le théâtre a voulu séparer distinctement la scène du public, il s'agissait de trouver un élément permettant de faire frontière. Parmi différents moyens, le rideau est celui qui a eu le plus de succès, il est la limite au-delà de laquelle ce qui est présentation devient représentation. Autrement dit, le rideau permet de manifester une imbrication.

En ce qui concerne la fonction du rideau, la toile de Vélasquez ne se laisse pas aisément comprendre. Si le rideau sépare la scène du public dans un théâtre, le spectateur de la toile serait dans le public, regardant la scène. Il semble pourtant s'étager différents niveaux de scènes, les fileuses au premier plan diffèrent des personnages du

fond aussi bien par les vêtements, les attitudes que par la présence des deux marches créant une nouvelle scène. Athéna est d'ailleurs vraisemblablement sur cette scène sous les traits du personnage casqué. La lecture la plus convaincante semble être celle considérant les fileuses du premier plan comme appartenant au mythe. Elles ne participent pourtant pas au défi, elles continuent de filer. Il est malgré tout délicat de fixer le statut de ces fileuses. Appartiennent-elles ou non au mythe ? Sont-elles intradiégétiquement fileuses ou actrices ? Le rideau pourrait avoir une valeur discriminante, mais il ne fait que complexifier les choses. En effet, le rideau aurait pu se placer devant ou derrière les fileuses, ce qui les aurait reléguées dans le monde de la présentation ou dans celui de la représentation. Au contraire, non seulement il est au même niveau que les ouvrières, mais en plus la jeune fille manipulant le rideau interfère avec l'une d'entre elles sans qu'il soit possible de savoir qu'elle fonction a ce dialogue. Le rideau intensifie l'imbrication de la composition en étant un élément central autour duquel se joue le degré de présentativité des personnes ou personnages internes à la toile.

Vélasquez utilise également le rideau dans *Les Ménines*. Remarquons le personnage à l'arrière-plan, il s'agit de Nieto y Vélasquez. Il semble regarder la scène de peinture de l'extérieur. Il est d'ailleurs dans un lieu de passage, en train de sortir de la pièce ou d'y rentrer. Il est peut-être au contraire arrêté et immobile, posté dans un entre-deux, entre la scène et la salle. Il écarte de sa main un rideau dont le haut est visible dans la partie supérieure gauche de l'ouverture de la porte. Philippe Comar remarque que le point de fuite se situe justement au niveau de cette porte, précisément à l'endroit de la main de Nieto⁸⁴. Ainsi, le spectateur idéal de cette scène, s'il existe, est derrière cette porte, il regarde le peintre œuvrant de dos. Il est séparé de la scène par le rideau de la représentation, actionné par son gardien, Nieto. Il est notable que la fonction de Nieto au sein de la cour royale était *sumiller de cortina*, qui correspond au statut de responsable de la représentation, que l'on traduit mot à mot par responsable du rideau. Le rideau manipulé par Nieto devient un rideau de la représentation transformant le moment de la peinture par Vélasquez en une véritable scène intradiégétique.

84. Comar (Philippe), *La Perspective en jeu*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992, p. 114-117.

Cependant, pour se rendre compte de l'imbrication de cette scène dans une scène plus générale, il convient de se placer, au moins mentalement, à la place de Nieto, et ce afin de comprendre ce qu'il voit. Il se trouve que l'histoire de l'art connaît une œuvre répondant à ce souhait, il s'agit de *L'Atelier* de Vermeer. En effet, dans leur structure globale, *L'Atelier* et *Les Ménines* fonctionnent comme un champ contre-champ, c'est-à-dire un changement de point de vue, l'un étant diamétralement opposé à l'autre. Il s'agit ainsi de la même scène, mais vue de dos. La toile de Vermeer montre en effet un peintre peignant. Entre le peintre et le spectateur se trouve un rideau vraisemblablement écarté par un quelconque responsable de la représentation. Ainsi, *L'Atelier* n'est pas véritablement un peintre dans son atelier, mais est plus précisément le tableau de quelqu'un regardant une scène d'atelier. Le terme de scène doit être considéré dans toute la teneur de son sens, il s'agit peut-être ici d'une scène au même titre qu'une scène de théâtre ; le rideau imbriquant la scène dans un autre milieu ne permet plus de décider du niveau de présentativité et de représentativité des personnages.

La toile de Vélasquez comme celle de Vermeer montrent de l'art se faisant, elles relèvent d'ores et déjà du méta-artistique. Toutefois, par l'intermédiaire du rideau, elles acquièrent un niveau d'imbrication mettant en cause cette première méta-articité – s'agit-il réellement d'art se faisant ? – tout en en créant une autre précisément fondée sur l'imbrication issue du rideau.

La toile *Des Ménines* exhibe également un autre attribut propice au méta-artistique, il est situé sur le mur du fond, à gauche de Nieto, c'est le fameux miroir donnant à voir le couple royal. Dans cette toile, le miroir se montre tout d'abord comme un tableau dans le tableau plus que comme un reflet ; d'autant plus qu'il est flanqué de deux toiles de grands formats. Toutefois, les rehauts de lumière, faisant miroiter la surface du rectangle ainsi que ses bords biseautés, révèlent assurément la qualité spéculaire de ce rectangle. Le miroir s'assimile ainsi grossièrement à une représentation endotopique dans la mesure où il est une image dans l'image. Il est à ce sujet intéressant de noter que le bord supérieur droit du miroir est pourvu d'un rideau rouge relevé de la même manière que celui manipulé par Nieto. Il ne peut évidemment s'agir du même rideau, mais sa présence dans l'eau du miroir ne fait qu'intensifier la picturalité de celui-ci par le biais d'une mise en valeur de son imbrication.

Le miroir possède en lui-même une propension à l'imbrication : plus que d'être une image dans l'image, il est physiquement l'introduction d'un espace dans l'espace⁸⁵. En ce sens, le miroir ouvre sur un hors-champ, comme c'est le cas dans *Les Ménines*, ou bien exhibe un nouveau point de vue de ce qui est tridimensionnellement fictivement dans le champ de la toile. Le miroir donne ainsi à voir ce qui ne peut pas être vu sans son intervention. Parallèlement, le miroir est l'accessoire du redoublement et de la répétition dans la mesure où un miroir aveugle sans rien à refléter ne peut qu'être vide d'image. Le miroir répéterait alors paradoxalement ce qui est invisible. Les artistes en général, à commencer par Léonard de Vinci, préconisent l'emploi d'un miroir pour repérer les erreurs d'un dessin : « l'œil ne se reporte plus du réel au tableau mais du reflet au tableau »⁸⁶ note Christophe Génin à propos de Léonard. En effet, le reflet étant le symétrique de l'original, les erreurs que l'œil lassé ne percevait pas apparaissent amplifiées par le simple fait qu'elles sont dans une direction nouvelle. Elles peuvent de la sorte réveiller l'œil endormi. Cette qualité provient précisément de celle de répéter l'invisible. Dès lors, le peintre représentant un miroir ainsi que son inséparable reflet est amené à représenter un nouvel espace. Il est alors amené à faire une nouvelle toile en abyme qui entre en dialogue avec le reste de l'œuvre ne serait-ce que pour donner des indications sur la source de l'objet reflété. *Les Ménines* ne semble précisément pas donner d'indications suffisamment orientées, d'innombrables possibilités sont ouvertes. C'est précisément ce qui confère au miroir sa proximité avec une peinture : il peut interagir avec l'ensemble de la toile, sans pour autant laisser son reflet s'y faire capter.

Le miroir et le rideau n'induisent pas nécessairement du méta-artistique, mais leur utilisation est fortement corrélée à ce caractère dans la mesure où ces deux attributs construisent un étagement au sein de l'image. Le rideau dresse un étagement par convention et culture fondées sur une impression sensible de frontière alors que le miroir entraîne un étagement par ses propriétés physiques.

85. Nous insistons sur cette formule, dans une situation réelle et non sur le plan d'une toile, au sens où le miroir ne donne pas à voir une image bidimensionnelle formée sur la surface du miroir, mais donne physiquement à voir une image se créant derrière sa surface.

86. Génin (Christophe), *Réflexions de l'art*, Paris, Éditions Kimé, 1998, p. 149.

les doubles de proximité

En lui-même, le miroir n'a d'autres spécificités que de ne contenir aucune image particulière. Il se tient juste prêt à renvoyer une potentielle image lui parvenant. Concrètement, un miroir est toujours sollicité par une image à réfléchir, il serait tout de même intéressant, dans une expérience de pensée, de considérer un miroir isolé de tout autre objet. Il serait évidemment invisible puisque aucune lumière ne le rendrait tel ; si une lumière lui parvenait, il la renverrait. Ainsi, le miroir a un statut oscillant entre une source primaire et une source secondaire, ce qui fait sa particularité relève essentiellement du fait qu'il renvoie une image : le reflet.

En fait, il convient de généraliser en partie nos propos concernant le miroir à toutes surfaces réfléchissantes. En effet, même si elles ne réfléchissent pas toutes intégralement les rayons incidents, elles sont toutes pourvues de reflets. Le reflet est une réalité étrange. Il semble appartenir aussi bien à l'objet qui reflète qu'à l'objet reflété ; il est en quelque sorte la rencontre des deux ou plus précisément l'ancrage des deux au sein d'une même réalité. En ce sens, le reflet a une parenté avec l'écho qui témoigne de la proximité entre l'émetteur du son et d'une quelconque paroi rocheuse. Il en est de même pour l'ombre portée qui situe le réel éclairé par rapport à son environnement. L'ombre, le reflet et l'écho redoublent le réel, mais le redouble d'une manière particulière, différente de celle d'un clone. Clément Rosset qualifie ces trois phénomènes de « doubles de proximité », il leur consacre un ouvrage, *Impressions fugitives*⁸⁷.

Afin de comprendre l'intérêt de ces doubles particuliers, il est important de rappeler que Clément Rosset distingue deux types de double du réel. Le premier est parent du clone, un double qui reprend le réel tel quel. Selon l'auteur, ce double est étrange et mystérieux. Il suffit de constater les déformations du langage courant

87. Rosset (Clément), *Impressions fugitives – l'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

confondant les termes « même » et « pareil » pour se rendre compte de l'étrangeté du réel et son double. Autant il est perturbant de constater qu'une chose admet un double parfaitement exact, autant il est rassurant de constater la présence de l'ombre d'un objet, le reflet d'un autre et l'écho d'un son. Ainsi, s'opposant au double apparenté au clone, le double de proximité est parfaitement normal et ne provoque aucune impression d'étrangeté, bien au contraire. Cette différence tient justement à la proximité qu'a le double avec ce qu'il redouble : il en est dépendant à tel point que l'un ne peut exister sans l'autre, et réciproquement. La réciproque est justement très féconde, un reflet ne peut vivre indépendamment de ce qu'il reflète au même titre que ce qui est réel a besoin de reflet pour être perçu comme réel. Ainsi, si le clone est considéré comme une copie contre-nature, le double de proximité, quant à lui, est parfaitement naturel, du moins tant qu'il reste sous le contrôle de ce qu'il redouble.

L'étrangeté du double de proximité subvient au contraire dès que le double s'affranchit de sa relation au réel. Un objet privé d'ombre et de reflet est en partie déréalisé, une ombre ou un reflet autonome est un tant soit peu réalisé. Le double de proximité affranchi se trouve errer dans une réalité intermédiaire entre le réel et son simulacre, il étage de la sorte la réalité en une imbrication d'un semi-réel dans le réel. Par ce biais, le double de proximité connaît des affinités avec ce que nous pourrions nommer par analogie le méta-réel. Il n'est pas pour autant dénué de toute proximité avec le méta-artistique.

En tant que copie infidèle du réel, le double de proximité est fondamentalement lié à l'art classique, non pas dans la mesure où il en la répétition, puisque ce n'est précisément pas son cas, c'est celui du clone, mais dans la mesure où il rend la réalité rassurante. Rappelons qu'étymologiquement la pratique du paysage consiste à assagir un lieu préalablement hostile. Le choix d'un point de vue, comme le remarque Alain Roger relève d'une stratégie militaire permettant en quelques sortes de domestiquer le lieu afin de repérer le plus efficacement possible l'arrivée d'un ennemi. De plus, ce n'est que parce qu'elle s'est dotée de qualités esthétiques, comme le sublime, que la nature sauvage est devenue ancrée dans le réel.

Plus généralement, le double de proximité est une image du réel à un niveau autre ; c'est-à-dire qu'il réside dans une fabrication d'une image, qu'elle soit visuelle ou sonore, tout comme l'art. Il est d'ailleurs surprenant de remarquer que Clément Rosset retient précisément l'ombre, le reflet et l'écho comme double de proximité, alors qu'il n'est à aucun moment d'*Impressions fugitives* question d'un rapprochement entre ces doubles et l'art. L'étonnement vient du fait que s'il convient de retenir les deux mythes principaux affiliés à l'origine de la création artistique, le mythe de Narcisse et celui narré par Pline l'ancien seront immanquablement les premiers cités. Il est inutile de rappeler l'importance aussi bien du reflet que de l'écho dans le premier. Le second est l'histoire d'une jeune fille qui cerne d'un trait de charbon l'ombre de son compagnon prêt à partir afin d'en garder une trace. Tout se passe comme si l'art était justement le jumeau des doubles de proximité, ils naissent ensemble et restent liés l'un aux autres. Ainsi, une œuvre d'art mettant en scène le double de proximité possède toutes les caractéristiques pour prétendre au méta-artistique.

la valeur ajoutée

Qu'elle soit d'origine mythologique, qu'elle concerne les attributs ou les doubles de proximité, la méta-articité par transitivité du représenté est problématique à deux points de vue. Il s'agit de se demander si le terme intermédiaire de la relation transitive, la médiété, acquiert sa méta-articité indépendamment ou non d'une œuvre d'art. Cette question concerne l'initialisation de la qualité méta-artistique. Nous avons essayé de montrer dans les passages précédents que cette qualité réside, au moins en partie, dans les médiétés elles-mêmes et n'a pas besoin d'une subsumption artistique pour se révéler. Il subsiste néanmoins un second point plus complexe. Le lien causal que nous avons esquissé entre la méta-articité des médiétés et celle de l'œuvre est un lien faible au sens où il s'agit précisément d'une causalité probabiliste : des œuvres peuvent représenter un miroir sans relever du méta-artistique, mais elles ont plus de chance d'en relever que

d'en échapper⁸⁸. Le problème sous-jacent n'est pas totalement étranger à celui de l'initialisation puisqu'il constitue le second versant de la causalité probabiliste. L'œuvre possède en effet, au regard de la causalité, une dualité la rendant fruit d'une induction tout en devant intensifier cette même induction.

Pour comprendre ce qui rend complexe la causalité probabiliste au regard de l'induction, pensons au fameux syllogisme :

*Tous les hommes sont mortels,
Or, Socrate est un homme,
Donc, Socrate est mortel*

En fait, il est possible de reprocher à ce syllogisme – ainsi qu'à de nombreux raisonnements aristotéliens fondés sur une appartenance de l'individu à l'espèce – que la prémisse majeure n'est en fait connue que par une induction présupposant donc préalablement la véracité de la conclusion. En d'autres termes, ce n'est que parce que, jusqu'à présent, chaque homme ayant vécu est mort un jour qu'il est possible d'induire que « tous les hommes sont mortels »⁸⁹. La façon de résoudre cet important paradoxe est de considérer la causalité comme probabiliste. En fait, Socrate, comme les autres hommes, est censé en mourant venir hausser la probabilité de la véracité de l'énoncé « tous les hommes sont mortels ». Or, Socrate ne peut pas à la fois venir renforcer la causalité et être le sujet d'une déduction. C'est en ce sens que son rapport à la causalité est fondé sur une dualité.

88. Il est important de noter qu'il s'agit d'un lien causal et non d'un lien d'équivalence. Ainsi, nous ne renversons pas l'énoncé en affirmant qu'une œuvre qui représente ces médiétés a plus de chance de relever du méta-artistique qu'une œuvre qui ne représente pas ces médiétés. Ce serait bien évidemment en contradiction avec notre typologie distinguant différentes origines du méta-artistique, la transitivité n'étant que l'une d'entre elles. Ce serait au contraire un truisme de préciser qu'une œuvre représentant une médiété a plus de chance de relever du méta-artistique par transitivité qu'une œuvre ne représentant pas de médiété.

89. Il est à ce sujet intéressant de noter qu'il est de toute façon impossible d'exhiber un contre-exemple en la personne d'un homme immortel : tant qu'un homme n'est pas mort, il est mortel en puissance et ne saurait pas devenir immortel en acte.

La structure est sensiblement la même concernant le lien causal entre la méta-articité de la médiété et celle de l'œuvre. Ce n'est que par le biais d'une induction liée à une causalité probabiliste qu'il est possible de dire que représenter une médiété rend l'œuvre méta-artistique. Dès lors, une œuvre répondant à la première exigence peut soit augmenter cette probabilité, soit au contraire être au cœur du raisonnement et être considérée comme transitivement méta-artistique.

Il est évident qu'un tel processus relève du truisme et qu'il est de la sorte stérile de considérer du méta-artistique par transitivité. Une œuvre ne peut remplir à la fois ces deux rôles. Il convient de discerner entre les œuvres qui ne relèvent du méta-artistique que par une transitivité passive et non-assumée de celles qui, au contraire, prennent en compte et s'approprient le méta-artistique transitant par les médiétés. Cette distinction a déjà été établie au sujet du mythe de Pygmalion et Galatée, la question est donc de savoir si l'œuvre sert la médiété et enrichit sa méta-articité ; comme Gérome a pu le faire en disposant par exemple le gorgonéion dans l'atelier de Pygmalion. La notion cruciale est celle de valeur ajoutée.

En ce qui concerne le méta-artistique par transitivité, tout se passe comme si les médiétés, autrement dit les mythes, les attributs ou encore les doubles de proximité, étaient pourvus d'une puissance méta-artistique en attente de révélation. L'œuvre peut actualiser cette méta-articité en puissance comme l'ignorer et attendre que le spectateur l'actualise sans considérer l'œuvre. Dans le premier cas, l'œuvre ajoute une valeur au méta-artistique des médiétés et cette valeur ajoutée est justement ce qui fait que la transitivité ne souffre plus des problèmes liés à l'induction et à la causalité probabiliste.

Pygmalion et Galatée de Gérome n'est pas passivement méta-artistique. La transitivité fait un pallier au niveau de l'œuvre dans la mesure où cette œuvre ajoute au mythe une méta-articité qui ne lui appartenait pas : celle provenant de la présence du gorgonéion. De la même manière, Dalí enrichit la méta-articité de Narcisse en représentant la fleur jaillir d'un œuf tenu par une mystérieuse main. Poussin, quant à lui, fait de la nymphe Écho une sculpture pour rehausser la picturalité de Narcisse. Ces exemples nous permettent d'insister sur un point important : ce n'est pas parce que

l'œuvre ajoute une méta-articité qu'elle peut se passer de celle acquise transitivement. Il est notable que la valeur ajoutée n'a de valeur que parce qu'elle est précisément *ajoutée* à une autre. Elle n'a aucune valeur prise isolément. Autrement dit, l'œuvre active la méta-articité latente des médiétés afin que celle-ci ne semble pas étrangère à l'œuvre.

C'est à travers le contenu de l'activation, c'est-à-dire le fait que l'œuvre active dans la médiété son aspect méta-artistique, que la transitivité témoigne d'une structure riche et complexe faisant que l'œuvre relève du méta-artistique de manière non-accidentelle.

Chapitre VIII : le méta-artistique par activation de l'art par l'art

L'activation est une notion concernant le champ de l'art, mais elle est à première vue étrangère aux œuvres d'art elles-mêmes. Autrement dit, l'activation est méta-artistique sans être pour autant de l'art. Il semblerait dès lors que notre propos n'ait pas à s'occuper de ce par quoi une œuvre est activée puisque ce point est extérieur à l'œuvre. Par conséquent, il ne saurait y avoir d'art méta-artistique par activation. Cependant, bien qu'initialement transcendante aux œuvres, l'activation se révèle parfois immanente à elles au sens où ce qui active les œuvres est également de l'art. Nous comprenons à présent que l'étude de l'activation, et plus particulièrement des jeux artistiques qu'elle entraîne, peut avoir un grand intérêt dans une typologie du méta-artistique.

Après avoir esquissé la pertinence de ce concept au regard de certaines œuvres qui sont activables à loisirs contrairement aux œuvres dites classiques, l'activation se révélera pertinente pour établir une porosité dans la distinction établie par Nelson Goodman entre le fait d'être une œuvre d'art par nature et de l'être par fonction⁹⁰. En effet, un exemple de danse contemporaine artialise naturellement des objets par activation. Il est de plus intéressant de voir que l'activation est ici le fait d'une œuvre d'art englobante, un ballet. L'actualisation peut ainsi relever des œuvres d'art, elle crée donc une imbrication évidente : le méta-artistique est alors possible.

de l'œuvre activée à l'œuvre réactivable

Activer une œuvre d'art c'est l'activer *en tant* qu'œuvre d'art. Autrement dit la mettre dans une situation où il est clair qu'il s'agit d'une œuvre d'art, situation consistant à valoriser ses qualités artistiques. Historiquement, ce qui active une peinture ou une

90. Goodman n'emploie pas précisément la distinction entre nature et fonction, même s'il retient la notion de fonction, il nomme « statut » ce que nous nommons « nature ». Nous préférons employer ce terme pour le renvoi qu'il peut faire à la distinction faite par les grammairiens. Pour plus de précisions, se reporter à : Goodman (Nelson), *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996, p. 54-59.

sculpture réside dans le cadre ou le socle. Tant qu'une sculpture n'était pas exposée sur un socle, il était difficile de savoir si elle était achevée, s'il s'agissait d'une ébauche ou encore d'un ouvrage renié. Réciproquement, il n'était pas pensable d'exposer une sculpture sans socle l'activant comme telle. Une fois que l'œuvre était activée, elle le restait. Autrement dit, l'activation était la consécration d'une œuvre, l'ultime vernissage lui permettant de sortir de l'atelier et de prendre son indépendance, de commencer sa vie d'œuvre ; vie qui ne s'achèvera qu'en entrant dans la ruine.

Bien qu'assez proches des conceptions classiques, il convient de nuancer ces propos afin de les ancrer plus véritablement dans la réalité. En fait, les œuvres étaient restaurées. Pour ce faire, elles étaient provisoirement désactivées, mises hors-socle ou hors-cadre, elles redevenaient des objets d'atelier. Ce point n'est pas en totale opposition avec le propos précédent, il s'agit d'une renaissance de l'œuvre et l'activation coïncide à nouveau avec une sortie de l'atelier. Toutefois, il n'en est pas ainsi lors des transferts de toiles. L'intérêt de la toile de lin est sa valeur d'exposition, c'est-à-dire le fait qu'il soit aisé de la changer de place : une toile déchassée se roule et se transporte afin d'être exposée ailleurs que son lieu initial et afin de transiter dans divers lieux. Lors d'un tel transport, les qualités artistiques de la toile sont mises en veille, l'œuvre est désactivée. Elle sera réactivée à nouveau arrivée à destination en étant réexposée.

Contrairement à la grammaire qui assigne à la nature et à la fonction des caractéristiques différentes, l'esthétique de Goodman considère qu'il existe à la fois une nature et une fonction artistique. Sans entrer dans un exposé détaillé de sa doctrine, nous remarquons que l'activation d'une œuvre coïncide avec sa fonction. Plus précisément, de ce qui a été dit, il en ressort que pour une œuvre qui est par nature art, être art par fonction est équivalent à être activée. Il est également possible de rajouter, pour les œuvres classiques, qu'il est dans la nature des œuvres d'être activée. En fait, cette nature est plus culturelle que naturelle, c'est précisément ce que des œuvres contemporaines vont chercher à illustrer.

S'inspirant des œuvres musicales et de leurs existences particulières, l'activation devient une option réitérable à loisirs. En effet, l'existence des œuvres musicales semble correspondre aux seuls instants de l'interprétation de l'œuvre, il serait cohérent de

considérer l'interprétation comme une activation de l'œuvre. Ainsi, les œuvres sont activées plusieurs fois et sont réactivables à loisirs. Chaque nouvelle activation donne une nouvelle interprétation de l'œuvre. Il est important de prendre la notion d'interprétation dans toute la profondeur de son sens, il ne s'agit pas juste d'un moment technique consistant à jouer une partition. Si l'on parle d'interprétation, c'est bien parce qu'il y a une différence d'une activation à une autre. La structure mise en avant par les œuvres musicales constitue un renouveau pour l'activation dans sa capacité à être réitérée avec des variations : il ne s'agit pas de restaurer une œuvre afin de la rendre la plus proche de ce qu'elle était avant dégradation, mais au contraire de la faire revivre d'une nouvelle vie. Dans son travail plastique, Daniel Buren n'hésite pas à employer un vocabulaire musical qui permet de rendre compte de sa pratique en tirant profit au maximum des potentialités de l'activation :

Ce dont il s'agit en fait, c'est de « re-crée », de réactiver, c'est-à-dire de rejouer certains morceaux. Rejouer certains morceaux [...] c'est-à-dire également les interpréter aujourd'hui, les jouer différemment d'hier, quitte, pour certaines, à ce qu'elles soient méconnaissables, sans pour autant y introduire ou accepter les fausses notes.⁹¹

Il est remarquable que ce ton si imprégné du champ lexical de la musique corresponde à des œuvres qui n'ont rien de musical si ce n'est, justement, cette utilisation de l'activable. Pensons par exemple à l'œuvre de Buren intitulée *Voile/Toile, Toile/Voile* consistant dans un premier temps en une régates sur un lac dont les embarcations sont pilotées par des enfants. Précisons tout de suite que les voiles des embarcations sont rayées de bandes de couleurs faites selon l'« outil visuel » de Buren. Chaque voile a une couleur spécifique. Dans un second temps, comme le titre de l'œuvre le laisse présager, les voiles sont présentées en musée, cette fois-ci en tant que toiles. Toutefois, la toile ne perd pas totalement sa précédente existence en tant que voile dans la mesure où elles sont exposées au musée dans l'ordre d'arrivée de la course. *Voile/Toile, Toile/Voile*, sur le modèle de l'œuvre musicale, peut être « rejouée »,

91. Buren (Daniel), « Préambule », 1986, in. *Les Écrits (1965-1990)*, textes réunis et édités par Jean-Marc Poinsot, (Bordeaux : C.A.P.C. Musée d'art contemporain, 1991), t. 3, p. 174.

réactivée, en organisant une nouvelle régates. La partition reste la même, mais l'interprétation est modifiée au moins par l'ordre des couleurs décidé par le classement d'arrivée à la course. En ce sens, l'œuvre de Buren est réactivable à loisirs. Elle rompt la tradition qui s'est imposée, de fait plus que par principe, de ne concevoir des œuvres plastiques qu'activées et privées de vie hors de leur activation, généralement unique. Signalons que *Voile/Toile, Toile/Voile* a été activée dix fois depuis sa création, alors même qu'un collectionneur a acquis l'œuvre après la première régates.

Voile/Toile, Toile/Voile est également un bon exemple d'un objet qui devient œuvre d'art, dans un sens lié au musée, par l'intermédiaire d'une activation qui, elle, échappe au musée. Florence Jaillet insiste sur ce point. Elle remarque qu'« avec cette œuvre, Daniel Buren met le musée à l'épreuve en le confrontant tout simplement au monde extérieur, un monde soumis aux intempéries, au mouvement, à l'imprévu »⁹², l'œuvre exposée ne doit donc pas oublier son passé. Comme le témoigne ce passage, Buren est conscient des risques induits par le musée :

La voile donc, va être privilégiée et seule extraite de son contexte pour apparaître dans un nouveau contexte. Que se passe-t-il alors ? Comme toute chose inscrite dans un musée, et immédiatement, l'aspect œuvre (toile) l'emporte sur l'aspect voile. La forme seule est définie par la fonction de la toile d'avoir été une voile, mais l'« histoire » va immédiatement l'investir. L'œuvre va se trouver connotée, datée et si nous n'y prenions garde, définitivement « enveloppée » par la lecture univoque que le musée va exiger⁹³.

C'est précisément dû au fait que l'œuvre soit réactivable à loisirs, et l'ait été maintes fois, que les voiles ne se figent pas éternellement en toiles dans le processus d'artialisation par le musée.

92. Jaillet (Florence), « L'œuvre rejouée et sa partition chez Daniel Buren », in Ackerman (Ada), Trentini (Bruno), *L'Art contemporain à l'épreuve de ses mémoires – modalités de conservation et de diffusion*, Paris, Éditions le Manuscrit-Université, 2007, pp. 75-87.

93. Buren (Daniel). « Voile/Toile, Toile/Voile », 1975, in. *Les Écrits*, op. cit. t.1, p. 460.

artialisation par activation

L'exemple d'activation ouvrant sur une artialisation par le musée, telle que présente l'œuvre *Voile/Toile* de Buren, apporte des informations intéressantes concernant les potentialités de l'activation au regard du méta-artistique. Elle ne permet toutefois pas de caractériser le méta-artistique par activation. Une notion majeure y est absente, celle d'imbrication. L'imbrication peut se manifester de différentes sortes dans un contexte d'activation. Concernant l'artialisation, il s'agit de trouver une situation dans laquelle une œuvre d'art en active une autre, la première englobant bien entendu la seconde. La collaboration des deux artistes contemporains Angelin Preljocaj et Fabrice Hyber pour le ballet intitulé *Les Quatre saisons* permet de mettre en évidence un type de méta-articité liée à l'activation. Chacun a une spécificité qui lui est propre, ils n'emploient pas forcément le même langage plastique, mais leur rapprochement dans cette œuvre permet de mettre en lumière leur complémentarité concernant un projet complexe.

Angelin Preljocaj souhaitait organiser un ballet dont la chorégraphie mettrait à l'épreuve le corps des danseurs. Il s'est dit qu'il serait intéressant de ne pas uniquement compter sur les mouvements pour pousser le corps à ses limites. Ainsi, avoir recours à des costumes particuliers peut enrichir le dispositif du ballet. Il a demandé à Fabrice Hyber de concevoir ces costumes. L'intérêt de cette collaboration réside dans le fait que Fabrice Hyber est un artiste présent sur la scène contemporaine qui, de toute évidence, créerait des costumes pouvant prétendre être, en eux-mêmes, des œuvres d'art et être ainsi des œuvres incluses dans l'œuvre que serait le ballet. Dans la mesure où le ballet se distingue nettement d'un ballet relevant strictement de la danse, il entre sans hésitation dans le vaste champ de l'art contemporain et appartient dès lors au même registre d'art que les œuvres de Fabrice Hyber.

Le ballet a eu lieu, les costumes étaient portés par les danseurs. Ils étaient donc activés par le ballet puisque le costume ne trouve son intérêt artistique qu'à partir du

moment où il entre en interaction avec un corps humain dont il faut mettre en avant les limites. Ainsi, pour reprendre les termes de Nelson Goodman, si « la réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner »⁹⁴. Toutefois, la distinction entre réalisation et implémentation ainsi que celle entre un art allographique et un art autographique n'est pas si claire. Nelson Goodman montre bien la porosité entre ces notions⁹⁵. Ainsi, à la suite des représentations du ballet, les costumes de Hyber ont cherché une indépendance, c'est-à-dire une implémentation tout autre que celle mue par la danse. Il semblerait que le faible coefficient d'exposition d'un ballet a donné lieu à une reconversion des costumes en témoin du ballet. En effet, un ballet a besoin d'une salle appropriée et attire un public particulier, il nécessite également la présence de nombreuses personnes, les danseurs. Il est ainsi difficile d'exposer aisément un ballet dans la sphère de l'art contemporain.

Peut-être pour remédier à cette faiblesse du ballet, il a été organisé une exposition montrant uniquement les costumes. Il est important de noter que cette exposition s'est déroulée à la villa Arson, à Nice. Il s'agit donc d'un lieu d'exposition proprement artistique, affilié aux arts plastiques et non aux arts appliqués. C'est un lieu qui est par conséquent étranger à l'art costumier classique tel qu'on peut le rencontrer dans les musées du costume. L'exposition était donc présentée comme une exposition d'art plastique, respectant de la sorte la classification habituelle de Fabrice Hyber.

Les costumes étaient montrés comme œuvres à part entière, mais il a tout de même été considéré comme important de faire figurer près de chacun un extrait vidéo du ballet dans lequel le costume était activé. On pourrait alors se demander en quoi les productions de Hyber sont proprement artistiques. Il nous semble qu'elles le sont devenues par le biais de leur rôle dans le ballet. Si nous avons précédemment évoqué la faible valeur d'exposition d'un ballet, nous remarquons à présent qu'il est important d'invoquer cette différence entre l'œuvre de Preljocaj et celle de Hyber : si le ballet était aussi facilement exposable que les costumes, il serait peu envisageable que ces derniers auraient été exposés dans leur autonomie, sans être porté par un danseur. Cependant,

94. Goodman (Nelson), *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996, p. 55.

95. Ibid, pp. 54-59.

une fois exposés « vides », les costumes ne sont pas réellement considérés dans leur autonomie, la présence des vidéos empêche cette lecture, mais ils le sont comme témoin du ballet.

Un tel déplacement de l'œuvre est courant dès qu'il s'agit de performance, leurs expositions juxtaposent souvent une vidéo de la performance et les accessoires de celle-ci. Toutefois, si le déplacement est fréquent, il est rare qu'il se fasse d'une œuvre d'art vers une autre œuvre d'art, qui plus est si les œuvres sont de deux artistes différents. Les costumes de Hyber connotent le ballet de Preljocaj. Il semblerait que pour un spectateur ayant eu connaissance de l'œuvre de Hyber avant de voir le ballet, le ballet n'est que l'activation des costumes, véritable œuvre d'art. Ainsi, tout se passe comme si les deux œuvres, commençant dans une complémentarité au regard de la limite des mouvements du corps humain, en arrivaient à perturber les limites de l'activation. En effet, à partir du moment où le ballet active, il est relégué à de l'implémentation d'œuvre, et donc à du *parergon*, du hors-d'œuvre. Pourtant, il s'agit également d'une œuvre.

Nous voyons comment les notions d'imbrication et d'activation induisent une méta-articité particulière : le ballet de Preljocaj devient méta-artistique dès lors qu'il active une œuvre qui a également une existence artistique en dehors du ballet. *Les Quatre saisons* permet de comprendre l'œuvre de Hyber ou du moins en donne une interprétation précise allant au-delà du simple costume d'art appliqué pour se rapprocher d'une contrainte qui pourrait relever d'un « Ouchopo », un ouvroir de chorégraphie potentielle.

En ayant fait appel pour les costumes à un artiste contemporain en la personne de Fabrice Hyber, Angelin Preljocaj a fait de son ballet une œuvre d'art qui est à propos d'art.

À première vue, le méta-artistique par activation semble en fait se limiter à de la citation. Le ballet montre les costumes de Hyber, comme n'importe quelle œuvre montre le tableau endotopique qu'elle représente. Il s'agit toutefois de veiller aux différences structurelles entre la citation et ce qui nous occupe ici.

D'une part, le schème de la citation se révèle bien peu pertinent dans la mesure où il y a artialisation par activation. En effet, l'œuvre de Hyber coexiste à celle de Preljocaj, du moins, elle ne lui pré-existe pas en tant qu'œuvre. Au contraire, tout porte à penser que les costumes ont dû attendre la représentation du ballet pour être exposés « vides » à la Villa Arson. Ainsi, ils ne se sont véritablement artialisés qu'après le ballet. Or, si une œuvre cite une autre œuvre existante, elle existe déjà.

D'autre part, certes l'imbrication est de même nature, mais la présence de l'activation modifie l'ensemble. En effet, en citant une toile, une œuvre ne l'active pas. Au contraire, le fait de la reproduire dans un dispositif de citation désactive la reproduction en tant qu'œuvre. Même si l'œuvre citée est originellement de l'art, elle n'est en rien activée. Or, c'est précisément l'activation qui fait que le ballet est à propos d'art et ne se contente pas d'exhiber de l'art en assumant l'existence d'une œuvre. Ainsi, si *Les Quatre saisons* de Preljocaj diffère du principe de la citation en ce qui concerne l'activation et que c'est par l'activation que naît le méta-artistique, il est clair qu'il n'est pas possible de réduire le méta-artistique par activation à la citation.

artialisation de l'activation

Au sujet de l'artialisation par activation, l'imbrication réside dans un rapport des œuvres entre elles, c'est l'œuvre de Hyber qui est imbriquée dans celle de Preljocaj. Il en ressort une méta-articité spécifique à une telle imbrication. Il est cependant possible d'envisager un type différent d'imbrication dans laquelle l'activation joue également un rôle fondamental dans l'avènement du méta-artistique. En effet, plutôt que d'imbriquer les œuvres, ce sont les activations elles-mêmes qui peuvent subir une stratification.

Le lien que nous avons établi entre l'activation et l'artialisation suggère que l'imbrication des activations entraînerait une artialisation de l'activation. Il est ainsi plus aisé de considérer, au regard de ce type d'imbrication, une activation dont l'existence est physique et non plus événementielle, comme c'est le cas dans l'exemple des *Quatre saisons* de Preljocaj. Par activation physique, nous entendons entre autres les cadres de tableaux et les socles de sculptures.

Une sculpture est activée dès lors qu'elle est exposée sur un socle, du moins c'est une conception classique de l'art sculptural. Ainsi, ce qui active est précisément le socle. La relation d'activation est dès lors symétrique puisque le socle n'est activé comme tel qu'à partir du moment où une sculpture y est déposée. L'importance tout d'abord visuelle du socle a conduit à une importance d'ordre conceptuel. Il n'est pas possible de disposer n'importe quelle sculpture sur n'importe quel socle. Un choix doit s'opérer même si le socle ne fait pas partie intégrante de l'œuvre, mais se contente de l'activer. Par ce biais, le choix du socle est important, il doit mettre l'œuvre en valeur de la même manière littérale qu'un hors-d'œuvre met en valeur un repas. Le socle, en plus d'activer l'œuvre, passe pour son faire-valoir.

La relation entre le socle et la sculpture étant symétrique au regard de l'activation, il est possible que la dissymétrie qui maintient le socle d'un côté et la sculpture de l'autre se renverse ; le faire-valoir sortirait de l'ombre, quitte à en faire à la sculpture. Le socle prend dès lors une importance considérable, ou tout du moins démesurée par rapport à la sculpture, à tel point qu'il devient délicat de considérer que l'œuvre n'inclut pas le socle.

Une fois que le mécanisme est enclenché, il se poursuit.

À partir du moment où le socle devient de l'art, il convient de l'activer à son tour. Nous assistons ainsi simultanément à une artialisation de l'activation et à une activation de l'activation. Concrètement, le socle supportant la sculpture est posé sur un autre socle. C'est à ce moment qu'advient l'imbrication : une activation en active une autre. Ce processus devait irrémédiablement prendre fin dans l'activation d'un socle vide, un socle qui ne fonctionne plus comme socle mais comme sculpture. De par cette progression, le socle conserve sa nature de socle, seule sa fonction change. Deux sculptures sans titre de Didier Vermeiren de 1982 incarnent ces deux changements dans la considération du socle.

Sans toutefois nous désintéresser de cette dernière étape qui marque une artialisation absolue et radicale de l'activation, il nous semble qu'il est plus intéressant de commenter tout d'abord le dispositif dans lequel le socle est à la fois socle et œuvre. Il exemplifie davantage l'imbrication non pas parce que l'œuvre composée uniquement de socles manquerait d'une sculpture, mais parce que la dualité du socle est intéressante.

Par exemple, une œuvre faite d'un socle présentant un socle en présentant un troisième témoignerait du même intérêt puisque le deuxième objet fonctionnerait à la fois comme socle et comme sculpture. Ce rapprochement revient à dire que le premier socle sur lequel est disposé le deuxième ne se contente pas de présenter le deuxième socle, il présente en fait le deuxième socle présentant le troisième objet. Ainsi, avec une série de trois objets agencés de la sorte, l'un d'entre eux est présenté présentant. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette série peut aisément donner lieu à une stratification, c'est-à-dire des imbrications sur divers niveaux. Il est évidemment impossible d'arriver à un tel dispositif en présentant une sculpture d'ordre classique⁹⁶.

En fait, plusieurs structures sont envisageables pour comprendre l'exemple d'un socle présentant un deuxième présentant à son tour une sculpture. Ces structures émanent de deux paramètres, l'un est le rang des différents objets, l'autre est l'associativité de la structure. Le rang peut se comprendre ainsi : si nous comparons une telle œuvre à un dispositif plus classique d'une sculpture posée sur un socle, la question à se poser est de savoir si c'est le rang des sculptures ou si c'est celui des premiers socles qui est identique. En d'autres termes, il s'agit de savoir si ce qui fait œuvre dans le dispositif à deux socles est la sculpture ou la sculpture avec son socle mitoyen. L'associativité est un système de parenthésage rendant compte de la relation du premier socle avec le second et la sculpture : est-ce que le premier socle active uniquement le second ou est-ce qu'il active le système formé du second socle et de la sculpture ?

La première compréhension se fonde sur le fait que le socle active la fonction d'un objet, quelle qu'elle soit. Ainsi, afin que le socle de la sculpture puisse activer la sculpture en tant qu'œuvre, il faut tout d'abord que ce même socle soit activé en tant que socle, en tant qu'activateur. Pour ce faire, il est nécessaire de le disposer à son tour sur un autre socle. Ce processus est de toute évidence sans fin. Ce qui intéresse notre propos n'est pas tant l'infinité du processus que le rang des différents objets. La compréhension

96. Il est cependant à noter qu'il est possible de renverser la fonctionnalité et de se servir d'une sculpture classique comme d'un socle en posant dessus une autre sculpture ou un autre socle. Il s'agirait toutefois de veiller à ce qu'il n'y ait pas l'impression d'une composition surréaliste, mais bel et bien d'une stratification dans l'activation des objets.

considérant que le socle est activé en tant que socle, et non en tant que sculpture, place l'œuvre uniquement au niveau de la sculpture, ce sont les sculptures qui ont un rang identique. Ainsi, à partir du moment où le rang de l'œuvre n'est pas au niveau du second socle, ce dernier est nécessairement activé en tant que socle ; c'est-à-dire qu'il est inévitable de le considérer avec la sculpture qu'il active. L'associativité impose par conséquent des parenthèses, le premier socle active le système dans son ensemble. Nous remarquons ainsi que les deux paramètres ne sont pas indépendants. Il n'est pas possible que le rang de l'œuvre ne soit qu'au niveau de la sculpture alors que le premier socle ne porte que sur le second, dans sa singularité. Des quatre possibilités théoriques, trois sont pratiquement possibles. Les autres compréhensions, quant à elles, mettent les premiers socles au même rang.

Autant la première structure est intéressante dans sa manière de penser l'activation comme activation d'une fonction, autant elle se révèle peu en accord avec l'évolution et la place du socle dans la sculpture. En effet, la façon de comprendre le socle activé en tant que socle ne rend pas compte de sa promotion au rang d'œuvre d'art. Dès lors, le socle ne devrait être limité qu'à l'activation de la fonction artistique de l'objet. Ainsi, parmi les deux possibilités restantes, soit le premier socle artialise le système formé par le second socle artialisant la sculpture, soit le premier socle artialise le second qui artialise à son tour la sculpture.

Dans le premier cas, il est important de noter qu'il existe en fait deux rangs parallèles et distincts d'œuvre : il y a deux œuvres différentes, celle constituée par l'unique sculpture, activée par le second socle, et celle constituée par le second socle et la sculpture, activée par le premier socle. Il y a certes deux œuvres différentes, mais celles-ci cohabitent dans la mesure où l'une est imbriquée dans l'autre. En effet, l'associativité de ce cas comporte, lui aussi, des parenthèses, il s'agit d'un exemple paradigmatique de mise en abyme, fonctionnant sur le même principe que les poupées gigognes.

Au contraire, le dernier cas fonctionne davantage comme une répercussion d'évènements suivant le principe des chutes de dominos, l'un entraînant un autre, et ainsi de suite. Le second socle fonctionne alors comme une œuvre, de la même manière que la sculpture, les deux œuvres ne sont en aucun cas imbriquées l'une dans l'autre,

elles sont disjointes. Toutefois, le second socle, de par son amphibolie, rend possible l'existence de ces deux œuvres. En effet, suivant le rang considéré, le second socle a soit une fonction de sculpture, soit une fonction de socle. Cette dernière manière de saisir le dispositif, par étagement et non par mise en abyme, est en accord avec l'œuvre dont un socle vide est activé par un autre socle. Ainsi, même si la structure ne comportant que deux éléments, à savoir deux socles, nous semble ici moins riche que celle en comportant trois, elle permet tout de même de rendre pertinente la lecture de l'œuvre mettant en avant l'artialisation de l'activation. L'objet qui est socle par nature devient alors sculpture par fonction : l'élément activateur n'est pas activé en tant qu'activateur, mais en tant que sculpture.

Un socle, habituellement, relève du méta-artistique dans la mesure où il est le socle de quelque chose d'artistique, il active une sculpture. Toutefois, sa méta-articité n'intéresse pas notre propos puisqu'il est méta-artistique sans être artistique. Seulement, à partir du moment où ce même socle devient art, il entre dans notre champ d'étude pour devenir de l'art qui est également méta-artistique. C'est précisément à travers la stratification des socles entre eux que s'opère cette artialisation.

La possibilité de la stratification permet de comprendre ce qui distingue le méta-artistique par activation, tel qu'il en est question ici, du méta-artistique lié au mode d'exposition que nous avons étudié précédemment au sujet du témoignage personnel. En effet, la notion d'activation est centrale dans les deux types, elle ne se manifeste cependant pas de la même manière. Plus précisément, si sa manifestation s'avère semblable, le méta-artistique n'est pas induit pour autant par une même structure.

Il a été question de l'importance de l'activation à travers la manière dont *Carré noir sur fond blanc* de Malévitch a été exposé pour la première fois. Il est certain que le mode d'exposition est capable de modifier la perception qu'on peut avoir de l'œuvre. C'est ainsi que l'œuvre prise avec son mode d'exposition porte méta-artistiquement sur l'œuvre considérée indépendamment de ce dernier. Pour reprendre la notation ensembliste, $\{a\}$ porte sur a . On pourrait penser que le fait de considérer $\{a\}$ comme une œuvre distincte de a provient de l'artialisation de l'activation : « si le singleton est une œuvre d'art autre que l'élément, c'est bien parce que la constitution d'un ensemble, qui,

rappelons-le, est une manière de présenter cet élément, fait œuvre ». On pourrait de ce point en tirer une identité entre la méta-articité par le mode d'exposition et celle par artialisation de l'activation. Toutefois, une telle déduction ne verrait pas la spécificité de l'artialisation de l'activation. Il ne s'agit pas ici d'opposer l'œuvre avec ou sans la considération de son activation, il s'agit de considérer l'activation en elle-même comme œuvre. La rapport s'inverse, la question n'est pas au sujet d'une œuvre avec ou sans activation, mais d'une activation avec ou sans œuvre. Autrement dit, ce qui fait œuvre n'est plus $\{a\}$ en comparaison de a , mais $\{ \}$, en plus de $\{a\}$ et a .

Si le ballet de Preljocaj est méta-artistique parce qu'il traite d'une œuvre en l'activant, les sculptures jouant sur les socles sont méta-artistiques parce qu'elles traitent de l'activation.

Chapitre IX : le méta-artistique par le caractère artistique du représenté

Puisque le ballet de Preljocaj comme la sculpture de Vermeiren montrent de l'art, il semblerait légitime de penser que le méta-artistique par activation de l'art par l'art interfère grandement avec ce présent type jusqu'à être inclus en lui. Deux points cependant permettent de distinguer dès à présent ces deux types. Premièrement, ce qui a été mis en avant en ce qui concerne le précédent type est précisément l'activation d'une œuvre d'art par une autre œuvre d'art. La qualité méta-artistique ne provient pas du fait qu'une œuvre en montre une autre, mais qu'elle en active une autre. Il est d'ailleurs de droit contingent que les œuvres soient dans un rapport d'inclusion physique. Secondement, en considérant des œuvres montrant de fait d'autres œuvres, le méta-artistique par activation, par le simple fait qu'il y a précisément activation, ne peut pas représenter l'œuvre qu'il active ; il peut au mieux la présenter.

La différence de niveau entre la présentation et la représentation rejoint celle développée lors du méta-artistique par transitivité du caractère méta-artistique du représenté. Il apparaît d'ailleurs un net rapprochement entre ces deux types, ne serait-ce que dans la similitude de leur énoncé. Cependant, même si la proximité n'est pas qu'apparente⁹⁷, la structure de la transitivité disparaît avec la qualité *méta* du représenté. Il est important de comprendre tout d'abord en quoi ce dernier type se distingue de celui portant sur la transitivité.

L'absence de la transitivité est l'objet du premier temps de ce chapitre. En suivant la comparaison établie entre nos deux types, la perte de la qualité *méta* entraîne un nouveau problème : alors que nous avons établi que le méta-artistique est ce qui porte sur l'art, nous n'avons rien décidé en ce qui concerne l'artistique. Or, le méta-artistique étant lié au caractère artistique du représenté, il est à présent requis de délimiter précisément à quoi s'applique le prédicat *artistique*.

97. Il sera question au prochain chapitre des manifestations de la proximité entre ces deux types.

Il est pertinent de distinguer entre de l'artistique général et de l'artistique spécial, tous les deux entraînant une méta-articité éponyme. La méta-articité générale est à propos de l'art dans son ensemble, sans viser ses éléments en particulier, alors que la méta-articité spéciale est à propos d'une œuvre spécifique. La difficulté de définir l'étendue de l'ensemble de l'art rend nécessaire une décision afin que tout ne soit pas lié, par contamination successive, au vaste monde de l'art, et ce suivant la mise en garde énoncée dans l'introduction de cette typologie.

L'absence de la transitivité

Lorsque nous avons considéré les œuvres s'inspirant par exemple de mythes méta-artistiques, la qualité méta-artistique se retrouvait dans l'œuvre par transitivité dans la mesure où elle était déjà présente dans son représenté. Ce n'est que parce qu'elle transite du représenté à l'œuvre que l'œuvre possède cette qualité. Rappelons qu'elle la possède accidentellement, et non essentiellement, tant qu'il n'est pas possible d'exhiber des indices de l'œuvre permettant d'activer au niveau de l'œuvre la méta-articité de son représenté. En d'autres termes, c'est cette valeur ajoutée qui rend la méta-articité en droit transitive.

Dans la mesure où nous nous occupons à présent d'une méta-articité provenant du caractère artistique du représenté, il n'est plus question d'une méta-articité qui transiterait du représenté à l'œuvre, mais d'une articité qui, représentée par l'œuvre, deviendrait méta-artistique. Tout se passe comme s'il y avait uniquement de la valeur ajoutée et que, par conséquent, cette valeur n'était ajoutée à rien d'autre. Il se pose alors la question de la valeur de cette valeur qui, ajoutée à rien, peut être soit existentielle, soit prédicative.

Nous avons déjà rencontré cette question, elle a fait l'objet des trois premiers chapitres. Nous en avons entre autres conclu que seules les œuvres prédicatives peuvent être tenues pour méta-artistiques, les existentielles, quant à elles, se contentent de dire que l'art existe sans nullement porter dessus.

L'imbrication est ainsi des plus simples, il s'agit de quelque chose d'artistique imbriqué dans une œuvre par le processus de représentation. Le méta-artistique par le caractère artistique du représenté est sans doute l'un des types les plus paradigmatiques.

Ce présent type, de par la simplicité de la structure d'imbrication qu'il met en place, nécessite une attention toute particulière pour ne pas considérer comme méta-artistiques des œuvres ne l'étant pas. Le critère permettant un pertinent discernement est celui de la prédicativité de l'œuvre sur l'art.

Toutefois, deux genres de prédicats semblent possibles, d'une part ceux qui qualifient l'art dans sa généralité, d'autre part, ceux qui qualifient une œuvre dans sa spécificité. On pourrait ajouter à ces deux genres un troisième considérant les prédicats qualifiant un médium. Cependant, il nous semble que nos considérations sur les types d'art et leurs médiums donnent à penser que le médium trouve sa place au niveau de l'art dans sa généralité. Notre division s'entend en effet davantage sur une distinction entre d'une part une œuvre qui est à propos d'un ensemble considéré comme tel et d'autre part une œuvre à propos d'une unique œuvre considérée comme un élément. Ainsi, le médium n'a d'artistique que sa manifestation dans l'art dans son ensemble ou dans une œuvre en particulier⁹⁸.

le méta-artistique spécial

Nous avons vu, lors des considérations tenues sur la citation et le détournement, en quoi une œuvre pouvait porter sur une autre œuvre, qu'elle existe ou non. Dès lors, le critère de prédicativité nous permettait de distinguer entre les œuvres qui assument l'existence d'une œuvre d'art, et les œuvres qui portent dessus. Nous ne revenons par conséquent pas sur les œuvres spécialement méta-artistiques pour lesquelles l'identité de l'œuvre commentée est suffisamment explicite.

98. Rappelons tout de même qu'il s'agit de ne pas confondre le médium et la matière qui fait l'objet du méta-artistique lié au caractère poïétique du représenté.

Cependant, le méta-artistique spécial ne se limite pas à une œuvre exhibant un prédicat sur une autre œuvre avec cette autre représentée dans la première. Il n'y a nulle nécessité d'inclusion entre l'œuvre méta-artistique et l'œuvre recevant le prédicat. Il pourrait sembler que, factuellement, cette inclusion s'impose. Toutefois, le type de l'hommage, contrairement à la citation et au détournement, montre la contingence de l'inclusion. En effet, une œuvre rendant hommage à une autre n'est pas nécessairement lisible en tant qu'hommage ; c'est-à-dire que l'œuvre louée ne se donne pas aisément. Elle peut être cachée et uniquement révélée par un détail en commun, ou même un détail évoquant cette œuvre. Sans nous attarder sur un exemple paradigmatique de référence d'œuvre à œuvre, il nous semble plus intéressant de développer l'analyse d'un exemple au contraire extrême. Il pousse l'inclusion à ses limites en lui laissant la possibilité de ressurgir. L'œuvre de Robert Rauschenberg *Erased De Kooning drawing* parvient précisément à se rapprocher radicalement une œuvre sans que cette dernière soit explicitement plastiquement présente dans sa création.

Rauschenberg s'approprie dans un premier temps un dessin de l'artiste Willem De Kooning, mais, au lieu de le conserver comme une œuvre et en tant qu'esthète ou collectionneur, Rauschenberg s'en empare en tant qu'artiste : il efface le dessin et en fait sa propre œuvre d'art. L'œuvre qui naît de cet acte renvoie donc à une œuvre qui n'existe plus puisqu'elle a été littéralement et physiquement remplacée par la nouvelle œuvre. Il est possible d'interpréter une telle appropriation de diverses manières en fonction du regard que Rauschenberg a sur l'œuvre de De Kooning. Quelle que soit l'interprétation retenue, *Erased De Kooning drawing* est une œuvre relevant de la méta-articité spéciale.

La question de savoir s'il y a ou non imbrication de l'œuvre commentée dans l'œuvre finale est plus délicate. En effet, la précise coïncidence des deux œuvres rend l'imbrication fluente. Tout d'abord, puisque l'œuvre de Rauschenberg naît par l'acte d'effacement de celle de De Kooning, il serait incohérent de prétendre que cette dernière se retrouve dans la première – alors même que l'objectif est de l'en faire disparaître. Toutefois, il n'est pas possible de nier que persiste un palimpseste du dessin initial dans l'œuvre finale. Ce palimpseste ne suffit cependant pas à renvoyer au dessin à présent effacé puisqu'il constitue en propre l'œuvre de Rauschenberg. Ainsi, si l'imbrication est

extrême, c'est bien parce que *Erased De Kooning drawing* rend hommage à une œuvre qui n'est ni incluse en elle, ni même qui se trouve ailleurs.

Afin de saisir l'ancrage de cette œuvre dans une tradition, il est important de revenir sur la notion ambiguë d'appropriation d'une œuvre par un artiste. En effet, « posséder une œuvre ou un objet, pour le peintre, c'est moins en posséder une trace concrète et physique – l'approche du collectionneur – que la posséder « artistiquement », visuellement, techniquement, c'est-à-dire savoir que l'on peut, si besoin, y faire appel pour tel ou tel tableau »⁹⁹. L'œuvre de Rauschenberg semble corroborer la thèse de Jan Blanc sur la création. Jan Blanc a présenté à travers la peinture de Rembrandt le lien existant entre la conservation d'une œuvre et la création d'une autre, lien qui s'établit selon lui par la destruction de la première œuvre. Alors que dans le cas de Rembrandt cette destruction est sur un plan métaphorique, puisqu'il n'y a pas d'acte iconoclaste, Rauschenberg dépasse la métaphore en faisant coïncider la véritable destruction physique d'une œuvre avec la création d'une autre. Ainsi, l'appropriation se situe dans la destruction. L'hommage devient dès lors le prolongement de l'œuvre louée jusqu'à faire corps avec cette dernière. Par conséquent, s'il est pertinent de dire que *Erased De Kooning drawing* porte sur une œuvre qu'elle n'inclut pas, il n'est pas moins pertinent de dire que *Erased De Kooning drawing* porte sur elle-même. La coïncidence entre l'œuvre de De Kooning et celle de Rauschenberg est telle que la méta-articité de cette dernière semble se légitimer parce qu'elle porte sur elle-même en tant qu'œuvre d'art.

La position extrême de *Erased De Kooning drawing* face au méta-artistique entraîne le surgissement d'un méta-artistique spécial très particulier, celui pour lequel l'œuvre porte sur elle-même en tant qu'œuvre. Ce cas, bien qu'également particulier, exploite une méta-articité spéciale pour laquelle la contingence de l'inclusion est manifeste puisque l'œuvre se réfère à elle-même et qu'elle ne s'inclut pas elle-même¹⁰⁰.

99. Blanc, (Jan), « Conserver pour créer, le cas de Rembrandt (1606-1669) », in Ackerman (Ada), Trentini (Bruno), *L'Art contemporain à l'épreuve de ses mémoires – modalités de conservation et de diffusion*, Paris, Éditions le Manuscrit-Université, 2007, pp. 17-28.

100. Il est en effet important de distinguer la relation de réflexivité de celle d'inclusion et ce même si nous employons parfois l'expression « A porte sur B » dans le cas de l'inclusion. Cet emploi ne trouve d'occurrence que lorsque l'inclusion donne lieu à une telle relation. Le fait que l'inclusion soit corrélée à la relation de « porter sur » ne permet nullement de confondre les deux, comme nous l'avons déjà souligné à

Afin de rendre plus aisée la dénomination des œuvres se référant à elles-mêmes, nous les nommerons désormais des œuvres égologiques. L'égologie est ainsi une espèce du méta-artistique.

L'Allégorie de la foi de Vermeer illustre bien la possibilité de l'égologie. Contrairement à ce que le titre laisse présager, cette peinture n'est pas simplement une allégorie, elle n'est d'ailleurs pas du tout une allégorie de la foi, mais les conditions de mise en scène de sa réalisation. Victor I. Stoichita dans *L'Instauration du tableau* explicite le message de cette œuvre en se fiant à la symbolique des objets qui y figurent.

Les spécialistes en iconographie ont réussi à déchiffrer le sens de chaque objet représenté, mais se sont heurtés à l'un d'entre eux, apparemment insignifiant ou indéchiffrable : le ruban bleu au bout duquel pend la *sphaera vitrea*. Le fait que l'on n'ait trouvé aucun sens symbolique à ce ruban va clairement dans le sens de l'hypothèse suggérée par plusieurs autres indices, à savoir que ce que le spectateur voit n'est pas un tableau allégorique tout court, mais la mise en scène de sa réalisation. Dans ce cas, le ruban tant discuté ne serait qu'un signe de l'improvisation scénographique, et non un signe nécessairement symbolique.¹⁰¹

À partir de cet instant, la *sphaera vitrea* intrigue : puisqu'il s'agit d'une mise en scène, le peintre peut figurer dans l'œuvre, et s'il apparaît, ce ne peut qu'être sur cette sphère de verre à la surface réfléchissante. En effet, sur cette boule

on peut voir le reflet d'une fenêtre et l'image déformée des objets qui se trouvent sur la table. On y chercherait en vain l'image de l'auteur : ce n'est pas qu'il ne soit pas là, mais la courbe convexe de la boule est tellement accentuée qu'à l'endroit où on croit l'entrevoir, on ne voit en réalité qu'une ombre. On a de cette manière l'impression que le peintre aurait poussé le spectateur (le spectateur familier de son œuvre et de la tradition de l'autoréflexion) à *le chercher*, en *se déroband*, au tout dernier moment, à sa vue.¹⁰²

propos des œuvres se contentant d'assumer l'existence d'une autre.

101. Stoichita (Victor I.), *L'Instauration du tableau*, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 345-346.

102. Ibid p. 346.

La lecture de cette œuvre a été totalement dictée par la présence d'un fait incompris : le ruban bleu. Il a donné naissance à la recherche d'un reflet inexistant, un reflet fugitif trahissant la présence du peintre. L'unique différence entre l'allégorie et sa mise en scène tient dans ce ruban. Sans sa présence, il aurait été impossible de savoir ce que Vermeer a voulu peindre : allégorie de la foi et mise en scène auraient été parfaitement semblables. Le ruban rompt cette identité, il la brise peu, mais suffisamment. Ainsi, cet indice interne qu'est le ruban bleu parvient à redonner une qualité allégorique à cette œuvre de Vermeer. Elle se fait dès lors allégorie de la représentation en se qualifiant de mise en scène.

Un tel discours est fréquent dans les œuvres de Vermeer, la problématique entre présentation et représentation ponctue ses œuvres. Il est toutefois notable de remarquer que les procédés, permettant de distinguer entre ces deux modes, diffèrent d'une œuvre à l'autre. Par exemple, *L'Atelier* parvient à une distinction entre présentation et représentation par l'intermédiaire d'une œuvre endotopique ainsi que d'un modèle¹⁰³. De la sorte, même si ces deux œuvres émettent une qualité semblable de la représentation, seule *L'Allégorie de la foi* est immédiatement égologique. *L'Atelier* doit en effet transiter par une récurrence partant de l'œuvre endotopique vers l'œuvre exotopique. Elle n'est ainsi égologique que médiatement. *L'Atelier* porte dans un premier temps sur l'œuvre représentant le modèle posant pour Clio, il est possible de la considérer à ce titre comme relevant du méta-artistique spécial.

Cependant, dans la mesure où cette œuvre n'existe pas réellement en tant qu'œuvre, *L'Atelier* ne porte pas sur une œuvre précise. Son étendue devient générale, c'est-à-dire qu'elle touche l'art dans son ensemble dès que l'œuvre de Clio est tenue pour un paradigme de la représentation artistique.

103. Il est remarquable que dans *L'Allégorie de la foi* comme dans *L'Atelier*, l'œuvre qui verra son niveau de présentativité modifiée est une allégorie, celle de la foi dans la première, celle de l'histoire dans la seconde, puisque Clio en est le sujet principal.

le méta-artistique général

Il existe des œuvres représentant des spectateurs, des spectateurs regardant ou écoutant une autre œuvre qui, elle, n'est pas visible. Pensons aux salles de théâtre où le public peut susciter, par les attitudes de certains, un vif intérêt pour un peintre. Une peinture d'un tel public peut renseigner sur le comportement des spectateurs en établissant pour ainsi dire un constat. Le hors-champ de cette peinture est très important, en effet, l'œuvre considérée par les spectateurs n'étant pas représentée, elle n'est pas forcément identifiable ; à supposer même qu'elle existe dans son individualité.

Cet exemple met bien en évidence la particularité presque contradictoire du méta-artistique général : le méta-artistique général doit nécessairement transiter par une œuvre précise, mais une œuvre anonyme et inexistante. Il n'est ainsi que médiatement général. Si une œuvre est perçue comme portant sur l'art dans son ensemble, et non sur une œuvre particulière, c'est parce qu'il n'y a aucune pertinence à considérer un constat sur une œuvre qui n'existe pas. À l'inverse, si le méta-artistique spécial s'arrête sur l'œuvre évoquée sans généraliser à l'ensemble de la création artistique, c'est parce qu'il y a une pertinence à considérer un constat sur cette œuvre précise ; comme si ce constat était immanent à l'œuvre. Cependant, même s'il est important de mettre l'accent sur ce qui fait que le processus de généralisation ne s'effectue pas, il est d'autant plus important de comprendre comment ce processus est possible dans la génération du méta-artistique général.

Lors de l'étude des œuvres timides, nous avons rencontré *Personnage possible II* de Markus Raetz, une toile de velours frotté qui laissait voir de biais un visage quelconque. Ce visage, dans son anonymie la plus totale, évoque celui utilisé dans la plupart des canons d'anatomie artistique du corps humain. Ainsi, nous avons émis l'hypothèse que l'absence d'accroche de ce visage lui ôtait toute identité spécifique. Il n'est en fait qu'une figure. Toutefois, cette figure, puisque vide de ce qui lui donnerait une identité, est en attente de se voir comblée d'une identité quelconque. Ainsi, n'étant personne en acte, elle est tout le monde en puissance.

Un visage précis mais sans spécificité est perçu comme une figure anonyme représentant potentiellement n'importe qui, donc, l'homme en général. Le processus de généralisation de cette tête est structurellement le même que celui mis en jeu dans la génération du méta-artistique général. Une œuvre précise mais anonyme, hors-champ ou tout du moins inexistante devient une variable pouvant se substituer à toute œuvre, donc à l'art en général. En effet, l'œuvre n'a aucune caractéristique qui lui est propre en dehors de celle d'être une œuvre. De plus, ce qui est dit d'elle vaut pour toute chose ayant les mêmes caractéristiques. Ainsi, ce qui est dit d'elle vaut pour toutes les œuvres.

Nous voyons par conséquent comment le méta-artistique général provient d'un méta-artistique spécial. Le fait que le général dérive d'une généralisation permet d'éclairer la nature de ce qu'est le mystérieux art en général ; cet art dans son ensemble sur lequel porte le méta-artistique général. Puisque l'art dans son ensemble ne provient que de la réunion des œuvres d'art, cet ensemble ne contient pas ce qui est communément nommé « les mondes de l'art ». En d'autres termes, le méta-artistique général n'inclut pas l'épi-artistique. Ainsi, il est clair qu'une œuvre n'est méta-artistique qu'à la condition qu'elle porte, actuellement ou potentiellement¹⁰⁴, sur une œuvre précise.

Le méta-artistique général, issu d'un méta-artistique spécial tout particulier, n'a d'existence que parce qu'il peut revenir par la suite à un méta-artistique spécial. Il convient donc d'analyser les passages de l'un à l'autre. En effet, si une œuvre relève du méta-artistique général dès lors qu'elle peut potentiellement porter sur une autre œuvre, actualiser cette puissance en assignant à l'œuvre anonyme une œuvre précise modifie la nature de ce méta-artistique. De même, il peut arriver qu'une œuvre relevant du méta-artistique spécial puisse donner lieu à une généralisation parce que l'œuvre précise visée, même si elle existe réellement, ne présente pas de spécificité particulière légitimant l'unité de la référence. Il est à noter que ce dernier cas peut entraîner un méta-artistique général ne portant pas nécessairement sur toutes les œuvres d'art, mais sur celles partageant les critères de l'œuvre initialement visée.

104. Actuellement pour le méta-artistique spécial et potentiellement pour le général puisque l'œuvre anonyme est une variable pouvant prendre la place de n'importe quelle œuvre précise.

du général au spécial, et inversement

Le passage du méta-artistique général au spécial fonctionne comme une substitution de l'un par l'autre. La corruption de l'un coïncide avec la génération de l'autre précisément parce que cette corruption a lieu afin de laisser place à cette génération. Il s'agit toutefois de savoir ce qui initialise le processus de substitution. L'initialisation relève-t-elle de la propre décision du spectateur ou l'œuvre peut-elle être en mesure de receler quelques indices internes ? Ces indices pourraient légitimer la substitution en entrant en résonance avec l'œuvre, comme un coup de marteau produit un écho lorsqu'il vient à rencontrer la sculpture de la nymphe du même nom.

Les deux revers de la substitution méritent d'être traités séparément à travers des œuvres précises. Toutefois, pour ne pas donner l'impression de multiplier des exemples comportant en eux-mêmes trop de spécificités, il nous semble préférable de restreindre la gamme à un unique type de prédicat, à savoir celui portant sur la distinction entre la présentation et la représentation. Nous avons déjà eu l'occasion de rencontrer de telles œuvres, l'aisance ainsi acquise ne pouvant que faciliter cette présente étude.

Devant une œuvre relevant du méta-artistique général, c'est-à-dire portant sur potentiellement toutes les œuvres, il est possible d'assigner une valeur précise à l'œuvre jusqu'alors inconnue car anonyme. Considérons par exemple *La Tentative de l'impossible* de Magritte. Cette œuvre représente un peintre s'essayant à une prouesse inenvisageable, il peint sans support, dans l'air, une femme. Au premier regard, cette femme semble aussi réel que l'homme ; autrement dit, elle semble du même degré de représentation que lui. Or, on se rend rapidement compte que cette femme est en train d'être peinte par l'homme : il lui manque un avant-bras, son bras se finit en peinture, à l'endroit où se pose le pinceau du peintre. Immanquablement, l'homme est un peintre, la femme est sa peinture. L'absence de support, de cadre de la toile, ainsi l'absence de toute frontière entre deux niveaux de réalité tendent à donner l'impression que la femme et l'homme cohabitent dans le même monde. Par cette œuvre, Magritte affirme, pourrait-

on dire par l'absurde, la radicale distinction entre la représentation d'une chose et cette chose. En effet, la toile possède une trame argumentative visuelle fonctionnant sur le modèle « si la représentation d'une chose et la chose étaient identiques, ceci serait possible en vrai, or ceci est impossible en vrai, donc la distinction existe ». La mineure du raisonnement, en plus de se trouver en tout spectateur rationnel, est contenue dans le titre de l'œuvre. De plus, l'œuvre n'est pas en elle-même conclusive : la finale est induite par le spectateur à l'aide des deux énoncés précédents. Ainsi, tout se passe comme si l'œuvre se contentait d'exhiber un contre-exemple pour provoquer le raisonnement ; un raisonnement qu'elle contient éminemment, mais pas effectivement. La simple possibilité d'exhiber un contre-exemple dans un cas comme celui-là consiste à avoir le pouvoir de montrer ce qui ne peut pas être. C'est par conséquent précisément par la distinction entre présentation et représentation, donc par la présence de différents degrés de réalité, que l'œuvre peut exhiber un contre-exemple. Cette situation impossible est en fait possible à un degré de réalité autre. L'œuvre joue par conséquent sur ce qu'elle met en avant : la représentation d'une chose diffère de la chose, et c'est en utilisant cette propriété que l'œuvre l'assène.

Une fois cette propriété mise en avant, le spectateur peut avoir envie de l'appliquer, c'est-à-dire de la faire interagir avec une représentation de quelque chose. C'est dans ce processus que le méta-artistique général s'apprête à devenir spécial¹⁰⁵. Toutefois, rien qui ne soit contenu dans l'œuvre incite le spectateur à appliquer cette propriété à une œuvre précise. Libre au spectateur de le faire, mais il n'empêche que l'œuvre persiste dans l'anonymat des œuvres sur lesquelles elle porte en puissance. Il se peut que l'apparence argumentative de l'œuvre de Magritte, que l'on pourrait presque qualifier de pédagogique, ne se prête même pas à l'égologie. En effet, il est assez naturel, devant une œuvre émettant une propriété des œuvres en général, de l'appliquer sur cette même œuvre. L'exemple suivant montre qu'il est possible que l'œuvre, par l'intermédiaire d'indices internes, provoque une telle spécification.

105. Il s'agit toutefois d'être attentif sur le fait que certains objets échappent à la propriété énoncée par *La Tentative de l'impossible*, une carte géographique par exemple reste une carte une fois représentée, de même pour une cible.

Nous invoquons à nouveau *L'Atelier* de Vermeer. Cette œuvre, fort intéressante afin d'introduire des notions se rapportant au méta-artistique, est particulièrement exemplaire en ce qui concerne la substitution du méta-artistique général à un spécial égologique.

Le propos que *L'Atelier* énonce sur les œuvres est proche de celui de *La Tentative de l'impossible*, il porte sur une distinction entre présentation et représentation. Il convient de préciser que la représentation est considérée dans l'œuvre de Vermeer dans un sens plus étendu puisque ce qui est visé est la distinction entre Clio et une jeune fille représentant Clio. Bien entendu, la distinction se répercute dans la peinture de cette jeune fille. Il ne s'agit ainsi pas de Clio, ni d'une peinture de Clio, mais d'une peinture d'un modèle posant pour Clio. En effet, il est montré à la fois la jeune fille posant, affublée d'un livre, d'une couronne de laurier et d'une trompette, et la peinture la représentant. La différence entre cette jeune fille et Clio, celle qu'elle est censée être, du moins celle que la peinture tend à représenter, ne peut alors pas passer inaperçue. Dès lors, l'œuvre, par l'intermédiaire de cette allégorie de l'Histoire, exhibe la mise en scène parfois nécessaire à la réalisation d'une peinture. *L'Atelier* est une peinture dans laquelle le peintre est montré de dos. Autrement dit, dans l'hypothèse où il s'agirait d'un autoportrait, Vermeer n'a pas pu avoir recours à un miroir pour se peindre. Il a vraisemblablement eu besoin d'une tierce personne pour figurer le peintre visible sur la toile. Il suffit alors de réitérer la leçon acquise, ce peintre n'est pas nécessairement un peintre, il s'agit certainement d'un modèle se faisant passer pour tel, de manière analogue à la jeune fille qui se fait passer pour Clio. Nous avons déjà évoqué un indice permettant de provoquer cette lecture récursive et héréditaire de l'œuvre : le rideau au premier plan – manipulé par un inconnu pouvant être le peintre lui-même – fonctionne comme un rideau de théâtre et relègue ce que l'œuvre montre au niveau d'une représentation. Il s'agit d'un acteur jouant le rôle d'un peintre¹⁰⁶. Une fois cette étape accomplie, *L'Atelier* n'est plus vue comme une œuvre représentant un peintre peignant et cette modification provient de l'œuvre : elle est en ce sens égologique. Notons toutefois que le titre de l'œuvre est en accord avec nos conclusions : de la même

106. Prolonger la lecture enseigne qu'il s'agit d'une actrice jouant le rôle d'un modèle se faisant passer pour Clio, l'imitation n'étant pas transitive, il convient de ne pas négliger cet intermédiaire.

manière qu'une œuvre s'appelant *Narcisse* est une mise en scène d'un modèle se faisant passer pour Narcisse, une œuvre s'appelant *L'Atelier* est une mise en scène d'un atelier qui n'est pas celui du peintre réalisant cette toile¹⁰⁷.

L'étude de la substitution du méta-artistique général par un spécial tend à faire penser que le passage est facilité dès lors qu'il y a l'intervention d'une égologie. En effet, c'est par ce biais seulement que l'œuvre peut inciter à porter sur une œuvre précise sans être initialement spéciale. La substitution inverse, du général au spécial, nécessiterait-elle également l'intervention d'une égologie ? Toutefois, puisqu'il ne peut pas s'agir de génération d'une égologie, l'égologie serait ici corrompue pour laisser place à du méta-artistique général.

L'œuvre de Magritte *La Trahison des images* prônant le « Ceci n'est pas une pipe » relève préalablement du méta-artistique spécial dans la mesure où un texte renseigne sur une œuvre précise, à savoir la peinture d'une pipe. Le déictique « ceci » se rapporte inmanquablement à ce qui se trouve à proximité, à savoir la peinture. De manière analogue à *La Tentative de l'impossible*, *La Trahison des images* expose la distinction entre la présentation et la représentation d'un objet : il ne s'agit pas d'une pipe, mais d'une peinture d'une pipe. Il ne semble pas particulièrement important que la peinture représente précisément une pipe. Cet objet, ainsi que sa peinture, ne renferment pas de propriété spécifique faisant que la peinture d'une pipe puisse seule donner lieu à une distinction entre présentation et représentation. Autrement dit, la peinture de pipe fonctionne ici comme une peinture anonyme pouvant être potentiellement de nombreuses peintures. Il est d'ailleurs important de remarquer, afin de corroborer cette hypothèse, que Magritte a également réalisé sur le même principe un tableau s'intitulant *Ceci n'est pas une pomme*. C'est par le manque de prégnance de la pipe, de la pomme et de leur représentation respective que la généralisation est possible.

107. Le titre peut par conséquent porter sur différents niveaux d'imbrication de l'œuvre. Si le titre est *Louis XV*, alors que Louis XV a réellement posé pour cette œuvre, le titre n'a pas le même niveau que si quelqu'un a posé pour Louis XV. Il est clair que toutes les peintures mythologiques par exemple ont un titre relevant de la seconde espèce.

Toutefois, il est délicat de classer radicalement *La Trahison des images* dans l'espèce des peintures relevant d'un méta-artistique spécial pouvant prêter à généralisation. En effet, rien ne semble réellement distinguer cette œuvre d'une œuvre premièrement générale si ce n'est qu'elle semble égologique. Elle semble ainsi se pointer avant tout elle-même en tant qu'œuvre avant de pointer d'autres œuvres. Or, ce point pose problème, il s'agit de savoir si « Ceci n'est pas une pipe » pointe l'œuvre ou uniquement la peinture de pipe qui s'y trouve, savoir si la peinture de pipe est imbriquée dans l'œuvre ou est au niveau de l'œuvre. En effet, comme le souligne Dominique Chateau « le déictique "ceci" semble indiquer ou bien le signe iconique qui figure au-dessus de l'inscription [...] ou bien le fragment d'espace où l'icône et la phrase cohabitent »¹⁰⁸. Pour répondre à cette question, imaginons une vraie pomme près de laquelle serait écrit « ceci n'est pas une pomme », le déictique désignant la pomme. Magritte peignant cette scène parviendrait à une toile semblable à *La Trahison des images* si ce n'est qu'elle ne pointerait en rien la distinction entre présentation et représentation. En effet, même s'il s'agissait effectivement d'une peinture de pomme, le texte, représenté au même niveau que la pomme, pointerait une vraie pomme¹⁰⁹. Si nous pensons que cette lecture n'est pas pertinente c'est parce que le texte n'a pas de support représenté au sein de l'œuvre ; son seul support possible est l'œuvre. Ainsi, le texte n'est pas au même niveau que la pomme, il est à un degré de représentation moindre. Nous pouvons le supposer présenté, c'est-à-dire écrit sur la toile, sans imbrication.

Il y a par conséquent bel et bien deux œuvres différentes imbriquées l'une dans l'autre, d'une part celle constituée par la peinture de la pipe, d'autre part celle constituée par le texte écrit sur une peinture de pipe. Dans cette configuration, le texte ne porte pas sur l'œuvre englobante, mais seulement sur l'œuvre imbriquée. Il n'y a pas d'égologie, elle est apparente. Si le titre dont a hérité l'œuvre, *Ceci n'est pas une pipe*, est considéré non pas strictement comme un titre, mais comme un énoncé portant sur l'œuvre, cette lecture se verrait fragilisée dans la mesure où le déictique du titre porterait quant à lui

108. Chateau (Dominique), *Sémiotique et esthétique de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 129. On trouvera dans cet ouvrage aux pages 129-143 une analyse détaillée de cette œuvre.

109. Il est également possible d'imaginer que Magritte a peint une fausse pomme, une pomme en plastique. Nous serions dans ce cas dans une configuration analogue à *L'Atelier* de Vermeer, il s'agirait d'une peinture d'un modèle de pomme.

sur l'œuvre englobante. Il convient à ce sujet de ne pas oublier le titre original de cette œuvre, *La Trahison des images*, qui abonde dans le sens d'une lecture non égologique¹¹⁰.

Étant donné qu'il est délicat de décider clairement de ce qui relève de l'œuvre et ce qui relève d'une œuvre imbriquée en elle, *La Trahison des images* est assimilable à un cas fluent entre le méta-artistique général et le méta-artistique spécial. En ce sens, la liaison de ces deux espèces ne s'en trouve que renforcée. Cependant, cette œuvre a permis d'introduire le rôle que pouvait avoir l'égologie dans une substitution du spécial par le général. Son aspect fluent ne permet toutefois pas de la considérer comme un archétype de cette substitution ; l'étude d'une œuvre plus distincte et moins ambiguë est requise.

Nous avons évoqué au début de ce chapitre *L'Allégorie de la foi* de Vermeer en la comparant à *L'Atelier*. Elle est en effet, contrairement à cette dernière, immédiatement égologique, donc spéciale. Le ruban bleu au bout duquel est suspendu la sphère de verre permet de lever le subterfuge apparent de l'œuvre, « ceci n'est pas une allégorie de la foi », cela en est une mise en scène. Ainsi, alors que *L'Atelier* se spécialise dans l'égologie, *L'Allégorie de la foi* se généralise à partir de l'égologie. Le fait de mentionner que cette œuvre-ci n'est pas une allégorie, mais sa mise en scène nécessaire à la réalisation d'une peinture, permet de conjecturer que cette qualité n'est pas propre à cette œuvre précise. D'autres œuvres peuvent alors être qualifiées de la même propriété. Précisons à nouveau que si *L'Allégorie de la foi* n'est pas immédiatement considérée comme relevant du méta-artistique général c'est parce que rien au sein de l'œuvre ne provoque la généralisation. En d'autres termes, elle n'est générale que dans la mesure où l'œuvre se présente comme archétypale.

Si nos exemples de généralisation sont liés, de manière fluente ou non, à l'égologie, c'est bien parce qu'il est plus aisé de présenter une œuvre comme archétypale quand cette œuvre n'est pas connue par ailleurs pour d'autres propriétés. Ainsi, la voie la

110. Magritte a également peint une toile nommée *Les Deux mystères*, on y voit un chevalet sur lequel est disposé une version de *La Trahison des images* au-dessus duquel flotte apparemment sans soutien une pipe (nous décrivons sans insister sur la représentation générale, il aurait été laborieux voire confus de parler par exemple de la représentation d'un chevalet, l'imbrication des représentations n'aurait en effet pas été mise en valeur).

plus cohérente est de créer l'archétype dont les propriétés annexes ne seront pas mises en valeur. Il convient par conséquent de noter qu'il ne s'agit principalement que d'aisance. En effet, il est possible d'imaginer qu'existe quelque part une peinture représentant une pipe. Magritte aurait reproduit cette œuvre et y aurait ajouté le texte « ceci n'est pas une pipe ». Il y aurait bel et bien dans ce cas substitution d'un méta-artistique spécial non égologique par un méta-artistique général. Cependant, il n'y a pas de pertinence à pointer une œuvre précise existant par ailleurs si ce n'est pas pour la considérer dans toute sa spécificité.

Nous avons identifié six types différents du méta-artistique correspondant à six mécanismes d'imbrication de l'art dans l'art. Le mécanisme est révélé par un spectateur interagissant avec une œuvre pour n'en retenir qu'une unique interprétation. Autrement dit, le mécanisme d'imbrication est comme latent dans une interprétation ; il est en attente d'un sujet activant l'imbrication. Cette activation peut se faire de deux sortes suivant la légitimité de l'intention du spectateur par rapport à l'œuvre. D'une part, le regard du spectateur peut être pertinent, c'est-à-dire qu'il se contente d'activer l'imbrication d'une interprétation de l'œuvre, une imbrication que l'œuvre porte en elle. D'autre part, ce regard peut être juste existant, c'est-à-dire qu'il ne s'adapte pas à l'œuvre mais lui impose en quelque sorte une interprétation qu'elle n'assume pas forcément.

Dans le premier cas, l'interprétation de l'œuvre est en l'œuvre. Derrière cette expression d'apparence ontologique, nous entendons par cette appartenance le fait que l'œuvre dispose d'indices internes allant dans le sens de cette interprétation et n'en dispose pas qui empêcheraient cette même interprétation. Il nous semble primordial d'avoir à la fois ces deux critères pour parler d'une interprétation légitime afin de ne pas légitimer une lecture en ignorant certains détails de l'œuvre. Toutefois, il est important de distinguer le second point – l'absence d'indice empêchant une interprétation – avec l'existence d'indices allant dans le sens d'une autre interprétation. L'importance de cette distinction se voit aisément dès que l'on souhaite qu'une œuvre puisse se laisser interpréter : s'il est impossible de retenir une interprétation B sous prétexte que l'interprétation A la contredirait, il est simultanément impossible de retenir la A pour les

mêmes raisons issues de la B. Ainsi, une œuvre peut donner légitimement lieu à plusieurs interprétations sans qu'il soit possible de les hiérarchiser grâce à leur légitimité.

Dans le second cas, le regard n'est pas légitime simplement à partir du moment où il ne répond pas aux attentes d'un regard pertinent. Malgré cette illégitimité, un tel regard existe, des spectateurs l'ont, au moins occasionnellement. Ce regard est de plus sujet à induire du méta-artistique, c'est en ce sens qu'il nous a paru important d'en rendre compte dans notre typologie. Le premier type de méta-artisticité que nous avons stigmatisé, à savoir celui fondé sur le témoignage spatio-temporel, est riche de regards non-pertinents. Nous avons nommé ce mécanisme une vision d'*ensemble*. L'ensemble relève du musée imaginaire du spectateur, un musée potentiellement mal agencé et incomplet ; un musée certainement non-validé par l'œuvre.

L'image que nous avons invoquée tôt dans ce travail est celle de l'écho que renvoie une œuvre au spectateur lorsque celui-ci lui soumet une interprétation : une résonance entre l'œuvre, le spectateur et l'interprétation. Il s'établit en fait un va-et-vient entre ces trois pôles corroborant la légitimité de l'interprétation. En effet, si le spectateur pense à une interprétation précise, c'est probablement parce qu'il a décelé certains indices internes de l'œuvre, interrogeant l'œuvre. Il repère d'autres indices internes intensifiant la valeur de son interprétation tout en l'enrichissant. Bien entendu, le principe de l'écho n'étant qu'une image, il convient de préciser que la discussion entre le spectateur et l'œuvre est factice. Le spectateur constitue seul les deux membres du dialogue en tentant de faire parler l'œuvre. Il s'agit tout de même d'un *dia-logue* puisque l'interprétation est à travers le spectateur et l'œuvre. Ainsi, interpréter c'est établir un dialogue entre l'œuvre et soi-même. En étant honnête devant l'œuvre, si la résonance advient, le spectateur ressentira la légitimité de son interprétation.

Il ressort de ces quelques lignes que pour qu'il y ait de l'*art* méta-artistique il faut que l'interprétation soit légitime afin d'être également du côté de l'art. Il n'y a sinon que de l'*interprétation* méta-artistique, qui n'est que du côté du spectateur.

Notre étude du caractère méta-artistique traduit ainsi la complexité de son rapport à l'œuvre et au spectateur : nous opposant à une totale transcendance du méta-artistique à l'œuvre puisque nous parlons de légitimité d'interprétation, il est délicat de considérer

le méta-artistique proprement immanent à l'œuvre puisqu'il doit être activé par un spectateur. Toutefois, dans la mesure où le caractère est latent dans l'œuvre, nous privilégions l'aspect immanent et ne nous préoccupons pas des conditions rendant possible pour un individu l'appréhension de la méta-articité d'une œuvre qui relève de sa culture ainsi que de la nature de son interrogation face aux œuvres. Seules les conditions immanentes à l'œuvre entrent dans notre délimitation. Bien que nous nous situions du côté d'une esthétique de la réception, seule la possibilité d'une réception méta-artistique fait critère. C'est-à-dire que notre objet est l'œuvre en tant qu'elle est reçue par un spectateur ayant les clés lui permettant de percevoir la méta-articité d'une œuvre. Cette méta-articité n'est pas unique, comme la typologie le montre, une œuvre peut être méta-artistique de diverses manières, suivant différents mécanismes, tous cependant intègrent une imbrication. En fait, la typologie répond à la question « qu'est-ce qui est imbriqué dans quoi ? », cette question semble étrange puisqu'il s'agit par définition de l'art imbriqué dans l'art, certes, mais il convient de distinguer entre différentes facettes de l'art. Ces différentes facettes pouvant chacune donner lieu à du méta-artistique. Ainsi, si nous considérons que l'œuvre d'art pouvant être méta-artistique est un « objet culturel fabriqué par une ou plusieurs personnes, représentant quelque chose et mis en situation d'exposition », nous voyons bien qu'à chaque point correspond un type.

Le fait qu'il s'agisse d'un objet culturel laisse la place au témoignage spatio-temporel, le type 1.

Le fait que ce soit quelqu'un qui l'ait fabriqué, quelqu'un qui fabrique d'autres œuvres d'art, rend compte du type II relatif au témoignage personnel de l'artiste.

Le fait que l'objet soit fabriqué permet le type III lié au caractère poïétique du représenté. L'identité du quelqu'un comme origine créatrice pointe ce qui relève de l'autportrait et la cause efficiente en général.

Le fait que l'objet représente quelque chose permet deux types, le quatrième et le sixième, suivant si ce représenté est en lui-même méta-artistique ou s'il est uniquement artistique.

Le fait que l'objet soit mis en situation d'exposition ouvre la possibilité du type V concernant l'activation de l'œuvre.

Le méta-artistique est donc l'imbrication d'un de ces cinq caractères dans une œuvre, cette dernière étant alors méta-artistique. Bien que les critères garantissant les différents types ne se recoupent pas, les types, quant à eux, sont dans une relation pouvant créer une certaine porosité dans leur délimitation. Ainsi, après avoir distingué six types, il convient d'étudier les relations entre ces types à travers une étude topologique.

3) TOPOLOGIE

Rappelons que nous retenons deux sens au terme topologie. Un sens d'origine mathématique traduisant aussi bien la structure des types que leur fluidité et croisements. Un sens plus étymologique traduisant la nature artistique du type. Cette présente subdivision a ainsi un double but.

Il s'agit, comme il en a été question à la suite de la première typologie, d'assouplir la rudesse de cette dernière en présentant les relations existant entre les types. L'interdépendance relative des types due à celle de leur mécanisme induit la possibilité de retrouver différentes méta-articités en une même œuvre. Un type de méta-articité n'est pas spécifique à une œuvre. Parallèlement, cette interdépendance a des limites, cette fois-ci non plus dans le mécanisme, mais dans la manifestation des types du méta-artistique. Ainsi, il est possible d'assister à un chevauchement des types entre eux, un chevauchement qui n'est pas de l'ordre de la coïncidence, un chevauchement issu d'une interpolation entre les types.

L'étude de ce chevauchement tend à donner une envergure spécifique au dernier type ; en effet, le type fonction du caractère artistique du représenté apparaît comme le principe d'une méta-articité non-accidentelle et légitime. Ainsi et grâce à la détection de ce principe, cette topologie se fixe également pour objectif de donner un critère des œuvres qui persistent art tout en étant méta-artistiques.

Chapitre X : topologie relative : relation entre les types

Une typologie n'est pertinente que s'il est possible d'en cerner les limites, de connaître les conditions au-delà desquelles la subdivision en différents types hermétiques entre eux n'est plus opérante. Dresser une typologie dans un domaine artistique, compte-tenu de la mouvance de l'art, est peut-être encore plus fluent qu'ailleurs. Le fait d'avoir pointé les cinq critères que nous retenons d'une œuvre d'art permet de cerner l'étendue de la typologie, c'est-à-dire le nombre de types. La différence de ces critères et leurs spécifiques imbrications au sein d'une œuvre légitiment la différence des types deux à deux. Il est toutefois également important de s'interroger sur la relation que ces types entretiennent entre-eux.

Est-ce par exemple possible pour une œuvre de relever de différentes méta-articités à la fois, ou doit-on conclure de la différence de chaque mécanisme que leur coexistence est impossible ? Cette question appelle une réponse à deux niveaux suivant si les deux types se réfèrent à deux critères distincts ou au même.

Dans le premier cas, il s'agit d'une symbiose, c'est-à-dire d'une cohabitation tout accidentelle sans interaction particulière, comme deux espèces animales qui partageraient un biotope sans qu'il y ait aucunement compétition dans leur niche écologique respective.

Dans le second cas, il s'agit d'une osmose, c'est-à-dire que la frontière encore existante dans la symbiose s'est à présent dissipée. Elle est poreuse ou absolument abolie. Ainsi, l'œuvre qui accueillerait une telle osmose dépasserait les limites de la pertinence de la typologie ; à moins que l'osmose ne soit en fait réinterprétable en terme d'absorption, un type en ayant phagocyté un autre. En effet, nous avons ébauchée, lors des considérations sur la transitivité par le caractère méta-artistique du représenté, la notion de « valeur ajoutée » Elle est le critère de la non-accidentalité du méta-artistique au sein de ce type ; un type qui semblait en propre marqué par l'accident issu de la transitivité. Or, ce critère, en abolissant l'accident, ne modifierait-il pas simultanément

le type de méta-artisticité ? Il est clair que si nous cherchons à cerner du méta-artistique non-accidentel et légitime, une attention toute particulière doit être portée sur la valeur ajoutée et son rôle entre les types.

la coïncidence, une symbiose

Les mécanismes induisant du méta-artistique diffèrent dans la nature de ce qui est imbriqué dans l'œuvre. Traiter d'imbrication revient à considérer l'œuvre comme un ensemble capable de recevoir un sous-ensemble en son sein. Il peut sembler qu'une œuvre se comporte comme un singleton ne pouvant inclure qu'un seul élément à la fois ; autrement dit qu'il est possible pour une œuvre de ne relever que d'un type de méta-artistique. Une œuvre n'est cependant pas comme une boîte dans laquelle il n'y aurait qu'un seul emplacement. Une œuvre peut inclure de nombreuses choses à la fois, elle peut donc relever de plusieurs types de méta-artistique.

Considérons à nouveau *L'Allégorie de la foi* de Vermeer, cette œuvre peut être appréhendée comme témoin d'une peinture flamande dans la mesure où il y a un jeu de reflet sur la sphère de verre suspendue au ruban bleu. Cette toile peut ainsi donner lieu à une vision d'*ensemble* rappelant au spectateur des œuvres comme *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck par exemple¹¹¹. Elle relève ainsi d'un méta-artistique fondé sur un témoignage spatio-temporel. Le point intéressant est que le jeu de reflet témoigne en lui-même de la poétique de l'œuvre dans la peinture flamande. C'est généralement le peintre qui indique sa présence, qui rappelle que ce qui est représenté est en fait une mise en scène. Partant, ce qui permet la vision d'*ensemble* relève d'un autre type de méta-artistique, un type à cheval sur le thème de l'autoportrait et sur la valeur méta-artistique spéciale du représenté. Il convient de distinguer ces deux points, respectivement le troisième et le sixième type. L'un renseigne sur l'identité de l'efficient alors que l'autre

111. Nous ne prétendons pas qu'il est légitime de réduire la peinture flamande à ce seul point, à supposer déjà qu'il y ait une réelle unité entre ces siècles, il est important de garder à l'esprit que c'est le propre de la vision d'*ensemble* que de se prêter à un regroupement plus ou moins inapproprié, suivant le musée imaginaire du spectateur.

décale le niveau de représentation de la scène, : il ne s'agit pas de la vierge, mais d'un modèle se faisant passer pour elle. Dès lors, on assiste à différents types de méta-artistique au sein d'une même œuvre. Ceci provient dans un premier temps d'une imbrication des types entre eux, puis d'une cohabitation entre deux types.

L'imbrication des types entre eux est un cas particulier rendant compte de la porosité des frontières des types entre eux. Plus précisément, la frontière des mécanismes, elle, n'est pas poreuse, mais ce qui est imbriqué peut se recouper sous certaines conditions. Dans le cas des jeux de reflets de la peinture flamande, ce qui permet de tisser un fil rouge entre différentes œuvres est méta-artistique. Bien entendu, ce n'est pas parce que les types s'imbriquent, en l'occurrence le troisième et le sixième dans le premier, que la méta-artisticité s'en trouve plus étagée ou d'un nouveau type : un type imbriqué dans un autre diffère de l'art imbriqué dans une œuvre.

La relation du troisième et du sixième type dans une peinture jouant sur le reflet du peintre relève moins du cas particulier. Ces types ne s'imbriquent pas, ils ne s'impliquent pas. Alors que le type du témoignage spatio-temporel se distingue verticalement des deux autres, ces derniers diffèrent suivant l'horizontale ; ils cohabitent au même niveau. En effet, le peintre se reflétant relève aussi bien du caractère poétique que du caractère artistique du représenté, il s'agit également de donner à voir l'efficient de l'œuvre que de jouer sur le niveau de représentation de celle-ci. Dans *L'Allégorie de la foi*, il ne reste plus que le sixième type. Le reflet du peintre n'est pas visible, seule la présence incongrue du ruban permet de renseigner sur le niveau de représentation de la scène. Ainsi, la possibilité pour une œuvre d'être dotée d'un type sans l'autre assure la distinction entre deux types fortement proches. Dans la mesure où le reflet montre l'artiste en tant qu'efficient dans toute son actualité, il relève du méta-artistique par le caractère poétique du représenté. Toutefois, savoir qui a réalisé une œuvre ne renseigne pas sur l'œuvre prise isolément, mais uniquement sur l'œuvre considérée dans son contexte, c'est par ce biais et à ce sujet qu'il nous semble important de distinguer le poétique de l'artistique.

S'il est vrai qu'une œuvre peut être perçue par un spectateur comme pouvant relever de différents types de méta-artistique, il n'est pas assuré que chaque méta-artisticité se manifeste simultanément dans la même interprétation. En effet, on peut certes classer

L'Allégorie de la foi aussi bien dans tel ou tel type, ça ne signifie pas qu'une unique interprétation englobe plusieurs types. Cette question semble présupposer en quelque sorte l'impossibilité pour certaines œuvres de les appréhender dans leur unité complexe composée de plusieurs interprétations distinctes voire inconciliables. Nous aurons amplement l'occasion de revenir sur ce présupposé par la suite, ce qui nous intéresse pour le moment se situe au niveau de la simultanété, non pas la simultanété des interprétations, mais uniquement celle des types de méta-artistique.

La cohabitation, au sein d'une œuvre, de deux imbrications donnant lieu à deux types de méta-artistique relève d'une symbiose par le simple fait qu'il s'agit d'une cohabitation. Différentes méta-articités en parallèle sont précisément en parallèle, s'il advient la possibilité de les appréhender simultanément, c'est que les parallèles se rejoignent. Il ne s'agit alors plus réellement de deux méta-articités distinctes. La frontière qui les distinguait est trop fragile pour maintenir leur spécificité. La fragilité de la frontière entraîne une osmose du méta-artistique.

Il semble ainsi sage de s'en tenir à un seul type de méta-artistique par interprétation d'œuvre, sauf dans les cas particuliers où les types s'imbriquent les uns dans les autres. Au sujet de ce dernier point, ajoutons une configuration à la configuration du témoignage par l'intermédiaire d'un aspect méta-artistique, imbriquant le sixième type dans le premier. Il y a la configuration liant le sixième au quatrième ; c'est-à-dire dans le cas où le représenté est à la fois artistique et méta-artistique. Il est actuellement impossible de développer plus à propos ce cas particulier. C'est précisément l'objet de cette première partie que de connaître clairement et distinctement les conditions permettant à une œuvre d'être art tout en étant méta-artistique. Pointer cette éventualité relève d'une précaution de rigueur prenant en compte les diverses possibilités, quand bien même elles ne s'avéreraient pas opérantes par la suite. Toutefois, ces deux types diffèrent essentiellement au niveau de leur degré d'imbrication et non au niveau de la structure de l'imbrication. Il est ainsi plus aisé de concevoir une étroite relation entre ces deux types.

l'interpénétration, une osmose

Lorsqu'il a été question du méta-artistique par transitivité méta-artistique du représenté, l'accent a été mis sur la notion de *valeur ajoutée*. La valeur ajoutée est ce qui permet de rendre compte de la non-accidentalité de la qualité méta-artistique d'une œuvre dans le cas de la transitivité. Certes la transitivité incite l'œuvre à introduire une valeur ajoutée, elle en est peut-être le fondement, mais n'en est en aucun cas le principe. Le principe de la méta-articité réside dans la valeur ajoutée, dans ce qui est ajoutée à la valeur, peut-être accidentelle, du représenté. Par ce biais, la méta-articité n'est plus uniquement confinée au niveau du représenté, elle passe également au niveau de l'œuvre.

Il semble que la valeur ajoutée, en actualisant l'essentialité de la qualité méta-artistique d'une œuvre, modifie le type de méta-artistique mis en jeu. En effet, en se hissant au niveau de l'œuvre, la méta-articité n'est pas transitive, ce quatrième type ressemble au sixième type ; type dans lequel la méta-articité est au niveau de l'œuvre puisque le représenté est artistique. Autrement dit, la valeur ajoutée à la valeur issue de la transitivité tend à entremêler deux types de méta-artistique jusqu'à rendre flou leur distinction. Tout se passe comme s'il existait une imbrication qui soit un peu dans le représenté et un peu dans l'œuvre. Or, comme le représenté est lui-même imbriqué dans l'œuvre, c'est comme s'il existait des degrés d'imbrication non-entiers.

Dans *Écho et Narcisse* de Nicolas Poussin, la valeur méta-artistique qui peut être présente accidentellement réside en Narcisse. Ce jeune homme est historiquement rapproché de la peinture. Dans la mesure où, sur cette toile, Narcisse peut passer pour n'importe quel jeune homme allongé sur de l'herbe, Poussin n'a pas exploité son potentiel méta-artistique. C'est en ce sens que cette qualité se révélerait accidentelle sans la valeur qui lui est ajoutée dans le traitement d'Écho. La similitude entre Écho et une sculpture remplit le rôle d'indice interne permettant d'assumer pleinement la qualité méta-artistique de cette toile et ainsi de rendre compte de son essentialité : Narcisse

n'est pas n'importe quel jeune homme, la dimension sculpturale d'Écho fait de Narcisse précisément le jeune homme affilié à la peinture. Il s'agit d'une valeur ajoutée par l'œuvre dans la mesure où ni le mythe d'Écho ni les histoires n'en ont fait une sculpture. Certes elle se fond dans la roche, et c'est ce qui permet à l'œuvre de Poussin d'indiquer la présence de cet indice, mais elle n'est pas une sculpture. Narcisse, quant à lui, est affilié à l'art indépendamment de l'œuvre de Poussin, le sujet est devenu en lui-même méta-artistique. En ce sens, il s'agit de deux valeurs méta-artistiques évoluant sur deux niveaux différents.

Pourtant, elles s'éclairent entre elles, l'une est indispensable à l'autre afin de révéler sa puissance. Une jeune fille assise sur un rocher, même si elle a une teinte avoisinante de ce dernier, ne se fait pas pierre pour autant, encore moins sculpture. De même, un jeune homme étendu sur l'herbe, apparemment mort, n'a rien en commun avec l'art. Cependant, la juxtaposition des deux permet d'actualiser ce qui est latent dans l'autre. Tout d'abord, la valeur méta-artistique historique de Narcisse interagit avec l'apparence d'Écho afin d'en révéler les qualités sculpturales. Ces dernières, fonctionnant dès lors comme valeur ajoutée, révèlent par la suite l'essentialité de la méta-artisticité de Narcisse.

Il est possible de tenir sensiblement le même discours sur *Pygmalion et Galatée* de Jean-Léon Gérôme. Toutefois, les niveaux sont plus difficilement identifiables. En effet, souvenons-nous que les indices internes à cette toile résident principalement dans la présence du gorgonéion aux côtés de la transformation de pierre à chair de Galatée. Or, aussi bien le mythe de Pygmalion et Galatée que celui de Méduse est méta-artistique, indépendamment de l'œuvre de Gérôme. Ainsi, comment pouvons-nous identifier distinctement la valeur ajoutée ? Plus précisément, il semble légitime de penser que la valeur ajoutée réside dans la présence du gorgonéion puisqu'il n'est pas censé être présent dans la scène dépeinte. Or, le gorgonéion en tant que tel n'est pas du méta-artistique au niveau de l'œuvre.

Il est vrai que s'il s'agit d'identifier un méta-artistique au niveau de l'œuvre, il peut suffire d'exhiber les têtes situées à droite de l'œuvre qui, à la fois sculptures et restes de décapitation, évoquent l'ambiguïté entre la pierre et la chair. Elles participent à

l'essentialité de la nature méta-artistique de l'œuvre. Cependant, il s'agit davantage d'un accessoire guidant le regard du spectateur vers le gorgonéion qui, quant à lui, ne laisse plus aucun doute sur l'accidentalité de la scène. De la même manière que la nymphe Écho active la méta-articité de Narcisse, le gorgonéion permet à l'œuvre de Gérome d'assumer celle de Pygmalion et Galatée. Ces deux indices s'éclairent l'un l'autre, leur interaction permet à l'œuvre d'assumer une méta-articité qui n'est plus de l'ordre de l'accident. C'est précisément l'interaction qui doit attirer toute notre attention. Certes, les deux indices sont méta-artistiques en dehors de l'œuvre considérée, mais leur rapprochement, leur coïncidence, le fait de les disposer sur une même œuvre, est propre à la toile de Gérome, c'est dans le principe de l'association que réside la valeur ajoutée, non dans ce qui est associé. Notons qu'il aurait été malaisé de tenir un propos similaire au sujet de Narcisse et d'Écho puisque le mythe unit déjà ces deux personnages. Au contraire, Gérome prend une liberté apocryphe afin de servir son œuvre en rapprochant le gorgonéion de l'histoire de Pygmalion.

Ainsi, même dans le cas où l'identification d'indices internes semblait délicate, il subsiste une valeur ajoutée par l'œuvre qui rend cette dernière méta-artistique par le caractère artistique du représenté.

En synthèse, le quatrième type sans valeur ajoutée ne renferme que des œuvres à la méta-articité accidentelle. Dès qu'elle est essentielle, elle relève du sixième type et se hisse au niveau de l'œuvre.

le rôle de la valeur ajoutée

Nous avons choisi d'introduire l'importance de la valeur ajoutée par l'intermédiaire du méta-artistique par transitivité. En effet, le rôle de celle-là est fondamental dans la question de l'accidentalité et de l'essentialité de la méta-articité d'une œuvre opérant par transitivité. Néanmoins, la valeur ajoutée ne voit pas son champ d'action limité à rendre poreuse une distinction entre deux types pour sauvegarder une pertinence d'essentialité : plus généralement, suivant la présence ou non de valeur ajoutée, les cinq premiers types

peuvent également relever ou non du sixième type. Ainsi, le méta-artistique par le caractère artistique du représenté est le type des œuvres assumant leur méta-articité à l'aide d'indices internes.

Devant une œuvre de Vermeiren constituée d'un socle posé sur un socle, l'œuvre assume pleinement sa méta-articité si les deux socles sont identiques. Il est de la sorte limpide que l'œuvre joue sur la distinction, ou sur l'indistinction, entre socle et sculpture. Au contraire, si le socle exposé diffère grandement du socle exposant, il n'est pas même assuré que ce qui est exposé soit naturellement un socle. Même si le doute ne relève que d'une naïveté ou d'un scepticisme, la valeur ajoutée en tant qu'indice interne, en choisissant deux socles identiques, donne une plus grande légitimité à l'œuvre. Elle permet de pousser plus en avant son interprétation méta-artistique. L'œuvre se rapproche la question de l'activation d'une œuvre d'art.

Parler de valeur ajoutée dans le cas de l'exposition de socles, c'est reconnaître la qualité artistique de la référence méta-artistique. Le choix méta-artistique d'exposer deux socles identiques dans des fonctions différentes, celui de représenter Écho semblable à une statue ou encore celui d'accoler un gorgonéion à la sculpture de Pygmalion relèvent de l'œuvre et de sa singularité. Il ne s'agit en aucun cas de ce que l'œuvre représente indépendamment d'elle-même. Nous ne pouvons pas pour autant dire que ce qui fait le méta-artistique est de l'artistique, auquel cas ce ne serait que parce qu'une œuvre est art qu'elle relève du méta-artistique. Au contraire, il ne faut pas oublier qu'il s'agit uniquement d'une valeur ajoutée, une valeur qui s'ajoute à autre chose de peut-être plus fondamental, ou du moins de plus originel. De la même manière que la valeur ajoutée n'est rien sans ce à quoi elle vient s'ajouter, un indice interne n'est pas discernable sans ce qui le rend possible.

Nous ne pouvons alors qu'en déduire qu'il n'y a pas une totale distinction entre le méta-artistique et l'artistique, leur coexistence est dès lors envisageable. Bien qu'elle en fonde la possibilité, la valeur ajoutée n'est pas un critère suffisant afin de savoir si une œuvre peut être méta-artistique tout en étant considérée comme une œuvre d'art. La question de savoir sous quelles conditions la qualité artistique persiste devant une interprétation méta-artistique doit par conséquent identifier un principe interne à l'œuvre qui ne requiert pas l'intervention d'un extérieur.

Chapitre XI : topologie de la qualité artistique

Nous avons vu qu'une œuvre qui n'est pas accidentellement méta-artistique relève nécessairement du sixième type par la présence d'indices internes permettant la coexistence entre la qualité artistique et la qualité méta-artistique de l'œuvre. Il est à présent question d'identifier un critère permettant une simultanéité entre ces deux qualités ; autrement dit les conditions pour lesquelles un spectateur se trouvant devant une œuvre d'art qui porte sur l'art peut l'appréhender à la fois, et dans une même intention, comme artistique et comme méta-artistique, sans que la seconde qualité ne vienne altérer la première.

C'est de la sorte qu'une œuvre persiste et résiste au regard méta-artistique. Il convient tout d'abord de savoir ce que signifie pour une œuvre d'art de voir sa qualité artistique altérée. Développer l'opposition entre une nature artistique et une fonction artistique permet de cerner ce point. Cependant, il semble alors que le simple fait d'interpréter une œuvre, fait nécessaire pour parler de méta-artistique, dénature et altère la qualité artistique d'une œuvre. Ainsi, tout regard méta-artistique semble relever d'une désactivation de cette qualité.

Ce chapitre se donne par conséquent comme enjeu d'identifier une espèce de méta-articité ne dénaturant pas l'artité d'une œuvre.

nature et fonction

Nelson Goodman distingue entre une nature artistique et une fonction artistique. Un objet est de l'art par fonction signifie qu'il fonctionne comme une œuvre d'art compte-tenu de son activation. Ainsi, un objet généralement considéré comme de l'art peut ne pas fonctionner comme tel dans certaines situations, et inversement. C'est-à-dire qu'un objet qui n'est pas habituellement reconnu comme de l'art peut être mis dans une

telle situation qu'il fonctionnera comme une œuvre d'art. Pour simplifier notre propos, supposons qu'il existe une nature artistique définie par delà la fonction¹¹².

L'histoire de la notion de *ready-made* par Marcel Duchamp renseigne sur ce couple de notions. Sans nous étendre dans des généralités, rappelons qu'un urinoir ne fonctionne pas comme une œuvre d'art dans des toilettes publiques mais est activé comme telle dans *Fontaine*. Il n'est pas de l'art par nature, mais il l'est, dans cette activation précise, par fonction. Si Duchamp a popularisé ce sens en jouant entre nature et fonction artistiques, il a également envisagé le sens inverse en ôtant toute fonction artistique à un objet étant naturellement de l'art. Il nomme cet objet un *ready-made* réciproque, l'exemple le plus connu consistant à se servir d'un Rembrandt comme d'une table à repasser¹¹³. Un tableau de Rembrandt utilisé comme table à repasser perd l'activation qui le faisait fonctionner comme une œuvre d'art. À supposer qu'il s'agisse encore d'une œuvre d'art, elle n'est plus considérée comme telle. Remarquons que pour désactiver la fonction « art » d'une œuvre, il convient de lui conférer une autre fonction, en l'occurrence, « table à repasser »¹¹⁴.

Tout se passe par conséquent comme s'il y avait, au regard de l'art, deux types d'objets, ceux naturellement artistiques et ceux qui ne le sont pas, et deux états pour ces objets, fonctionner comme une œuvre d'art et ne pas fonctionner comme telle. Il y a

112. Tenir pour vrai cette hypothèse ne modifie en rien le développement du texte, ce n'est qu'afin de simplifier le propos que nous nous permettons de parler d'une nature artistique en évitant ainsi la périphrase « d'un objet qui est généralement reconnu comme une œuvre d'art ». Il nous semble autrement dit que nous pouvons mentalement substituer les termes « nature » et « culture » dans ce passage sans en modifier l'essentiel.

113. Duchamp (Marcel), « À propos des *Ready-mades* », conférence donnée au Musée d'Art Moderne de New-York le 19 octobre 1961, repris dans : *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, 1994, p. 191-92. Notons que Nelson Goodman parle quant à lui, non pas de table à repasser, mais de couverture : Goodman (Nelson), *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996, p. 58.

114. Supposons que l'on prenne deux objets, un Rembrandt d'une part et une table à repasser achetée dans le commerce d'autre part. Laissons les deux objets posés sur le sol (non-dépliée, pour la table à repasser). Les deux objets ne remplissent dès lors aucune fonction clairement définie, on peut leur en trouver une, ou leur en supposer une, toutefois, aucune fonction n'est prégnante. Il semble que dans cette situation, un individu considérerait le premier comme une œuvre d'art non-activée comme « œuvre d'art » et le second comme une table à repasser non-activée comme « table à repasser ». C'est cette situation qui nous semble rendre pertinent le fait de supposer une nature « œuvre d'art » comme il existe une nature « table à repasser ». Ainsi, toute fonction aurait sa nature. Dans la mesure où cette question n'interfère pas notre propos, nous ne cherchons pas à savoir si la nature est immanente ou transcendante à l'objet, s'il s'agit véritablement d'une nature ou juste d'une culture. La question nécessite dans un premier temps de s'assurer qu'il est possible de désactiver une œuvre sans la réactiver autrement.

ainsi quatre cas différents obtenus en croisant deux à deux les types d'objet et leur état.

L'œuvre de Rembrandt exposée au musée est un objet naturellement artistique fonctionnant comme une œuvre d'art.

Le ready-made réciproque est un objet naturellement artistique fonctionnant autrement que comme une œuvre d'art.

Le ready-made est un objet naturellement non-artistique fonctionnant comme une œuvre d'art.

L'urinoir disposé dans des toilettes publiques est un objet naturellement non-artistique ne fonctionnant pas – du moins aujourd'hui – comme une œuvre d'art.

Différents objets ayant une apparence sensible identique peuvent relever de l'art pour certains et non pour d'autres. Ainsi, la fonction « art » s'est vue fondée par l'implémentation de l'objet, c'est-à-dire en quelque sorte par sa situation de présentation aux individus. Il est intéressant de remarquer que dans le but de proposer des critères d'appartenance à une fonction « art » qui ne soient pas immanents à l'œuvre, mais qui ne soient pas non plus subjectif, il est supposé une immanence de ce qui fonde une implémentation artistique. Le problème semble uniquement décalé d'un rang.

L'implémentation n'a rien de radicalement objectif, il suffit de voir qu'on accroche des photographies de vacances comme on accroche une peinture, voire comme on peut accrocher des casseroles aux crochets d'une cuisine pour s'apercevoir que l'implémentation ne suffit pas à conférer à un objet une fonction artistique. Implémenter un objet comme une œuvre d'art est peut-être nécessaire à son activation en tant qu'œuvre d'art, ce n'est nullement suffisant. L'implémentation, partant l'activation, ne peuvent se limiter à des critères objectifs. La manière dont l'individu appréhende l'objet est également à prendre en compte. En effet, pensons à l'équipe d'entretien d'un musée chargée du bon état des sculptures, le regard porté aux œuvres d'art est similaire à celui qu'on peut porter à une baignoire sale ou à un sol plein de poussière que l'on compte nettoyer. L'œuvre n'est pas perçue en tant qu'œuvre d'art, elle n'est dès lors pas activée comme telle, malgré son implémentation objective.

La principale question qui s'ensuit est de savoir si, quand on considère la méta-articité d'une œuvre, elle reste activée comme œuvre d'art, dans sa fonction d'œuvre d'art, ou si, au contraire, ce regard détourne cette fonction pour lui en substituer une autre. L'interprétation s'avérant nécessaire à l'obtention du méta-artistique, il convient de voir tout d'abord en quoi l'interprétation peut constituer un décalage de la fonction « art ».

le problème de l'interprétation

L'interprétation rend en elle-même difficile la question de l'attitude d'un spectateur devant une œuvre d'art. Interpréter c'est transcrire l'œuvre, ou plutôt ce qu'on appelle son « contenu », en mots. L'interprétation est une *ekphrasis*. Interpréter une œuvre déjà constituée de mots comme peuvent l'être un poème ou certaines œuvres plastiques contemporaines consistent en la mise en évidence de ce que l'œuvre dissimule. Interpréter s'assimile alors à presser une œuvre comme on presse un citron pour en faire couler son contenu. Il restera toujours du jus non-pressé dans le citron écrasé, ce jus peut s'assimiler à ce qui résiste à l'interprétation, ce qui ne se laisse pas si aisément mettre en phrase. Il s'agit du résidu. Dans quelle mesure ce résidu fait-il corps avec l'écorce et la pulpe qui sont de la matière sèche et ne peuvent par conséquent pas donner encore du jus ?

L'écorce et la pulpe posent problème, elles font partie de l'œuvre, mais ne peuvent donner lieu à interprétation. Si on se demande ce que représente cette matière sèche pour l'œuvre, autrement dit ce qui dans une œuvre ne peut être interprété, on ne trouvera pas d'autres réponses que ce qui fait justement qu'il s'agit d'une œuvre d'art et non d'une *ekphrasis* d'œuvre. Ainsi, puisqu'une interprétation d'une œuvre n'est pas l'œuvre, c'est dans ce qui se perd lors de l'extraction, ou du moins dans l'interaction entre ce qui se perd et ce qui se conserve, que se situe la qualité artistique de l'œuvre.

Ainsi, le tri que constitue l'interprétation donne à penser que ne considérer une œuvre que par le biais de son interprétation ôte à l'œuvre sa fonction « art » et lui en substitue une autre. Cette autre fonction peut prendre de multiples formes suivant la

nature de l'interprétation. Elle reste cependant de l'ordre du documentaire : une œuvre interprétée documente le spectateur sur un point, il peut s'agir d'un point historique, mythologique ou allégorique comme de la narration d'une saynète.

Il n'est pas nécessaire que l'interprétation soit complexe pour perdre la qualité artistique de l'œuvre. Devant *Le Sacre de Napoléon* de Jacques-Louis David, par exemple, le simple fait de reconnaître les personnes sur la toile et de considérer leur emplacement relatif suffit à dénaturer – ou plutôt « dysfonctionner » – l'œuvre. On tire l'œuvre du côté du document, on en retire des informations positives. On ne considère donc plus en elle ce qui fait qu'elle est œuvre. Cependant, on ne peut pas non plus considérer *Le Sacre de Napoléon* uniquement comme des taches de couleur sur une surface plane, il est indéniable que ces taches s'agencent en formant des éléments codant pour le spectateur pour des représentations de personnes et de décor. Cet état de fait ne doit pas non plus être négligé.

Nous ne pouvons nous engager dans l'identification de ce qui fonde la qualité artistique d'une œuvre. Ce problème, à supposer qu'il soit possible de le résoudre, voire même de l'envisager, ne concerne pas notre propos. Par contre, ce qui nous préoccupe en propre est de remarquer que l'interprétation ne constitue pas la fin que le spectateur peut se donner pour appréhender une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art.

L'interprétation n'est pas pour autant une mauvaise chose à bannir, à défaut d'être une fin, elle peut constituer un bon moyen afin d'appréhender l'œuvre fonctionnant comme telle. Il faut donc parvenir à oublier l'interprétation, oublier que l'œuvre a été mise au service du documentaire et inverser le sens du service : le documentaire peut s'avérer un passage intéressant pour retrouver par la suite une œuvre plus riche et plus complexe. De la même manière qu'on comprend mieux la composition du citron dans son entièreté une fois qu'on l'a coupé et pressé, une fois qu'on a obtenu du jus d'un côté, de la matière sèche de l'autre, on est plus à même de reconstituer la complexité d'une œuvre une fois qu'elle a été, non pas sectionnée, mais désarticulée puis reconstituée. La complexité provient précisément de l'interaction entre ce qui a été interprété et le reste.

On pourrait dire que se référer aux indices internes lors de l'interprétation sauvegarde l'oubli de la qualité artistique de l'œuvre. Or, lors de l'interprétation, les

indices internes sont mis au service de l'interprétation. Ainsi, ce qui participe à construire l'individualité d'une œuvre par rapport à d'autres œuvres portant sur le même sujet ne sert plus l'œuvre mais sert justement le sujet. Une fois cette étape accomplie, en mettant le sujet au service de l'œuvre, la puissance de cette dernière ainsi que sa singularité peut se voir activer rétrogradement.

Les indices internes sont donc doublement internes à l'œuvre : d'une part, ils relèvent principalement de l'œuvre, d'autre part ils doivent être au service de l'œuvre et non au service de son représenté – qui peut être saisi extérieurement à l'œuvre.

le méta-artistique : une désactivation

Considérer qu'il est possible d'appréhender la méta-articité d'une œuvre d'art sans perdre à ce moment sa qualité artistique signifie qu'un objet peut appartenir simultanément aux deux ensembles définis par compréhension. Généralement, une intersection d'ensemble est possible, il suffit que l'objet considéré remplisse les deux définitions. Il convient alors de voir si elles sont compatibles. Souvenons-nous que nous empruntons l'acception du préfixe *méta* à la logique et qu'il y est fondamental de distinguer entre ce qui relève du langage et ce qui relève du métalangage : il n'est pas possible de relever à la fois de ces deux ensembles, leurs définitions par compréhension s'excluent par principe dans la mesure où l'une est le *méta* de l'autre.

Il s'agit certes d'un principe, mais ce principe est le garant d'une cohérence du système logique. Sans lui, d'importantes contradictions verraient le jour. Dans le domaine de l'art, la contradiction n'est pas nécessairement à éviter et les principes se transgressent.

Toutefois, à en croire notre propos sur le problème de l'interprétation, il n'est pas aisé qu'un art méta-artistique soit possible. En effet, dans la mesure où l'interprétation est nécessaire au méta-artistique et que, considérée en tant que fin, elle ne peut pas se concilier avec la fonction « art » de l'œuvre, activer la qualité méta-artistique d'une œuvre désactive de ce fait la qualité artistique de l'œuvre. Pour que l'interprétation cesse

de perturber la fonction « art » il faut cesser d'interpréter pour servir l'œuvre au lieu de servir l'interprétation. Or, le méta-artistique, s'il se construit lors d'une interprétation, il s'éteint dès que l'interprétation cesse.

la puissance réflexive

La désactivation de la fonction « art » de l'œuvre a lieu lors de l'interprétation parce que, dans ce cas, ce qui fait « art » dans l'œuvre sert l'interprétation au lieu de l'inverse. Généralement, l'interprétation sort de l'œuvre au profit, disions-nous, de l'histoire, d'un mythe ou plus génériquement, d'une saynète. Toutefois, ce qui fait l'intérêt d'une interprétation méta-artistique est précisément le fait que l'interprétation soit au service de l'art et non d'autre chose. Certes, ce n'est pas parce que l'œuvre est méta-artistique que son interprétation ne désactive pas sa fonction « art ». Une œuvre peut très bien porter sur l'art sans être considérée comme « art », c'est même une norme issue de la scission entre langage et métalangage. Toutefois, dès qu'il y a réflexivité, la désactivation ne semble pas s'imposer. Dans le cas où l'interprétation porte non pas sur l'art en général, mais sur cette œuvre précise en tant qu'elle est œuvre d'art, il est difficile de continuer à penser que l'interprétation ne sert pas l'œuvre. Tout se passe comme si l'œuvre était au service de l'interprétation – comme toujours dès qu'il y a interprétation – mais que l'interprétation, quant à elle, de par la réflexivité, était au service, non pas d'une saynète quelconque, mais de l'œuvre dont elle est une interprétation. La réflexivité fonctionne ainsi par transitivité. Plus précisément, à partir du moment où l'œuvre et une de ses interprétations sont distinguées, l'œuvre se reflète elle-même dans le miroir de l'interprétation.

Lorsque nous avons traité du méta-artistique spécial, nous avons abordé le cas de l'égologie, cas des œuvres qui portent sur elles-mêmes. Ce sont essentiellement ces œuvres qui peuvent relever du méta-artistique sans perdre leur fonction artistique. Même si on perd la fonction artistique lorsqu'on débute l'interprétation, on la retrouve dès que cette dernière porte sur l'œuvre. Plus généralement, toute œuvre susceptible de

porter sur elle-même voit sa qualité artistique résister au regard méta-artistique, au regard documentaire. Par conséquent elle persiste dans sa fonction d'œuvre d'art. Ainsi, une œuvre du méta-artistique général, c'est-à-dire portant potentiellement sur toute œuvre, entre dans cet ensemble à partir du moment où est actualisée l'œuvre elle-même parmi les différents possibles. Dans ce dernier cas, contrairement au cas d'une œuvre premièrement égologique, l'égologie n'est pas un principe de l'œuvre. Elle peut l'être accidentellement et l'est nécessairement par le biais d'une œuvre anonyme. Ce sont une fois encore les indices internes qui permettront de faire résonner l'interprétation avec l'œuvre afin de juger de sa pertinence.

À partir du moment où une œuvre est égologique, qu'elle le soit immédiatement ou médiatement, elle peut relever du méta-artistique tout en restant une œuvre d'art. Nous pouvons dès lors parler d'un art méta-artistique en garantissant la simultanéité entre le substantif et l'adjectif.

Bilan

En se proposant comme objectif d'identifier les conditions permettant à une œuvre d'être méta-artistique tout en restant une œuvre d'art, nous avons montré un résultat connexe au sujet de l'interprétation des œuvres. En effet, si c'est uniquement par l'égologie qu'une œuvre peut être de l'art méta-artistique, ce n'est également que par l'égologie qu'une interprétation ne désactive pas la qualité artistique d'une œuvre. Considérée de toutes les façons comme un moyen et non comme une fin, l'interprétation n'a pas à s'arrêter pour se retourner vers l'œuvre afin de la servir, c'est en se prolongeant, en avançant davantage, qu'elle retrouve l'œuvre d'art. En ce sens, c'est dans la nature même d'une œuvre égologique que d'être méta-artistique. Le spectateur n'est pas en train d'utiliser l'œuvre pour autre chose que ce pour quoi elle est. Il ne dévie pas l'art pour ne retenir que ce qui porte sur l'art : il se trouve que ce qui porte sur l'art fait corps avec l'art.

Le fait que seule une œuvre méta-artistique puisse être interprétée sans perdre sa qualité artistique marque une différence essentielle entre un art méta-artistique et un art qui ne l'est pas ; autrement dit, un art-objet. L'interprétation mettant l'œuvre au service de quelque chose, il faut nécessairement que ce quelque chose soit l'œuvre elle-même pour qu'elle ne soit pas utilisée sous une autre fonction qu'artistique.

L'art méta-artistique ne l'est que dans la mesure où l'œuvre peut porter sur elle-même en tant qu'elle est œuvre d'art. Ainsi, de notre première définition floue du « méta-artistique », nous aboutissons à une définition précise d'une œuvre méta-artistique. La notion primordiale de réflexivité, garantissant la simultanéité entre la fonction artistique et la fonction méta-artistique, est en fait une imbrication potentielle de l'œuvre dans elle-même. Cette puissance s'actualise par le biais de l'interprétation. Une interprétation qui s'éloigne de l'œuvre pour mieux la rejoindre ensuite.

Afin de connaître de manière plus adéquate ce qu'est une œuvre méta-artistique, il convient à présent de comprendre la notion d'interprétation, plus précisément la relation qui s'établit entre l'interprétation d'une œuvre et l'œuvre. En effet, nous avons jusqu'à présent considéré arbitrairement que dès qu'une œuvre avait une interprétation méta-artistique égologique, l'œuvre était également méta-artistique ; comme si œuvre et interprétation étaient interchangeable. Cependant, nous venons d'établir la différence entre l'interprétation et l'œuvre dans la mesure où la première n'est au service de la seconde, de l'artificialité de la seconde, que dans le cas de l'égologie. Il convient alors de comprendre les mécanismes de l'interprétation. L'essentielle distinction entre l'œuvre et l'interprétation semble résider en ce qu'une œuvre peut avoir, et a le plus souvent, plusieurs interprétations différentes. Ce constat est le point de départ pour comparer l'œuvre et une œuvre interprétée, ainsi que pour mettre en avant leurs relations.

Cette étude, en plus de sa nécessité pour fournir une compréhension adéquate d'une œuvre d'art méta-artistique, permet de mettre en place quelques notions et outils efficaces pour cerner par la suite le sentiment spécifique que provoque un art méta-artistique sur un spectateur le considérant comme tel. En effet, les diverses interprétations d'une même œuvre évoluent sur des niveaux différents, de manière analogue à une œuvre méta-artistique qui appartient à la fois au niveau de l'artistique et à celui du méta-artistique. De plus, si les interprétations d'une œuvre sont imbriquées dans cette œuvre, l'interprétation regroupe les notions fondamentales du méta-artistique.

DEUXIÈME PARTIE : LE CONTENU MÉTA-ARTISTIQUE

« On se trouve devant une chose et on y découvre un monde¹¹⁵. » C'est en ces termes que Luigi Pareyson s'étonne de la profondeur et de la densité de l'œuvre d'art. Un monde n'étant qu'une multitude de choses mises en commun dans un tout organisé, il stigmatise l'étrange pluralité de l'œuvre. Pareyson pointe ainsi très justement un des problèmes majeurs que pose l'œuvre d'art à l'esthétique, à savoir son interprétation plurielle. Il sacrifie cependant cette tâche à l'étude approfondie de la formation de l'œuvre. Formation et interprétation constituent deux principaux versants des théories de l'œuvre d'art. Pourtant, si l'on souhaite identifier un prolongement, une continuité entre création et interprétation, il semble falloir se nourrir d'une analogie afin d'expliquer certains comportements surprenants de l'œuvre : l'œuvre d'art, en tant que tout organisé, est comparée à un organisme vivant. Il semble toutefois évident que l'esthétique ne peut se suffire d'une analogie pour éclaircir de curieuses conduites de l'œuvre d'art ; même si celles-ci apparaissent à première vue inexplicables autrement. Dans la mesure où la formation aboutit à l'œuvre et que l'interprétation part de cette œuvre pour aboutir à l'œuvre interprétée, il nous semble que c'est précisément dans la continuité entre ces deux moments esthétiques que peut s'établir une caractérisation satisfaisante de ce qu'est une interprétation.

Un spectateur devant une œuvre est comme l'artiste devant une feuille vierge, il a devant lui une puissance qu'il s'agit d'actualiser. Si l'artiste forme la matière, le

115. Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p.13.

spectateur interprète l'œuvre qui, sans lui, resterait signifiante uniquement en puissance. Ainsi, le spectateur doit choisir entre plusieurs interprétations, même si le choix n'est pas nécessairement délibéré, il prend tout de même la forme d'une hésitation entre au moins deux possibles. L'interprétation actualise un de ces possibles et fait de l'œuvre une œuvre interprétée. Il se peut fort bien que la deuxième possibilité n'ait même pas été envisagée. Le spectateur ne se rend peut-être pas compte qu'il a choisi, il a malgré tout brisé la symétrie s'établissant entre ces possibles en en exhibant un.

Personnage possible II de Markus Raetz illustre la similitude entre le spectateur devant une œuvre et l'artiste devant son matériau vierge, comme si l'interprétation était une création à part entière. Cette œuvre se présente comme une toile vierge d'un bleu violacé. Il est surprenant de parler de monochrome dans l'œuvre de Markus Raetz, il semble davantage s'agir d'une toile inachevée. Une toile qui restera apparemment inachevée tant que le spectateur ne l'interprète pas. Le spectateur se trouve alors face à la toile, dans un rapport frontal, et ne perçoit rien de plus qu'un soi-disant monochrome. Il hésite devant ce bleu violacé et continue son pas. Il remarque alors que la teinte de la toile, jusqu'alors informe, dessine à présent un visage. Il s'agit en effet d'une toile de velours frottée au pinceau sec, la différence d'orientation des poils du tissu est imperceptible de face. Ce n'est que de biais, avec une lumière adéquate, que le tissu renverra la lumière différemment suivant s'il a été ou non frotté.

Personnage possible II donne alors une compréhension spatiale de l'interprétation : le spectateur doit choisir un côté de l'œuvre pour appréhender l'œuvre interprétée, il doit briser la structure symétrique qui le relie à l'œuvre. De face, il ne voit rien, ce n'est qu'en se déplaçant, en prenant parti, qu'il peut voir l'œuvre interprétée. S'il s'était déplacé de l'autre côté, il aurait vu le portrait symétrique, c'est-à-dire que les clairs auraient été foncés et les foncés clairs. En fait, ce sont les différentes interprétations qui sont symétriques entre elles. Elles sont les multiples faces de la même œuvre. *Personnage possible II* a certes spatialisé cette symétrie en la reléguant au niveau de la configuration physique entre le spectateur et l'œuvre, il n'empêche qu'elle est premièrement dans l'œuvre : si le spectateur doit avoir un parti pris concernant l'œuvre, c'est bien parce que cette dernière possède plusieurs parties.

Interpréter semble par conséquent être briser la symétrie de l'œuvre. Si nous retenons le concept de brisure de symétrie comme pertinent dans l'étude de l'interprétation, c'est avant tout parce qu'il l'est au regard de l'art en général et du méta-artistique en particulier. La symétrie existant dans la nature s'est retrouvée dans l'art mimétique, il s'agit ici de la *commune mesure*. Le lien entre art naturel et art humain s'établit également dans une symétrie de l'un par rapport à l'autre dans la conception faisant du miroir le maître du peintre. Le miroir est à la fois l'outil de symétrie et l'outil de l'égologie par excellence, il permet de voir son symétrique. La plupart des autoportraits où l'artiste est représenté en tant qu'efficient sont médiatisés par un miroir. Il est d'ailleurs fréquent de voir un artiste se représenter gaucher ou au contraire rétablir partiellement la juste orientation des mains. Il tient alors l'outil de la main droite tout en conservant le reflet spéculaire du reste de son image.

Plus techniquement, la dualité des œuvres d'art méta-artistiques gagnerait à être traduite en termes de symétrie. Lorsqu'un détail d'une œuvre concerne à la fois ce qui en elle est art et ce qui en elle relève du méta-artistique, les deux manières de considérer ce détail sont symétriques entre elles dans la mesure où il s'agit du même détail. Ainsi, passer de l'œuvre au commentaire sur l'œuvre c'est passé d'un niveau à un autre, d'un certain niveau à son symétrique.

Il est clair que nous adoptons une définition large du concept de symétrie, parfois *summetria*, parfois symétrie bilatérale, il convient de préciser ce terme et l'acception que nous en retenons. Toutefois, nous tenons dès à présent à préciser que, plus que la symétrie, ce qui importe est la brisure de symétrie. En effet, la symétrie de l'œuvre de Markus Raetz n'a d'intérêt que parce qu'elle est brisée. Il était d'ailleurs stérile de parler de symétrie avant qu'elle fût brisée.

La brisure de symétrie est tout simplement la perte d'une ou plusieurs symétrie. La notion à expliciter se révèle être alors celle de symétrie. L'ancienneté du terme, à la suite de certains abus de langage, a eu pour conséquence de nombreuses confusions ou restrictions sur ce qu'est une symétrie. Il s'agissait avant tout de considérations géométriques ; étymologiquement, symétrie – *summetria* – signifie avec la mesure. Les Grecs employaient ce terme au sujet d'une construction, un temple ou une statue,

possédant un module étalon, c'est-à-dire une grandeur de référence à partir de laquelle toutes les grandeurs étaient générées. Autrement dit, un ensemble possède une symétrie si et seulement si ses parties ont une mesure en commun. De la même manière, une partie est symétrique à une autre si et seulement si elles ont une mesure commune. Si ces deux parties forment un même ensemble, on dit que cet ensemble est symétrique à lui-même. Cependant, l'idée de *mesure commune* n'est pas parfaitement circonscrite dans une définition rigoureuse. Afin de remédier à ceci, il fut proposé une caractérisation plus précise : deux parties sont symétriques l'une de l'autre s'il existe une transformation convertissant une partie en l'autre, et réciproquement. Un ensemble est symétrique s'il existe une transformation le laissant inchangé. Cette définition a eu pour conséquence l'assimilation fâcheuse de la symétrie avec une juste répartition entre gauche et droite. En effet, dans le langage courant, symétrique signifie *dont la partie droite est l'image dans un miroir de la partie gauche*. Cette restriction vient du fait que la transformation la plus élémentaire est la réflexion dans un miroir.

Il ne faut toutefois pas réduire l'étendue du concept de symétrie à la simple inversion de la droite et de la gauche. Il existe de nombreuses autres symétries comme les symétries de translations ou de rotations par exemple. Les motifs d'une tapisserie industrielle sont inchangés si l'on décale la tapisserie horizontalement d'une certaine distance. La tapisserie possède donc une symétrie de translation. Une rosace peut être tournée d'un certain angle sans que soit constatée de différence : la rosace possède une symétrie de rotation. Afin de s'habituer à des symétries moins classiques et non géométriques, imaginons un ensemble constitué d'objets tous rouges – le même rouge – rangés en cercle. Les parties de cet ensemble, à savoir les objets, ont une mesure en commun. La mesure n'a plus un sens géométrique mais se rapporte à la simple notion de caractéristique. Il semblerait alors que notre ensemble soit symétrique. Il apparaît cependant délicat d'opérer une transformation laissant inchangé l'ensemble. Une telle transformation existe, elle n'est pas naturelle mais est fort simple, il suffit que *chaque objet prenne la couleur de son voisin de droite*¹¹⁶ et l'ensemble demeure identique avant et après transformation. À partir de cet exemple nous pouvons conjecturer que

116. Nous pouvons orienter le cercle afin de caractériser précisément ce que signifie ici *droite*.

l'existence d'une propriété commune suffit pour parler de symétrie, il existe toujours une transformation satisfaisant nos attentes. C'est pourquoi nous n'exhiberons pas systématiquement la transformation adéquate et que nous conservons comme caractérisation de la symétrie la notion de propriété commune entre diverses parties. Une brisure de symétrie est simplement le fait de perdre cette propriété commune. Si un objet rouge de notre ensemble change soudainement de couleur pour devenir vert, il se produit une brisure de symétrie ; dans la nouvelle configuration, la symétrie est brisée.

Cette acception de symétrie rejoint la définition logique d'une relation symétrique. Deux éléments A et B sont symétriques si la relation entre A et B est la même que celle entre B et A. Dès lors, un ensemble contenant des éléments symétriques est lui-même symétrique. Cette symétrie est brisée dès que A et B ne sont plus dans une relation symétrique.

La notion de brisure de symétrie nous permet de dévoiler la continuité entre la création et l'interprétation d'une œuvre d'art. Ce point nous permet de comprendre les relations entre une œuvre et ses interprétations, mais aussi de cerner celles existant entre les différentes interprétations d'une même œuvre. Tout se passe comme s'il s'agissait d'une part d'une considération verticale, d'autre part, d'une relation horizontale.

1) L'OEUVRE D'ART ET SES INTERPRÉTATIONS

Ce passage ne traite pas spécifiquement du méta-artistique, son objet est l'art en général. En fait, il s'agit de rendre compte de ce qu'il se passe entre le moment où l'artiste a l'idée d'une œuvre et le moment où cette œuvre, achevée, est interprétée par un spectateur. Nous voulons établir une continuité entre l'œuvre créée et l'œuvre interprétée. Cette continuité permet de mettre en avant les spécificités de l'œuvre d'art en général au regard de ses interprétations. Rappelons que nous devons distinguer clairement l'œuvre de son interprétation afin de pouvoir parler d'interprétation méta-artistique sans qu'il s'agisse d'approximation langagière. Notre précédente partie a posé les critères du méta-artistique, il nous faut à présent présenter ceux de l'interprétation.

Comprendre l'interprétation en dehors du champ du méta-artistique permet de ne pas développer une interprétation biaisée ou tronquée. Il faut en effet parvenir à une interprétation méta-artistique dont aucun des deux termes ne vient diminuer l'étendue de l'autre. Il faut qu'il y ait interprétation et qu'il y ait méta-artisticité. Il sera ensuite temps de chercher la spécificité de cette conjonction. Voilà pourquoi les trois prochains paragraphes se préoccupent de l'œuvre quelconque. Les suivants, bien entendu, se doivent de vérifier la cohérence de nos prochaines conclusions dans le champ du méta-artistique.

Chapitre XII : formation de l'œuvre

Depuis l'antiquité grecque, l'art connaît le langage de la symétrie. Eurythmie et module s'accordent dans le discours sur l'art. Il est cependant ardu d'employer la notion de symétrie sans faire référence à celle de symétrie brisée. En effet, d'une part, comment percevoir la parfaite symétrie d'un Apollon s'il ne se trouve pas d'Héphaïstos boiteux à qui le comparer ? D'autre part, sans symétrie brisée, tout serait absolument symétrique, état figé, rigide et pauvre qui ne correspond pas aux attentes de l'art même le plus normalisé. Nous tenterons de pallier ce paradoxe en étudiant la place que peuvent prendre les symétries brisées au sein du processus artistique. Plus précisément, il s'agit d'étudier le moment où les symétries se brisent ainsi que les conséquences d'un tel changement. Selon Roger Caillois, « la dissymétrie, chaque fois qu'elle n'est pas simple asymétrie, mais rupture ou abandon d'une symétrie préalable, donne naissance à une propriété. La raréfaction des centres, plans et axes de symétries marque une libération, non un appauvrissement pour la matière organisée »¹¹⁷.

Évoluant de la matière au matériau, cet ensemble initial ainsi que ses brisures rendent compte du développement de l'œuvre d'art. Après quelques précisions relatives aux brisures de symétrie dans la genèse de formes naturelles, il sera question de la formation de l'œuvre puis de son interprétation. Un passage traitant de l'innovation en art trouve aussi sa place le long de ce parcours ; il découle de considérations portant sur le matériau. Ce moment traite plus de l'évolution de l'art que de celle de l'œuvre d'art. Or, dans la mesure où de nombreuses innovations prennent naissance dans des œuvres précises, l'étude de ces œuvres révélera tout son intérêt et nous permettra d'introduire des notions clés pour la progression de nos réflexions.

117. Caillois (Roger), *La Dissymétrie*, in *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées / Gallimard, 1976, p. 222.

La symétrie la plus connue est celle que l'on obtient par réflexion par rapport à un axe ou un plan. On l'appelle symétrie axiale, symétrie bilatérale ou encore symétrie sagittale. Sa renommée vient du fait qu'elle se retrouve très souvent dans notre monde macroscopique. La plupart des mammifères ont leur partie gauche identique à l'image dans un miroir de leur partie droite. Une autre formulation de cette propriété est que l'image d'un Homme vu dans un miroir est un Homme¹¹⁸. Ce qu'il ne faut pas perdre de vue est que la quasi-omniprésence de cette symétrie dans le monde macroscopique n'est pas un hasard, elle résulte directement de l'attraction gravitationnelle : plus les corps sont lourds, plus ils sont attirés par la Terre. Une configuration ne possédant pas de symétrie bilatérale serait en déséquilibre. Ceci permet d'expliquer que le monde microscopique ne souffre pas de cette symétrie : les masses étant nettement plus faibles, l'action de la gravité se révèle presque négligeable devant d'autres forces. Ainsi, la configuration de ce monde n'est pas soumise à la simple bilatéralité. Nous connaissons bien les structures de virus qui ont des configurations toutes autres. Elles font souvent appel à des symétries de rotation plus complexes.

Ainsi, ne serait-ce que dans la nature, de nombreuses symétries sont visibles. Il est souvent possible de classer ces symétries suivant des degrés de symétrie : certaines formes sont plus symétriques que d'autres. Nous avons défini la symétrie d'une forme comme une *loi* permutant entre elles les parties de cette forme. Par conséquent, une forme sera plus symétrique qu'une autre si, et seulement si, elle possède plus de lois de symétrie que cette autre.

Le fait qu'il y ait du *plus ou moins symétrique* engendre l'existence d'un minimum et d'un maximum. Le minimum est une forme ne possédant aucune loi de symétrie, le maximum une qui en possède une infinité. Par exemple, le vide est infiniment symétrique dans la mesure où chaque partie de ce vide est en tout point identique aux autres. Pour les mêmes raisons, le plein l'est également. Considérons par exemple la surface d'un lac suffisamment grand – *suffisamment grand* signifie que nous négligeons le rôle des bords – s'il n'y a pas de vent, la surface de l'eau est plane. Nous pouvons

118. Ceci peut sembler faux dès que l'on pénètre à l'intérieur du corps ; en effet, les organes ne sont pas placés symétriquement. Pourtant, il existe des personnes ayant une répartition des organes exactement inversée à la répartition qui fait norme – la proportion étant de 2 individus sur 10 000. Ainsi, la symétrie bilatérale s'impose même sous l'enveloppe charnelle.

alors faire glisser horizontalement la surface du lac sans modifier son aspect ; et ce, quelle que soit la direction selon laquelle nous procédons à cette translation. Il en est de même pour toute rotation. La surface de notre lac est donc infiniment symétrique. Il peut paraître étrange de considérer un objet sans motif comme symétrique. Cet embarras vient du fait qu'aucune symétrie n'est privilégiée, aucune ne s'impose à notre vue, de telle sorte que nous ne faisons généralement aucune différence entre l'infiniment symétrique et le non-symétrique. Pour respecter cette impression, Roger Caillois, dans *La Dissymétrie*¹¹⁹, qualifie ces deux états « d'asymétriques » : soit il n'y a aucune loi de symétrie, soit il y en a tellement – une infinité – qu'aucune ne prend le pas sur les autres.

Les formes infiniment symétriques ne tolèrent aucune modification, le moindre changement ne peut se produire sans perturber les symétries installées. Ceci peut se généraliser à toutes les formes symétriques, la symétrie étant marque de stabilité, d'équilibre. Rappelons que c'est pour être en équilibre que le macroscopique est doué de symétrie bilatérale. C'est lorsque la symétrie s'éternise que le sentiment de stabilité se fait ressentir, la symétrie pouvant d'ailleurs symboliser la mort. Il n'y a qu'à penser à l'âne de Buridan¹²⁰ pour s'en persuader : un âne qui a *autant* faim que soif se trouve à *égale* distance entre de la nourriture et de l'eau. Pour notre baudet, eau et nourriture sont interchangeables, la situation est donc symétrique. L'âne ne peut donc se décider et hésite jusqu'à mourir de faim et de soif. Pour rester vivant, il aurait dû choisir entre faim et soif, entre nourriture et eau, et aurait alors *brisé* la symétrie de la situation¹²¹.

Les symétries figent une structure, elles constituent un frein dans la mesure où elles lui imposent des lois. Pour la faire évoluer, il est nécessaire de se libérer des symétries. Il est possible de rompre toutes les symétries de cette structure mais ce n'est pas nécessaire, briser certaines d'entre elles suffit. Nous allons voir ce qu'est une brisure de symétrie et en quoi celle-ci peut engendrer un déséquilibre puis un motif.

119. Caillois (Roger), *La Dissymétrie*, in *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées / Gallimard, 1976.

120. Suivant les sources anglaises ou françaises, il s'agit d'un chien ou d'un âne. Les écrits de Buridan ne mentionnant bien sûr pas cette anecdote apocryphe, nous parlerons ici d'un âne puisque c'est ainsi que les lecteurs français connaissent cette histoire.

121. Notons que l'indécision devant un choix à faire est une symétrie et que le choix brise cette symétrie : cette question sera amplement développée par la suite. L'exemple de l'âne de Buridan rendant ceci évident vu la représentation spatiale que l'on peut s'en faire.

la dissymétrie comme élément moteur de la création

Le terme d'*asymétrie*, comme nous l'avons vu, s'emploie pour des formes infiniment symétriques ou non-symétriques. La dissymétrie, elle, s'applique aux formes dont la symétrie est *imparfaite*. Une symétrie particulière est privilégiée, ceci fait sortir ces formes du domaine de l'asymétrie, mais cette même symétrie a des défauts. La dissymétrie est un défaut de symétrie, un visage vu de face *un* œil fermé est dissymétrique. La distinction qu'établit Caillois entre asymétrie et dissymétrie vient du fait qu'elles ne donnent pas lieu aux mêmes propriétés. Il s'intéresse tout particulièrement à l'opposition entre la symétrie et la dissymétrie et néglige l'asymétrie : « la symétrie, première conquête et tout de suite élément de stabilité, frein par conséquent ; la dissymétrie, élément de vitalité novatrice, donc risque et aventure ¹²² ». L'exemple le plus simple et le plus courant est celui de la marche. Nous avons déjà pointé la symétrie bilatérale de notre corps sans toutefois préciser que cette symétrie n'est valide que dans certaines positions bien précises : dans une station debout par exemple. Il est évident qu'il est difficile, voire impossible de se mouvoir tout en maintenant cette symétrie. La marche n'est que dissymétrie et déséquilibre, c'est ainsi que nous pouvons bouger. La dissymétrie est ainsi tenue pour « élément de vitalité novatrice ». Pourtant, nous pouvons nous habituer à une dissymétrie, elle deviendra stable. Ce n'est que par rapport à la symétrie passée que la dissymétrie est instable et surprenante. Imaginons un premier carré marqué d'un point en son centre, la figure nous apparaît symétrique, et elle l'est, par rotation d'un quart de tour par exemple. Le point dans un second carré est maintenant placé légèrement plus bas. Le premier est plus symétrique que le second, ce dernier semble dissymétrique par rapport au premier. Si nous n'avions eu qu'à considérer le second, sans aucune référence au premier, nous l'aurions trouvé symétrique et parfaitement stable. La symétrie droite / gauche l'aurait emportée sur la dissymétrie haut / bas. Ainsi, ce n'est pas la dissymétrie qui connote le

122. Caillois (Roger), *La Dissymétrie*, in *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées / Gallimard, 1976, p. 265

dynamisme mais précisément la perte d'une ou plusieurs symétries : après que la forme s'est libérée de ses lois et avant qu'elle ne se montre assujettie par d'autres qui se taisaient préalablement.

Le moment de la perte de symétrie est une brisure de symétrie. En plus d'être comme nous avons pu le constater un moment dynamique, la brisure de symétrie peut apporter des propriétés intéressantes aux formes auxquelles elle s'applique. Les brisures de symétries étant des pertes de symétries, seule une forme possédant au moins une symétrie peut en subir. Pour illustrer ce phénomène, prenons l'exemple d'une forme asymétrique infiniment symétrique : la surface de notre lac. Si nous jetons une pierre dans le lac, la surface s'en trouvera modifiée d'une manière que nous connaissons tous, il se formera des ronds dans l'eau¹²³. Ce phénomène est une brisure de symétries dans la mesure où toutes les zones de l'eau étaient identiques entre elles avant le jet de la pierre et ne le sont plus ensuite. Des symétries ont été brisées par le jet de la pierre, entre autres les symétries de translations. Les cercles concentriques qui se forment sont caractéristiques des brisures de symétries. En effet, à la suite de ce phénomène, la forme initiale se libère de certaines lois et peut alors évoluer dans une voie qui lui était impossible avant, par la formation de motifs. Bien sûr, ceux-ci devront respecter les symétries qui n'ont pas été brisées.

Tout se passe comme si la forme initiale cherchait à former les motifs les plus complexes que ses symétries lui permettent. Par conséquent, toute brisure de symétrie entraîne une élaboration du motif initial. Le plan de l'eau calme possède un motif devant être tellement symétrique qu'il n'a d'autre choix que d'être le plan d'eau lui-même.

Comme le montre cet exemple, une symétrie se brise dès que l'état de symétrie est perturbé. La pierre tombe à un endroit précis dans le lac qui fait que cet endroit n'est plus identique aux autres. Ainsi, si la brisure de symétrie nous semble être caractéristique d'un dynamisme, c'est justement parce qu'elle en est la manifestation. La dissymétrie n'est pas la cause d'un dynamisme mais sa conséquence. La brisure de

123. Cet exemple s'inspire de celui pris par Ian Stewart dans *La Nature et les nombres*, Paris, Hachette Littérature, 1998, pp. 83-103.

symétrie implique à son tour la formation de motifs plus complexes qu'ils n'étaient. Ainsi, nous pouvons retenir que le dynamisme est marqué par des brisures de symétrie qui se traduisent par l'apparition de formes.

Si le fait de caractériser la formation de motifs en terme de brisure de symétrie est un fait habituel quand il s'agit de l'œuvre de la nature, l'appliquer à la création humaine et à la création artistique en particulier est chose moins courante. Pourtant, un artiste qui sculpte un bloc de marbre vient perturber la forme initiale du bloc de marbre pour en faire jaillir une nouvelle forme. Tout se passe de la même façon qu'avec les formes naturelles.

Un artiste part d'un point de départ : la matière. Celle-ci peut-être un bloc de pierre ou de bois pour le sculpteur, une toile vierge pour le peintre, le silence pour le musicien. Toutes ces matières ont en commun le fait d'être asymétriques. Nous avons mentionné précédemment que le vide et le plein sont asymétriques. La toile vierge est parfaitement analogue au plan d'eau du lac. Le silence l'est également si ce n'est que les symétries ne sont pas spatiales mais temporelles. La matière du sculpteur, en tant qu'elle est informe et sans mesure précise, est assimilable à du plein. Le musicien qui pose sa première note brise les symétries de sa matière comme la pierre brise celles du lac. Quelques symétries persistent pourtant : toutes ne sont pas brisées par ce geste premier, d'autres se briseront au cours des gestes suivants. La perturbation du premier geste est souvent source de crainte chez l'artiste qui sent que cette initialisation a plus d'impact que les suivantes. « Le premier coup de pinceau fait vibrer d'un frémissement tout le plan pictural délimité par les quatre bords du papier¹²⁴. » Dans cette formule d'Anton Ehrenzweig, le « frémissement » de la surface nous renvoie directement aux vaguelettes du lac.

Consciemment ou non, Markus Raetz prend en compte dans *Portrait d'un personnage possible* l'analogie entre le geste créateur et les ronds du lac. Ce dessin à la plume semble être celui formé par le jet de deux pierres sur la surface d'un lac. Il se formerait alors deux séries de cercles concentriques allant en s'abîmant à leur rencontre.

124. Ehrenzweig (Anton), *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, Tel, 1974.

Leur entrelacement serait tel qu'il donnerait à voir un visage, les impacts des pierres coïncidant avec les yeux du personnage. Surgirait alors à la surface du lac le portrait d'un personnage possible, spectacle virtuel car trop improbable, mais tout de même possible. Deux gestes ont suffi, le reste s'est produit de lui-même, comme si la feuille blanche perturbée par la pose des deux yeux avait réagi ; comme si la matière n'était pas simple matière inerte mais portait en elle, avant tout geste de l'artiste, des déterminations bien précises. *Portrait d'un personnage possible* nous rappelle que l'artiste ne travaille pas à partir d'une matière indéterminée.

Considérer la formation d'une œuvre en terme de brisures successives de symétrie est une simplification ne se rapprochant de la réalité qu'à partir du moment où l'on considère uniquement l'objectivation de l'œuvre. Par objectivation¹²⁵, nous entendons le moment où l'œuvre est parfaitement formée dans l'esprit de l'artiste et qu'il ne lui reste plus qu'à la matérialiser physiquement. La formation de l'œuvre, elle, nécessite d'autres opérations ne se réduisant pas à une simple caractérisation physique. En effet, l'artiste part généralement d'une matière en partie déterminée. Ces déterminations peuvent jouer le rôle d'incitation à créer mais aussi de limitation des possibilités. Afin de poursuivre notre approche de la création de l'œuvre d'art, nous devons voir en quoi consistent les limitations qu'impose la matière à l'artiste.

le matériau, du déterminé à briser

Il faut ici faire une distinction entre matière et matériau, les deux faisant référence à ce que l'artiste a à sa disposition avant de créer une œuvre. Soit il s'agit précisément de la substance physique sur laquelle l'artiste va agir, et dans ce cas nous parlerons de matière. Soit nous considérons que l'artiste a aussi comme point de départ tout élément non-physique qu'il puisse utiliser dans l'élaboration de son œuvre et nous utiliserons alors le terme de matériau. Le matériau inclut ainsi la matière – on dit alors que la

125. Terme emprunté à la conception de Benedetto Croce : *estrinsecazione* en italien. Gilles A. Tiberghien traduit par « objectivation » mais conserve généralement le terme italien.

matière est un sous-ensemble du matériau. Lorsqu'un artiste du XXI^e siècle utilise une matière bien précise, du marbre par exemple, il doit se confronter à toutes les connotations que peut avoir cette matière dans l'esprit du public ; la référence à l'antiquité et à l'art classique par exemple. Ces connotations sont d'ordre historique : la matière se charge de références au cours de son utilisation par d'autres artistes et n'est plus simple matière physique, elle devient matériau. En ce sens, le matériau constitue une contrainte pour l'artiste : il ne peut évacuer de la tête de son public les connotations de ce qu'il utilise¹²⁶.

Si le matériau doit contenir tout ce qui est à la disposition de l'artiste avant sa création, il est naturel d'y inclure les œuvres d'art d'ores et déjà réalisées. On ne compte plus en effet les toiles de maîtres s'inspirant d'œuvres antérieures. *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet fait partie du matériau à la disposition de Monet lors de la réalisation de son *Déjeuner sur l'herbe*, de la même manière que Monet semble utiliser *Le Concert champêtre* attribué à Titien¹²⁷. Le matériau est un ensemble à la disposition des artistes mais ils ne sont pas tenus d'utiliser *tout* le matériau. De la même manière, un peintre de la période classique avait à sa disposition un matériau *classique*, il était contraint par le matériau à la réalisation d'une peinture classique. Considérons un sous-ensemble du matériau de ce peintre, celui constitué de toutes les peintures classiques déjà réalisées à son époque. Tous les éléments de cet ensemble ont en commun le fait d'être des peintures classiques. Ainsi, *être une peinture classique* est une symétrie de cet ensemble. Le matériau, ou plus précisément un de ses sous-ensembles, est doué de lois de symétrie. Plus le matériau possède de symétries, plus les œuvres sont déterminées par lui, le matériau freine alors la création artistique.

Il nous faut à présent différencier précisément les symétries du matériau de celles de l'œuvre. Le matériau, contrairement à la matière, n'a pas d'existence physique concrète, c'est un ensemble combinant des éléments, physiques ou non. Certes l'ensemble des œuvres classiques considéré précédemment est un ensemble d'éléments physiques, mais l'ensemble, lui, ne l'est pas : on ne peut pas avoir entre les mains cet ensemble, c'est un effort d'abstraction que de le considérer. Ainsi, les symétries du

126. Voir Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 208-213.

127. Certains considèrent que l'œuvre est à la fois de la main de Titien et de celle de Giorgione.

matériau ne sont pas forcément physiques et géométriques et ne peuvent donc se retrouver dans les œuvres. Par contre, une œuvre, une fois créée, fera partie du matériau et donc devra se plier à ses règles. Ceci ne pose aucun problème, l'œuvre ayant été élaborée à partir de ce matériau respectera forcément ses contraintes. La symétrie du matériau impose une contrainte à ses éléments et futurs éléments, ceci fait que les éléments du matériau ont une commune mesure et par conséquent que le matériau est doué de symétrie. Ceci n'a aucunement pour conséquence une symétrie de l'élément lui-même – l'œuvre. La confusion est ici possible dans la mesure où le sous-ensemble du matériau est un ensemble d'ensembles. Lorsque les peintures étaient toutes figuratives, le matériau imposait entre autres normes la loi de symétrie *être une peinture figurative*. Ceci n'impliquait pas que la peinture soit à son tour symétrique mais uniquement qu'elle soit figurative. Il peut toutefois arriver que la contrainte imposée aux œuvres par le matériau soit une relation de symétrie. Ceci n'est qu'un cas particulier. Le matériau de la peinture classique voulait par exemple que les œuvres aient une certaine symétrie bilatérale. Les œuvres étaient bilatérales, le matériau ne l'était pas. Ainsi, même si la symétrie du matériau impose une symétrie aux œuvres, il ne s'agit pas des mêmes symétries.

Les symétries du matériau sont des propriétés que doivent respecter des créations pour être des œuvres d'art. À l'époque de l'art classique, il était inimaginable de peindre une toile abstraite, le peintre n'avait d'ailleurs dans son matériau que des œuvres figuratives. Le respect des symétries du matériau était perçu comme nécessaire à l'obtention du statut d'œuvre d'art.

C'est ainsi que l'art se définissait par rapport à l'art : une œuvre ayant les mêmes caractéristiques que les œuvres d'art précédentes est une œuvre d'art¹²⁸. Il serait pourtant absurde de considérer les symétries du matériau comme une définition de l'art dans la mesure où le matériau, étant fonction de l'histoire, vient à varier au cours du temps. Ce qui est tenu pour nécessaire à un moment ne le sera peut-être pas à une époque suivante. Les évolutions de ces contraintes forment des brisures de symétrie qui tendent à libérer

128. Ceci amena notamment Jerrold Levinson à donner une définition de l'art par récurrence, cette caractérisation est très attirante si ce n'est qu'elle pose un problème majeur : bien que la loi d'hérédité soit triviale, il est impossible de justifier une quelconque initialisation de la récurrence.

la création du frein que constituaient les symétries du matériau. Elles permettent une évolution des styles. Savoir ce qui peut en être le responsable est la tâche que nous allons tenter d'éclaircir.

Si nous pensons aux ronds dans l'eau, la cause de la brisure de symétrie est sans doute la pierre qui y tombe. Cette pierre est une cause externe, elle n'appartenait pas à l'ensemble dont nous nous occupons et vient perturber cet ensemble. Lorsqu'un changement brusque se produit au sein d'un état stable, il est habituel de penser que le responsable du changement est extérieur : nous serions surpris de voir des ronds se former dans l'eau sans qu'aucun objet ne soit venu perturber la surface de l'eau. Par exemple, l'avènement des nouvelles technologies a modifié le matériau : *ne pas être une œuvre numérique* était une symétrie évidente du matériau avant que l'informatique n'existe. Cette symétrie est aujourd'hui brisée. La cause est tout simplement l'invention de l'informatique, sans elle, la symétrie persisterait sans même que quiconque ne s'aperçoive qu'il y a une symétrie. L'informatique n'étant pas née de l'art, nous tenons cette cause comme une cause externe.

Lorsque l'on regarde l'évolution de l'art, on n'arrive pas toujours à identifier des causes externes entraînant certains changements, on peut parfois avoir l'impression que les causes sont internes à l'art même. Pareyson développe le thème de l'innovation en expliquant que celle-ci ne peut pas être détachée de toute tradition et doit se fonder sur elle dans la mesure où « innover sans continuer signifie souvent construire sur le sable et rêvasser dans le vide »¹²⁹. Il prône *l'innovation au sein de la tradition*. Cette pensée sonne juste et pourtant, on n'arrive pas à expliquer qu'un moment de stabilité autorise tout à coup l'innovation sans qu'il y ait une intervention extérieure à la tradition. Nous sommes ici dans le cas étrange des ronds dans l'eau sans jet de pierre. Bien que la notion d'innovation au sein de la tradition se veuille une notion paradoxale, elle ne peut être tenue pour vraie tant que l'antinomie que l'immanence entraîne n'a pas été résolue. Traduit en terme de brisure de symétrie, le problème devient : *comment une brisure de symétrie peut-elle provenir de causes internes au système ?*

129. Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p.38.

À cette interrogation, la réponse classique est de prêter une *volonté* au système. Le terme *volonté* est souvent employé par une analogie avec le vivant qui seul peut avoir une volonté. Il existe cependant des systèmes non-vivants qui satisfont nos attentes et évoluent d'eux-mêmes. Ces systèmes vont tellement à l'encontre de notre intuition que la première fois qu'un chimiste fit part d'une telle découverte, ses collègues furent persuadés qu'il avait commis une erreur¹³⁰. Cette découverte est celle d'une solution chimique qui change périodiquement de couleur et de structure.

Rien ne se passe durant les dix, voire les vingt minutes [suivant le mélange] ; c'est comme si l'on contemplait la surface parfaitement plane d'une mare – sauf qu'ici c'est la couleur du liquide qui est parfaitement uniforme, il est uniformément rouge. Cette uniformité n'est pas surprenante : après tout, vous avez mélangé les liquides. Vous constatez alors que quelques petits points bleus apparaissent – cela, c'est une surprise. Ils s'étendent, formant des disques bleus. À l'intérieur de chacun de ces disques, un point rouge apparaît, transformant le disque en un anneau bleu dont le centre est rouge. L'anneau bleu et le disque rouge se mettent à croître, et, lorsque le disque rouge est devenu suffisamment grand, il apparaît un point bleu en son centre. Le processus se poursuit, tandis que continuellement se forment des motifs pareils à des cibles de tirs – des cercles bleus et rouges concentriques. Ces « cibles » ont exactement la même symétrie que les ondelettes de la mare ; mais, cette fois, il n'y a pas de caillou que vous puissiez voir. Il s'agit d'un mécanisme mystérieux par lequel un motif – signe d'ordre – semble émerger spontanément d'un mélange désordonné, d'un mélange de liquides.¹³¹

Le phénomène permettant d'expliquer le changement de comportement sans cause externe est appelé *brisure spontanée de symétrie*, *spontanée* signifiant justement que la brisure vient du système lui-même. L'étude scientifique de tels processus est une aide pour nous permettre de lever le paradoxe d'une innovation au sein de la tradition. La brisure de symétrie du système – l'innovation – vient du système lui-même – la tradition – de telle sorte qu'un état stable est la cause d'un changement. Les brisures spontanées

130. La découverte fut celle du chimiste russe B. P. Belousov, elle fut reprise par A. M. Zhabotinski. Ces réactions portent le nom de « réactions de Belousov-Zhabotinskii » ou « réactions B-Z »

131. Stewart (Ian), *La Nature et les nombres*, Paris, Hachette Littérature, 1998, p. 89.

de symétrie font appel à des mathématiques trop complexes pour qu'il soit donné ici un aperçu de la théorie. Nous pouvons par contre en donner un exemple simple : prenons une règle plate et souple posée verticalement sur une table et maintenue en équilibre par un doigt. Le système étudié est la règle ainsi que la pression du doigt. Notons bien que la pression du doigt est nécessaire à l'équilibre du système ; sans elle, la règle tomberait. Si la force exercée par le doigt est parfaitement verticale, le système possède une symétrie bilatérale. Si maintenant la pression augmente tout en restant verticale il y a une valeur de celle-ci pour laquelle la règle flambe, s'arque. Avant cette *valeur critique* – même *juste avant* – le système est encore symétrique, à cette valeur précisément, la symétrie se brise¹³². Cette brisure de symétrie porte le nom de *bifurcation* puisque l'état de symétrie est fonction d'un unique paramètre, la pression du doigt. Le système étant parfaitement symétrique, on ne peut pas savoir de quel côté bifurquera la règle. Le point qui nous intéresse ici est l'existence d'une force interne au système et d'une valeur limite de celle-ci au-delà de laquelle il y a brisure spontanée de symétrie. Nous devons identifier cette force dans le cas d'une brisure spontanée de symétrie du matériau : l'innovation artistique.

L'ensemble du matériau qui nous occupe est uniquement constitué d'œuvres, la force ne peut donc que venir d'elles. Cette force dépasse la valeur critique à l'instant où l'œuvre d'innovation – la première œuvre à ne pas respecter la symétrie – entre dans le matériau. Avant la réalisation de cette œuvre, la tension existe mais ne produit pas d'effet particulier. Cette tension est exercée par des œuvres traditionnelles respectant la symétrie du matériau. Ces œuvres de tradition fragilisent un petit peu plus le matériau, la somme de leur tension constituant la valeur de la force globale. Le matériau est donc fragilisé et mis à rude épreuve par ces tensions au même titre que l'est notre règle lorsque nous forçons un peu plus. L'avènement d'une nouvelle œuvre augmentera la force résultante de telle sorte que le matériau bifurquera : il y a innovation. Le matériau de cette dernière œuvre est le même matériau dont elle s'apprête à briser une symétrie. En ce sens, l'innovation vient de la tradition. Ainsi, le matériau fragilisé donne à l'œuvre la possibilité d'innover.

132. La règle peut parfois ne pas flamber bien que la valeur critique soit dépassée, l'équilibre dans lequel la règle se trouve est appelé alors un *équilibre instable*.

Si nous voulons comparer les œuvres de tradition à celles d'innovation, remarquons que nous ne pouvons tirer aucune conclusion en ce qui concerne la valeur de leurs pressions. Une œuvre d'innovation peut très bien augmenter la force globale de très peu, la symétrie se brisera si ce *très peu* suffit. Les pressions n'ont par contre pas le même effet : celles des œuvres de tradition fragilisent le matériau alors que celles d'innovations brisent une de ses symétries. Référons-nous par exemple à une symétrie que portait le matériau de la peinture depuis la Renaissance : utiliser la perspective euclidienne. Le cubisme est tenu pour le responsable de la brisure de cette symétrie. Pourtant, on ne peut pas dire que ce soit Picasso ou Braque qui décidèrent subitement de faire une toile ne respectant pas la perspective euclidienne, cette innovation a été préparée par d'autres comme Van Gogh ou Cézanne. Les œuvres de ces derniers maltraitaient la perspective traditionnelle sans toutefois s'en abstraire totalement. Le cubisme n'aurait certainement pas pu briser seul cette symétrie. Soit parce que ni Braque ni Picasso n'auraient imaginé de telles œuvres et que par conséquent le cubisme n'aurait simplement pas existé, soit, à supposer que le cubisme ait tout de même existé, parce que de telles productions n'auraient pu s'imposer comme œuvres d'art. Les contraintes du matériau l'auraient interdit puisque ces mêmes contraintes n'auraient pas subi de légères mais significatives entorses facilitant la brisure de symétrie. De cet exemple nous pouvons extraire une remarque intéressante : ce n'est qu'à partir du moment où l'œuvre d'innovation est reconnue comme œuvre d'art, et entre ainsi dans le matériau, que la brisure devient effective.

Il existe des productions fragilisant une symétrie qui sont tout de même perçues comme des œuvres d'art dans la mesure où les pressions qu'elles exercent n'ont pas d'effet perceptible. Certains artistes repèrent ces pressions et les utilisent comme matériau. L'œuvre qui en résulte se détache de la symétrie du matériau et ne peut alors plus appartenir à celui-ci. À ce moment, un mouvement rétrograde vient identifier la fragilisation du matériau en dégageant une généalogie parmi les œuvres portant atteintes à la symétrie. Ceci donne légitimité à l'œuvre en question. En fait une œuvre d'art respectant la tradition et simultanément une œuvre d'innovation : la symétrie est alors spontanément brisée, il y a innovation au sein de la tradition.

L'innovation est ainsi la suite logique de la tradition de telle sorte que la tradition n'apparaît plus comme un moment de stabilité passive mais comme le germe encore enfoui de l'innovation. Réciproquement, c'est parce que l'innovation est une brisure de symétrie qu'elle rend possible de nouvelles œuvres. La tradition est alors la suite logique de l'innovation. Innovation et tradition se succèdent alors logiquement l'une à l'autre de telle façon que l'évolution passée de l'art n'est que ce qu'elle pouvait être.

Le modèle de la brisure de symétrie permet ainsi d'explicitier la notion pertinente mais problématique amenée par Pareyson, l'innovation au sein de la tradition. À la différence de ses applications en physique où les grandeurs sont quantifiables, son application à notre propos n'est que qualitative. La variable est la pression exercée par les œuvres, l'autre paramètre – fixe dans chaque cas – est la résistance du matériau par rapport à telle ou telle symétrie. Nous ne pouvons mesurer objectivement ni la résistance du matériau ni la pression des œuvres, cette impossibilité à quantifier notre situation fait que nous sommes dans l'incapacité la plus totale de prévoir l'instant de brisure de symétrie du matériau. Dans le cas contraire, l'innovation *n'innoverait* pas. L'innovation surprend tout d'abord, se laisse comprendre ensuite.

innovation et information

Le fait que nous n'ayons nulle possibilité de mesure entraîne donc l'incapacité à prévoir une innovation. En ce sens, une œuvre d'innovation apporte un message absolument inattendu. Il est courant de considérer les œuvres d'art comme porteuses de messages et donc d'information ; l'étymologie du terme *médium* légitimant cette interprétation.

Une œuvre d'art communique un ou plusieurs messages. La théorie de l'information, théorie cherchant à mesurer l'information portée par un message, nous apprend que plus un message est attendu, moins il apporte d'information : apprendre quelque chose que nous savions déjà ne nous informe en rien, apprendre quelque chose que nous savions très probable nous informe peu, apprendre quelque chose que nous pensions improbable nous informe beaucoup. L'information d'un message est donc

inversement proportionnelle à la prévisibilité de ce message. La théorie de l'information a déjà été amenée dans la réflexion sur l'art par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*. Nous reviendrons ultérieurement sur les conclusions qu'en tire Eco, pour l'heure voyons son lien avec les brisures de symétrie avant de voir ce qu'elle nous apprend au sujet des œuvres d'innovation.

Dégager un lien précis entre la théorie de l'information et les brisures de symétrie nous entraîne sur un terrain encore en friche. Les scientifiques ne se sont pas tous précisément mis d'accord sur les relations que l'on pouvait faire entre ces deux domaines de prime abord éloignés. Il semble toutefois communément admis que la brisure de symétrie instaure un nouvel ordre et que l'ordre entraîne une information supplémentaire¹³³. Née et responsable d'une brisure de symétrie, l'œuvre d'innovation semble être information supplémentaire.

Dans la mesure où une œuvre d'innovation est absolument inattendue, le message qu'elle porte est lui aussi absolument imprévisible. Son information est alors infinie. Ce n'est pas que le message soit considéré comme improbable mais comme proprement impossible. Un message dont l'information est infinie ne peut pas se comprendre entièrement pour la simple raison que notre compréhension est finie. Ce qui entraîne l'information est ici la symétrie brisée. Dès que la symétrie brisée aura perdu son caractère dynamique pour redevenir stabilité, l'information infinie décroîtra. On peut comprendre ce phénomène en se rendant compte que l'état symétrique était plus instable que l'état dissymétrique ; autrement dit lorsque l'on prend conscience de la force fragilisant le matériau. Dans le cas de la bifurcation de la règle, on ressent bien que la règle *encore droite* est instable pour une pression élevée, alors que la règle flambée est en équilibre. Cette sensation vient du fait que l'on exerce soi-même la pression. Si l'on regarde quelqu'un faire cette expérience, nous perdrons cette sensation et ne comprendrons que la règle droite était instable à *l'instant* t_0 qu'à partir du moment où nous la verrons flamber à *l'instant* t_1 .

133. La notion d'entropie permet de comprendre le lien entre ordre, symétrie et information. L'entropie est la mesure d'un *désordre* au rang moléculaire, certains disent un *manque d'information*. Le désordre au rang moléculaire est de l'asymétrie, l'ordre – et donc l'information – est alors entraîné par brisure de symétrie. Ce raisonnement amène Roger Caillois à nommer la dissymétrie « entropie inverse » puisqu'elle s'oppose à l'entropie. Voir *La Dissymétrie*, in *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées / Gallimard, 1976, p. 268.

C'est le même processus qui se déroule dans le cas de l'innovation, il nous faut identifier les *précurseurs* de la force brisant la symétrie.

Le concept de *précurseur* est étrange car un précurseur est défini par rapport à quelque chose qui n'existe pas encore au moment où lui existe : un précurseur ne peut exister que par rapport à un instant futur. Ce n'est pas uniquement la terminologie qui est en jeu, quelqu'un qui deviendra précurseur d'un autre sera non seulement appelé différemment mais aussi perçu différemment : « l'aspect romantique du classicisme ne s'est dégagé que par l'effet rétroactif du romantisme une fois apparu. S'il n'y avait pas eu un Rousseau, un Chateaubriand, un Vigny, un Victor Hugo, non seulement on n'aurait jamais aperçu, mais encore *il n'y aurait réellement pas eu* de romantisme chez les classiques d'autrefois »¹³⁴. Cet effet rétroactif s'explique dans la mesure où « par le seul fait de s'accomplir, la réalité projette derrière elle son ombre dans le passé indéfiniment lointain ; elle paraît ainsi avoir préexisté, sous forme de possible, à sa propre réalisation »¹³⁵. Henri Bergson nomme ce processus « mouvement rétrograde du vrai ». En plus de modifier le regard porté sur le passé, ce mouvement rétrograde permet de tisser une filiation entre les mouvements : d'une part, sans romantique, pas de pré-romantique, et d'autre part, le romantisme a été rendu possible par l'existence cachée de pré-romantiques. Si une innovation ne se comprend que par rapport à ses précurseurs, le mouvement rétrograde est l'identification de ce qui permit la brisure de symétrie. Ainsi, même si une innovation n'est pas prévisible, le mouvement rétrograde fait que, *maintenant*, elle *était* prévisible¹³⁶.

L'existence du mouvement rétrograde du vrai a une conséquence capitale sur l'information : à partir du moment où l'œuvre aurait pu être prévisible, elle n'est plus absolument improbable. Son information change donc en conséquence et décroît. L'information du message n'est plus infinie, le message peut être compris, la tradition retrouve alors ses fondations.

134. Bergson (Henri), *La Pensée et le mouvant*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998, p. 16.

135. Ibid, p. 15.

136. Le mouvement rétrograde du vrai est, nous nous en rendons compte, très proche de la notion de Luigi Pareyson « d'innovation au sein de la tradition », Luigi Pareyson reconnaît le rapprochement que l'on peut établir entre sa théorie et la pensée de Bergson.

Nous avons vu de quelle manière les contraintes du matériau exprimées en termes de symétrie constituent une tradition et en quoi l'artiste peut s'en dégager tout en respectant cette tradition. Pour ce faire, nous avons introduit la notion de brisure spontanée de symétrie qui nous a permis de comprendre comment une évolution était possible sans l'intervention de causes externes. C'est comme si, au cours de l'évolution de l'art, le matériau se formait tout seul et laissait de plus en plus de liberté à l'art. Il est important de noter l'aspect discontinu de cette formation avec ses deux étapes – tradition et innovation – se préparant l'une l'autre. En effet, cette discontinuité est caractéristique de l'étude de l'évolution des styles et ne se retrouve pas forcément dans la formation d'une œuvre unique. Nous allons aborder maintenant ce sujet en commençant par développer ce que sont, non plus les contraintes, mais les incitations du matériau.

la tache, l'œuvre germinale

L'artiste ne commence pas une œuvre à partir de rien. Comme nous l'avons signalé, le matériau est le point de départ de la création de l'artiste. Deux œuvres, en tant qu'elles sont différentes, n'ont pas recours à la même partie du matériau. Le matériau peut se révéler être pour l'artiste « occasions, suggestions, incitations »¹³⁷ à créer une nouvelle œuvre. Il ne commence pas à créer en n'ayant aucune idée de ce qu'il va créer. Réciproquement, il ne peut pas savoir par avance exactement ce qu'il va créer. Il n'en a qu'une vision, qu'une vague ébauche : il n'en a qu'une tache¹³⁸ qui, en se développant, deviendra œuvre. La tache est une œuvre germinale et en tant que germe elle est une œuvre en puissance qui n'existe pas encore en tant qu'œuvre. Elle n'existera qu'une fois formée par l'artiste. Nous pouvons dire qu'une œuvre existe à partir du moment où elle peut interagir avec un individu autre que son créateur. La tache, elle, agit sur l'artiste – et uniquement sur lui – il tente de percevoir en elle l'œuvre qu'elle deviendra. Cette perception est souvent confuse : puisque la tache est le germe de l'œuvre, « tout est

137. Pareyson (Luigi) , *Teoria dell'arte*, Milano, Marzorati, 1965, p. 106.

138. Le terme de *tache* vient de la doctrine de Vittorio Imbriani, elle a été commentée par Croce. Voir « Une théorie de la "tache" », in *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1991.

déterminé », la perception est donc possible ; mais puisque l'artiste ne sait pas encore de quelle œuvre elle en est le germe, « rien n'est déterminé », la perception est confuse. La tache est potentiellement plusieurs œuvres à la fois et une fois formée, elle n'en sera qu'une. L'artiste ne peut pas distinguer les différents possibles avant l'aboutissement de la formation.

C'est qu'à l'origine de chaque tableau, écrit Étienne Gilson, un nombre illimité de possibles abstraits et purement spéculatifs étaient donnés à la fois. Puisque nul d'entre eux n'avait commencé d'accéder à l'existence, ils ne se gênaient pas les uns les autres. Ce que l'artiste prenait alors pour le germe d'une œuvre à venir, restait gros d'autres œuvres également possibles. Sa substance s'accroissait alors de celles de tous. Tant que l'œuvre n'est pas finie, elle est encore, outre ce qu'elle est en effet déjà, tout ce dont il n'est pas absolument certain qu'elle ne deviendra jamais. Le travail une fois achevé, l'illusion n'est plus possible ; le tableau est contraint par son existence même d'avouer ce qu'il est.¹³⁹

Au cours de la formation de son œuvre, l'artiste peut avoir l'impression de perdre une richesse première. « L'œuvre était si belle, si émouvante, si radieuse et pleine de vie tant qu'elle était un possible abstrait et indéterminé dans les limbes de l'imagination créatrice ! »¹⁴⁰. Cette perte est une perte d'informations, ou, plus précisément, une perte d'informations potentielles, potentielles parce que l'œuvre ne devient information effective qu'une fois reçue et interprétée et que la tache n'est pas encore interprétable. Certains messages de la tache ne se retrouvent pas dans l'œuvre, ils ont été perdus. Voyons en quoi la formation de l'œuvre est nécessairement une perte d'information potentielle.

Un message clair et distinctement énoncé est de l'information potentielle, plus ou moins grande selon la prévisibilité du message. Imaginons maintenant que deux personnes fournissent simultanément deux messages distincts ; nous réussirons normalement à saisir l'un et l'autre au prix d'un effort d'attention. Si maintenant il y a trop de locuteurs, nous ne comprendrons plus rien : il existe un seuil au-delà duquel les

139. Gilson (Étienne), *Peinture et réalité*, Paris, librairie philosophique J. VRIN, 1998, p. 213.

140. Ibid p. 212.

informations deviennent bruit ; non parce que l'information est *qualitativement* trop élevée mais à cause d'un trop grand nombre *quantitatif* d'informations. Il peut aussi arriver au récepteur de superposer les messages et d'en conclure des informations inexistantes et impossibles. Le seuil ne se situe pas pour tout le monde au même niveau pour les mêmes messages. Il semblerait que l'artiste soit en mesure de percevoir les différents messages de son œuvre germinale sans toutefois percevoir que ces messages sont différents. Ils lui semblent être un.

La formation artistique a pour but de développer l'œuvre germinale. Ce développement ne serait pas nécessaire si l'œuvre germinale était d'ores et déjà audible. Elle serait alors déjà œuvre. La formation est le moment où l'artiste tait certaines voix en suivant d'autres voies, c'est un moment de choix selon une règle alors inconnue. Cette règle est imposée par la tâche qui, en tant qu'indéterminée, exige un achèvement précis. La formation est nécessairement une perte d'informations potentielles. De plus, il y a formation uniquement dans le but de perdre ces informations excédentaires ; des informations qui nuisent à l'œuvre plus qu'elles ne lui servent. En diminuant le nombre d'informations potentielles, la formation rend possible l'existence d'informations effectives : si cent personnes parlent en même temps à une seule, l'information potentielle est très élevée mais il n'y a aucune information effective. Si maintenant toutes, sauf une, se taisent, l'information potentielle chute. Ceci rend possible – en descendant sous le seuil du bruit – la compréhension de la seule personne qui parle et ainsi d'une information effective. Ainsi, même si l'artiste peut sentir son œuvre trahie au cours de sa formation, la formation sert l'œuvre qui n'aurait pu exister sans elle.

Nous connaissons le *pourquoi* de la formation ; il s'agit de rendre les messages de l'œuvre compréhensibles par un observateur. Il nous reste à savoir *comment* cette formation est possible, ce qui fait que l'information potentielle décroît et ce qui contrôle la formation. La formation d'une œuvre a souvent été rapprochée du développement d'un être vivant, cette analogie étant déjà mise à jour lorsque nous utilisons le terme de *germe* pour nommer la tâche. Selon Hardy cette analogie est primordiale dans la pensée d'Aristote sur la poésie.

C'est la comparaison du poème avec un être vivant qui lui fournit une des ses idées les plus profondes, celle qui ne serait pas exagérée de considérer comme la pierre angulaire de la doctrine classique, à savoir que le sujet du poème doit être un, que chaque partie doit avoir sa raison d'être et contribuer à l'ensemble, que l'ensemble, d'une juste mesure, doit être aisément embrassé par l'esprit. De plus, chaque espèce de poésie, chaque genre littéraire, a une fonction, une efficacité propre qu'il tient à sa nature même ; et il se développe à la façon d'un organisme naturel qui adapte sa structure à sa fonction et, par exemple, « trouve », à un moment donné, « le mètre qui lui convient ».¹⁴¹

Le rapprochement de l'œuvre d'art et d'un organisme vivant est une conception répandue dès que l'on aborde le problème de la formation de l'œuvre. En effet, l'œuvre germinale semble imposer à l'artiste ses propres lois. Ainsi, l'œuvre fournit les lois de sa propre formation : l'œuvre est à la fois forme formée et forme formante. L'artiste n'a qu'un contrôle relatif de ce qui deviendra œuvre, ses choix sont guidés par la loi qu'impose la forme formante à tel point qu'il peut être étonné de ce que devient son œuvre.

Chaque décision nouvelle de l'esprit et de la main réduit le champ des possibilités futures, et ceci est d'autant plus important que les premières décisions de la main sont parfois des surprises pour le peintre lui-même. De même qu'un écrivain n'écrit pas toujours les livres qu'il se propose d'écrire, ou qu'ayant entrepris un livre dans l'intention de dire une certaine chose, il arrive au terme de l'œuvre sans avoir réussi de l'exprimer, de même aussi, les peintres sont parfois surpris de ce que le tableau devient sous leur propre main. C'est que le véritable possible est celui dont les causes sont réelles et présentes, déjà à l'œuvre pour le produire et qui jouit par là-même d'un commencement de réalité.¹⁴²

Pareyson reprend sa conception de l'organicité de l'œuvre à Gilson qui la tenait lui-même de la conception aristotélicienne.

141. Introduction de J. Hardy, dans Aristote, *La Poétique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 14 et 15, cf : 1449 a 24.

142. Gilson (Étienne), *Peinture et réalité*, Paris, librairie philosophique J. VRIN, 1998, p. 212.

S'il est vrai que l'œuvre ne commence à exister que lorsqu'elle est accomplie, il n'en est pas moins vrai qu'elle commence à agir avant même d'exister. L'œuvre n'est pas moins la loi que le résultat de sa production, *forma formata* et *forma formans* à la fois, présente aussi bien dans les pressentiments de l'artiste que dans le produit de ses opérations. [...] Or, si l'œuvre est à la fois la loi et le résultat de sa production, il faut reconnaître que la création artistique est une sorte de développement organique, qui trace entre le germe et le fruit une ligne unique, continue et irréversible, et qui ne peut aboutir qu'à un point, ni avant ni après, sous peine de l'immaturité ou de la dégénérescence.¹⁴³

Pareyson cerne le problème dans ce passage, mais ne l'aborde pas. Pour lui, « la création artistique est *une sorte* de développement organique », elle ne peut pas l'être au sens propre. Une œuvre n'est pas un organisme vivant, on ne peut alors se contenter d'expliquer la formation de l'œuvre en la rapprochant de celle d'un organisme. Il s'agit de comprendre précisément ce qui fait qu'une œuvre se comporte comme un organisme en maturation.

Nous retrouvons alors notre réflexion précédente : l'innovation au sein de la tradition posait le même problème qu'une forme formée et formante. Il appert que s'il y a brisure de symétrie, il s'agit d'une brisure *spontanée*. La spontanéité, rappelons-le, est le propre des systèmes évoluant d'eux-mêmes, qu'ils soient vivants ou non. Voyons alors s'il y a brisure de symétrie dans la création de l'œuvre.

La formation est une succession de choix. L'artiste est face à une œuvre germinale qui est potentiellement plusieurs œuvres. Chaque geste de l'artiste est avortement dans la mesure où il rend impossible la naissance d'autres œuvres : l'artiste fait un choix entre les œuvres potentielles. Il est assez naturel de considérer un choix comme une brisure de symétrie : quand on hésite entre deux possibilités et que l'on finit par en choisir une, ne dit-on pas « je *penche* pour... ». Cette image manifeste clairement une symétrie des possibilités puis la rupture de cette même symétrie¹⁴⁴ ? Un autre choix aurait donné lieu

143. Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 33

144. Remarquons qu'ici encore la symétrie invoquée est une symétrie bilatérale. D'ailleurs, personne employant une telle expression ne se pencherait en avant ou en arrière, implicitement il est évident que l'on se penche sur le côté, et certains le font.

à un autre état du monde. Jorge Luis Borges reprend dans *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent* ce parallèle entre choix et brisure de symétrie¹⁴⁵ que nous avons déjà établi dans le cas de l'âne de Buridan. L'âne ne fait aucune différence entre eau et nourriture. C'est le même cas pour l'artiste : dans la mesure où il superpose les différents messages de l'œuvre germinale, il ne peut les différencier. Toutes les situations possibles lui sont équivalentes, elles le sont à un tel point qu'il ignore qu'il pouvait exister plusieurs situations. Plus que d'avoir un aspect en commun, ces situations ont – pour l'instant – tout en commun. Elles sont infiniment symétriques pour l'artiste. Ses gestes – gestes, rappelons-le, suggérés par la tache – brisent la symétrie. Le geste, en faisant qu'il en soit ainsi et non autrement, crée une dissymétrie entre *ainsi* et *autrement*. La formation, en tant qu'elle est succession de choix, est une succession de brisures de symétrie ; la réunion problématique d'une forme à la fois formée et formante peut se comprendre sans avoir recours à la notion d'organisme mais en faisant appel aux brisures spontanées de symétrie¹⁴⁶.

L'artiste a-t-il vraiment le choix entre *ainsi* et *autrement* ? Le choix n'est pas fait par l'artiste mais est dicté par l'œuvre germinale en tant qu'elle est aussi forme formante. C'est justement parce qu'il y a brisure spontanée de symétrie que, dès le stade de la tache, « tout est déterminé ». Le choix est un leurre, l'artiste est contraint par la tache. « Quoique l'artiste se trouve toujours en présence d'une quantité de possibilités parmi lesquelles il doit choisir, la vraie possibilité n'est cependant qu'une seule : la manière dont on peut et dont on doit faire une œuvre est unique, et l'activité de l'artiste n'a de succès que si elle réalise la volonté de l'œuvre »¹⁴⁷. Cette aliénation, l'artiste ne peut le savoir pendant la formation de son œuvre.

Ce n'est que lorsque l'œuvre est achevée que l'artiste, se tournant en arrière, comprend que, malgré l'incertitude de ses tentatives et la multiplicité des possibles qui le hantaient, le chemin qu'il a effectivement parcouru a été un seul, et que c'était le seul

145. Nous rappelons que la bifurcation est une brisure de symétrie.

146. Nous emploierons tout de même par la suite le terme d'organisme. Ce sera soit pour parler des conceptions de certains philosophes, soit comme une simple analogie dont nous connaissons maintenant les limites ainsi que la manière de passer outre ces mêmes limites.

147. Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 33.

possible, et que si l'œuvre est désormais immuable, c'est grâce à l'unicité de ce parcours. Ce développement de l'œuvre, indéterminé et imprévisible *a parte ante* et unique et nécessaire *a parte post*, il a dû le faire et l'accomplir lui-même : toute opération réussie lui apparaît, une fois qu'il l'a faite, comme la seule qu'il devait faire, mais pour le savoir il fallait qu'il la fasse, et ce n'est qu'en la faisant qu'il parvient à le savoir : avant, c'était *une* des plusieurs possibilités à essayer ; une fois faite, c'est *la* possibilité qu'il lui fallait.¹⁴⁸

Nous retrouvons le fameux retour en arrière qui était présent dans l'innovation, le mouvement rétrograde qui permet de comprendre l'évolution du matériau. D'ailleurs, nous pouvons définir l'évolution des styles comme la formation du matériau constitué de l'ensemble des œuvres dont le résultat inconnu est l'art. Chaque œuvre serait un geste de l'artiste. En effet, tout artiste contribue avec ses œuvres à la formation et à l'élaboration de l'art. La comparaison s'arrête dès que l'on considère l'œuvre achevée. La formation d'une œuvre touche une fin, ou plutôt, un achèvement que celle de l'art ne connaît pas.

L'achèvement de l'œuvre

Si la formation d'une œuvre réside en une succession de brisures de symétrie, à quel moment l'œuvre est-elle achevée ? L'artiste doit-il briser *toutes* les symétries de la tâche ? La formation ayant pour but de diminuer le nombre d'informations de l'œuvre afin de les rendre compréhensibles, l'œuvre est achevée dès qu'elle n'est plus bruit. Il peut coexister plusieurs informations sans que celles-ci donnent lieu à du bruit. Or, briser toutes les symétries serait rendre une et une seule la voix de l'œuvre. On serait alors nettement sous le seuil du bruit.

L'œuvre serait alors entièrement déterminée. Les symétries non-brisées sont des symétries brisées en puissance. Si toutes les symétries sont brisées, certes l'œuvre connaîtrait des débuts dynamiques mais elle apparaîtrait bientôt statique. Il y aurait en

148. Ibid, p. 35.

effet une habitude face à ces dissymétries sans plus aucune éventualité de nouvelles dissymétries inattendues.

Il existe deux manières d'être figé et statique. La première consiste à posséder des symétries et à ne pas laisser la possibilité de les briser. La seconde est de ne plus posséder aucune symétrie. Dans les deux cas, il ne peut subvenir de brisure. Nous avons vu que ce qui faisait le dynamisme était plus la brisure de symétrie que la dissymétrie elle-même, puisqu'une dissymétrie n'est dissymétrique que par rapport à une symétrie préalable. Or, une œuvre d'art se doit d'avoir une certaine plasticité¹⁴⁹, une possibilité de s'adapter aux événements. L'artiste formant son œuvre la fait exister en dehors de lui, il ne la détruit pas. Il est ainsi nécessaire que l'œuvre demeure un complexe de symétries brisées et de symétries subsistantes. L'existence de l'œuvre étant la possibilité qu'elle interagisse avec d'autres personnes que son créateur, elle doit lui être autonome.

L'exemple de Pinocchio est caractéristique et peut être considéré comme une métaphore de la création artistique : le propre d'une marionnette est d'être subordonnée au marionnettiste. Elle ne doit pas être autonome. Pinocchio désobéit à cette règle et gagne sa liberté. La faculté qu'il a à s'adapter montre bien qu'il n'est pas entièrement déterminé. Gepetto n'a pas clos son œuvre mais a réalisé sa volonté. Une œuvre d'art ne se finit pas mais s'achève. Finir est le processus qui brise toutes les symétries et de ce fait ne laisse aucune possibilité. L'achèvement consiste au contraire à donner à l'œuvre les moyens de s'exprimer en diminuant le nombre de possibilités tout en en laissant subsister suffisamment.

Les productions humaines se répartissent suivant si elles sont achevées ou finies. Une machine n'a aucune plasticité, une œuvre d'art en a. Il semblait tellement étrange qu'un objet inerte soit doué de plasticité que l'analogie entre œuvre et vivant semblait inéluctable. Nous pouvons pourtant expliquer ceci en ayant recours aux brisures spontanées de symétrie.

149. Terme signifiant aussi : « Souplesse ; caractère de ce qui peut se déformer pour s'adapter. », d'après *Le Grand Robert*.

La conception de l'œuvre d'art comme organisme vivant implique la notion de plasticité et donc d'achèvement de l'œuvre. Finir une œuvre est lui fermer toute possibilité en en élisant qu'une seule, achever une œuvre nécessite de laisser ouvertes certaines voies. Il n'est pas étonnant que ce soit un élève de Pareyson – dont la réflexion sur l'art laisse une grande place à la conception organique – qui écrit *L'Œuvre ouverte*. Umberto Eco tire dans ce texte les conséquences de l'enseignement de son maître en les confrontant à la théorie de l'information. Il est donc amené à introduire la notion de bruit : « une œuvre est ouverte aussi longtemps qu'elle reste une œuvre. Au-delà, l'ouverture s'identifie au bruit »¹⁵⁰. Si Eco avait suivi les considérations formulées par Gilson à propos de l'œuvre germinale, il aurait pu adopter une lecture inverse du mécanisme : l'œuvre germinale étant bruit, on n'ouvre pas de plus en plus une œuvre fermée mais on diminue l'ouverture d'une œuvre infiniment ouverte, et ce par brisures spontanées successives de symétrie. Ouvrir une forme fermée nie totalement une pensée de l'œuvre agissante et la rapproche de la matière inerte et figée. Ceci est contraire à la pensée d'Eco qui considère, à l'instar de Pareyson, l'œuvre d'art comme un organisme : si l'œuvre germinale était fermée, elle ne serait en rien incitation créatrice à développer de l'intérieur mais ne pourrait être formée que par ajouts et agglutinations¹⁵¹. Eco faisant une esthétique de la réception de l'œuvre ne s'est apparemment pas préoccupé de ces questions ne concernant que sa formation.

L'œuvre organique n'est pas uniquement structurée comme la matière inerte et figée, elle s'organise elle-même suivant une économie interne. L'organisation, comme nous venons de le voir, est issue de brisures de symétrie successives. Pourtant, tout n'est pas organisé ni décidé, et c'est ce qui laisse à l'œuvre sa plasticité – le terme d'économie inclut d'ailleurs cette notion d'adaptation. Ainsi, il reste des choix à faire et ces indéterminations font intégralement partie de l'œuvre : l'œuvre serait figée sans elles. La notion d'organicité incite donc nécessairement l'œuvre à être ouverte. L'ouverture est en effet due aux symétries restantes. Les possibilités multiples d'interprétation sont les choix – les brisures de symétrie – qui n'ont pas été accomplis lors de la formation.

150. Eco (Umberto), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du seuil, 1965, p. 136.

151. Les cristaux, matière inerte par excellence, ne grandissent que par agglutinations de petits cristaux : ils se forment *de l'extérieur* ; alors qu'un être vivant se développe de lui-même, il grandit *de l'intérieur*.

L'arrivée de *L'Œuvre ouverte* d'Eco aurait pu marquer la fin de la notion de l'organicité de l'œuvre d'art. Nous visons pourtant à démontrer que non seulement il est possible de concilier organicité et ouverture mais que ces notions sont inséparables l'une de l'autre.

L'ouverture d'une œuvre est justement sa capacité à se laisser comprendre de différentes façons. Cette amphibolie doit son existence au fait que l'artiste n'a pas entièrement déterminé son œuvre mais la laisse parler de plusieurs voix. La formation de l'œuvre consiste à atteindre le stade auquel elle présente un équilibre entre les différentes voix qu'il lui reste. Certes, une œuvre achevée est moins *ouverte* qu'une œuvre inachevée – et davantage qu'une œuvre finie – mais son ouverture, même moindre, est réelle : son message n'est pas un bruit. Rappelons-le, l'information en puissance ne devient information en acte que lors de la réception du message. Le récepteur ne pourra entendre les différentes voix de l'œuvre que s'il parvient à les différencier. La différenciation se fait dans une polyphonie tempérée, non dans une cacophonie totale. Sa formation achevée, l'œuvre accède à l'existence et est ainsi prête à interagir avec un public au moment de l'interprétation.

Chapitre XIII : l'élaboration de l'interprétation

L'œuvre achevée est un complexe de symétries brisées et de symétries restantes. Les symétries brisées le sont afin de rendre l'œuvre audible, les symétries non-brisées contribuent à l'ouverture de l'œuvre. Cette conception considère l'œuvre comme un message source d'informations. Nous avons souvent employé l'expression d'information potentielle en la différenciant de l'information effective ; l'information ne devenant effective qu'à partir du moment où elle peut être comprise par un récepteur du message. Si l'œuvre était fermée, la réception de l'œuvre serait sans surprise : le récepteur entendrait en elle la seule chose qu'elle dit. Or, une œuvre ne pouvant pas être fermée, sa réception n'est pas déterminée. Comment le récepteur du message va-t-il alors interpréter l'œuvre ?

Lorsque l'on se trouve face à une œuvre, il est nécessaire de traiter l'information qu'elle envoie si l'on souhaite interagir avec elle. L'interaction se situe justement dans ce traitement de l'information. Un tel acte a également lieu dans des situations non artistiques, il suffit qu'il y ait pluralité des messages. Nous avons tous déjà fait une telle expérience dans un lieu public quelconque : si de nombreuses personnes parlent simultanément et indépendamment les unes des autres dans une même pièce, nous pouvons adopter diverses attitudes face aux différents discours. L'une est une attitude de rejet, elle consiste à faire abstraction du son qui nous entoure. Cette position – qui n'est pas du tout celle d'un spectateur – est souvent délicate à tenir et évolue généralement vers une véritable attitude de récepteur de message. Deux situations sont alors possibles. La première consiste à fixer son attention sur une unique source sonore en négligeant les autres voix afin de suivre un seul message parmi ceux qui nous sont communiqués. La seconde attitude ne fait aucun tri, nous écoutons l'ensemble des voix comme une seule sans chercher à comprendre chacune d'entre elles. La première attitude est plutôt *active*, la seconde plutôt *passive*. L'interprétation d'une œuvre d'art telle que nous l'entendons

s'apparente d'avantage à la forme active de l'attention. Nous emploierons donc le terme d'interprétation dans ce sens.

L'interprétation s'apparente à un choix effectué par le spectateur parmi les différents messages que fournit l'œuvre. À partir du moment où l'œuvre existe, le spectateur semble continuer le travail de l'artiste. Il brise les symétries restantes jusqu'à aboutir à une œuvre finie communiquant un message univoque, et un seul. L'interprétation ferme l'œuvre. L'œuvre avant interprétation étant ouverte. L'interprétation qu'en fait un spectateur n'est pas la seule possible, elles le sont toutes. Tous les choix sont possibles – bien que certains soient difficilement atteints – il suffit de se focaliser sur l'une ou l'autre voix de l'œuvre. Il n'y a pas une interprétation à privilégier sur les autres. L'œuvre ayant trouvé son achèvement dans un équilibre parmi les ouvertures, elles ont chacune leur légitimité. Ainsi l'interprétation brisant les symétries se retrouve face à une œuvre fermée ; elle aurait pu être en face d'une autre. Nous appellerons les différentes œuvres fermées d'une même œuvre ouverte les différents états bifurqués de l'œuvre. Cette expression vient de ce qu'une bifurcation – le flambage d'une règle plate par exemple – peut aboutir à différentes configurations selon que la règle bifurque à *droite* ou à *gauche*. Toutes sont cependant possibles.

L'existence autonome que l'œuvre acquiert au moment de son achèvement fait qu'une interprétation peut être celle de l'œuvre sans que ce soit celle de l'artiste. De nombreuses œuvres sont interprétées d'une manière divergente de celle de l'artiste. Il arrive également que l'on ignore la véritable volonté de l'artiste et que l'on ne sache pas choisir entre deux interprétations possibles. C'est le cas *Des Époux Arnolfini* de Van Eyck. Erwin Panofsky en donne une lecture en adéquation avec le titre de l'œuvre¹⁵². Or le titre ne fut pas donné par l'artiste. Il fait de cette toile un acte de mariage des époux Arnolfini, la signature du peintre au-dessus du miroir jouant ici le rôle de confirmation de présence, de témoin : « Jean Van Eyck était là ». Effectivement, rien dans le tableau ne rend cette lecture impossible, c'est une voix de l'œuvre. Pierre-Michel Bertrand, lui, donne une interprétation différente : il s'agirait de l'artiste et de son épouse alors enceinte du fils de Van Eyck. Celui-ci s'appelle Jean, comme son père. La signature

152. Voir Panofsky (Erwin), « Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait », *The Burlington Magazine* 64, 1934, pp. : 17-27.

devient alors ambiguë et pourrait désigner la présence du fils dans le ventre de sa mère¹⁵³. « Jean Van Eyck » laisse invariant père et fils, c'est ce qui engendre la symétrie. Imaginons que le peintre ait écrit « Jean Van Eyck *fils* était là », la symétrie aurait été brisée avant l'achèvement. La lecture de Panofsky n'aurait alors plus été valide. La symétrie est présente dans l'œuvre, l'ambiguïté et la multiplicité des messages le sont de ce fait également. Ainsi, quoi qu'ait voulu dire Van Eyck, la toile dit plusieurs choses. Ces *plusieurs choses* sont des états bifurqués de la même œuvre et ne sont aucunement des œuvres différentes. Bien que l'interprétation semble être le prolongement de la création à tel point qu'il existe des similitudes étroites entre elles, il persiste des différences entre ces deux modes d'approche de l'art. Avant de commenter les différences, précisons les rapports existant entre création et interprétation en se posant dans une limite tendant à confondre l'une et l'autre.

quand l'interprétation se fait création

Dans la mesure où l'interprétation est le prolongement de la création, nous pouvons dire que l'œuvre achevée est au spectateur ce que la tâche est à l'artiste : l'œuvre est le matériau de l'interprétation. Lorsqu'un musicien joue une œuvre, ne dit-on pas qu'il l'interprète ? Une œuvre musicale est souvent perçue à travers une double interprétation. Tout d'abord l'interprète proprement dit intervient puis le spectateur interprète cette interprétation. La première n'est donc pas une interprétation telle que nous l'avons définie. Elle n'aboutit pas à une œuvre fermée mais à une œuvre *moins* ouverte. C'est précisément le spectateur qui fermera et donc interprétera l'œuvre. C'est par conséquent de son interprétation qu'il s'agira ici.

Il a été étudié en quoi une telle interprétation peut déboucher sur la production de motifs visibles uniquement par le spectateur acteur de la brisure de symétrie. Ce phénomène, connu également en dehors du champ de l'art, est assez fréquent. Merleau-Ponty en donne un exemple dans la *Phénoménologie de la perception*.

153. Pierre-Michel Bertrand raconte l'énigme de ce tableau et expose son point de vue dans son ouvrage *Le Portrait de Van Eyck*, Paris, Hermann, 2006.

Si quelqu'un est étendu sur un lit et que je le regarde en me plaçant à la tête du lit, pour un moment ce visage est normal. Il y a bien un certain désordre dans les traits et j'ai du mal à comprendre le sourire comme sourire, mais je sens que je pourrais faire le tour du lit et je vois par les yeux d'un spectateur placé au pied du lit. Si le spectacle se prolonge, il change soudain d'aspect : le visage devient monstrueux, ses expressions effrayantes, les cils, les sourcils prennent un air de matérialité que je ne leur ai jamais trouvé. Pour la première fois je vois vraiment ce visage renversé comme si c'était sa posture « naturelle » : j'ai devant moi une tête pointue et sans cheveux, qui porte au front un orifice saignant et plein de dents, avec, à la place de la bouche, deux globes mobiles entourés de crin luisant et soulignés par des brosses dures.¹⁵⁴

La tête vue à l'envers est symétrique de la tête vue à l'endroit, après un certain temps, la symétrie vient à se briser, nous ne rétablirons plus automatiquement la vision familière d'une tête droite et la tête à l'envers deviendra très différente de la même tête droite. La tête perd alors tout son caractère familier pour devenir entièrement nouvelle : nous sommes ainsi face à une forme inédite, l'interprétation de la forme est pour nous création d'une forme neuve¹⁵⁵.

Nous avons déjà dégagé en quoi la brisure de symétrie était responsable de formation de motifs. Remarquons que dans le cas de l'interprétation, la brisure de symétrie n'est pas celle du système de la forme mais d'un système incluant le spectateur. Les deux types de brisures débouchent sur une apparition de motifs, mais dans le second cas, le nouveau motif n'est perceptible que pour le spectateur du système et ne peut l'être pour un autre spectateur ne brisant pas la symétrie : il s'agit d'un motif subjectif. Les nouvelles formes subjectives vues avec ce processus sont courantes. La plupart du temps elles apparaissent lorsque l'on est confronté à un objet dans une configuration qui n'est pas habituelle. Ces formations de motifs sont en fait des remplacements d'une forme par une autre.

154. Merleau-Ponty (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Saint-Amand Gallimard, Tel, n°4, 2001, p. 292.

155. Cette expérience est arrivée à Wassily Kandinsky qui, devant une de ses toiles figuratives accrochée de travers, ne l'a pas reconnue et a perçu en elle une forme abstraite inédite.

Personnage possible II de Markus Raetz a une particularité par rapport à ces expériences de perception. En effet, tout en partant d'une forme d'apparence asymétrique, donc sans forme préalable, elle met en avant une dissymétrie spatiale, responsable de l'apparition de forme. La conception d'une œuvre asymétrique nous est étrange. Une telle œuvre serait si ouverte qu'elle deviendrait bruit. Pourtant, il arrive que l'artiste qui achève son œuvre aboutisse à une production asymétrique. Ce sera à l'interprétation de briser certaines symétries afin que l'œuvre ne soit plus d'une homogénéité rigide. Le spectateur, lors de l'interprétation, met la surface unie sous tension afin de chercher à briser sa symétrie infinie. La brisure de symétrie se produit au moment précis où le spectateur brise celle l'unissant à l'œuvre. Généralement, une œuvre murale bidimensionnelle est appréhendée d'une vue frontale, la configuration possède alors une symétrie bilatérale. Dès que le spectateur brise cette symétrie pour voir la toile de biais, l'œuvre brise la sienne en se laissant voir : la surface homogène devient un portrait, suivant le dispositif du velours frotté au pinceau sec que nous avons exposé au début de cette partie. C'est alors la brisure de symétrie effectuée par le spectateur et induite par l'œuvre qui crée une image.

Il peut arriver que le spectateur se retrouve devant une œuvre asymétrique manifestant les mêmes caractéristiques que l'œuvre de Markus Raetz sans toutefois donner lieu aussi facilement à la vision des états bifurqués. En effet, *Personnage possible II* est du déterminé se faisant passer pour de l'asymétrie. Une esthétique de l'œuvre vide et asymétrique s'est développée au XX^e siècle. Nous aborderons ici plus particulièrement *4 minutes 33 de silence* de Cage et *Fin de partie* de Becket.

L'œuvre de John Cage, en tant qu'elle est silence du début à la fin, est une œuvre musicale infiniment symétrique¹⁵⁶ : tout instant est équivalant à tout autre. Lors de la représentation de l'œuvre, le public était donc en présence d'une œuvre tellement ouverte qu'elle était asymétrie. L'œuvre semble alors être inachevée. Le public, comme devant *Personnage possible II*, ne reconnaît pas comme œuvre une œuvre inachevée, il met alors l'œuvre sous tension afin que ses symétries superflues se brisent. Ceci est

156. Comme il s'agit ici de symétries temporelles, et que le temps est considéré comme s'écoulant de manière rectiligne, une symétrie temporelle infinie peut être traduite en terme de translation.

manifeste en voyant l'agitation du public et la tension qui régnait lors de l'écoute. Le spectateur cherche alors à se faire créateur, et c'est ce qui se produit dans *4 minutes 33 de silence*, le spectacle est dans la salle. Non seulement c'est le spectateur qui fait l'œuvre mais le spectateur *est* l'œuvre. La présentation d'une telle œuvre est intéressante, l'œuvre existe puisqu'elle interagit avec un public mais n'est pourtant pas achevée. Il y a œuvre, mais son achèvement est extérieur à elle. Pourtant, c'est tout de même l'œuvre qui a dicté son achèvement au public : interprétation et création cohabitent sous le même processus. L'artiste interprète une tâche comme le spectateur achève une œuvre.

Ce qu'il faut retenir de la performance de Cage est le moment étonnant de l'œuvre qui se crée justement parce qu'elle ne *commence* pas. La création de l'œuvre est conditionnée par sa non-création. Ce paradoxe est mis à son apogée dans *Fin de partie* de Samuel Becket. Dans cette pièce, tout comme dans *En attendant Godot*, le temps est inexistant. En tant qu'attente, tout instant est équivalent à tout autre ; tout comme dans *4 minutes 33 de silence*. Ici aussi, cette asymétrie peut être insoutenable pour un public non averti, l'insoutenable asymétrie de l'œuvre ne naissant que de la durée de cette asymétrie. En effet, au début de nombreuses œuvres, il y a une attente dans l'asymétrie où l'on se demande : « quand est-ce que ça va commencer ? ». C'est d'ailleurs le schéma du récit tel qu'on l'enseigne avec la situation initiale, la brisure de symétrie ne venant qu'avec l'élément perturbateur. *En attendant Godot* semble être une interminable situation initiale, le public attendant le début. Ce qu'il y a d'admirable dans *Fin de partie* est qu'il y a un moment où l'on ressent possible une brisure de symétrie qui ferait entrer dans le temps.

HAMM. - Moins. (*Un temps.*) Ce n'est pas l'heure de mon calmant?

CLOV. - Non.¹⁵⁷

Hamm apprend à Clov, et ainsi au lecteur / spectateur, que la prise de son calmant pourrait tout changer ; effectivement, ce calmant est le seul repère temporel et le sujet revient de manière périodique dans la pièce. Hamm et le spectateur sont en attente du

157. Becket (Samuel), *Fin de partie*, Paris, Les éditions de minuit, 1989, p. 21.

calmant. La réponse négative de Clov persiste à maintenir l'asymétrie temporelle tout en laissant l'attente possible. L'attente permet l'éventualité d'une brisure de symétrie qui ferait entrer dans le temps. Puisque ce n'est pas l'heure maintenant, peut-être ce le sera ultérieurement. Quelques pages plus loin, même question, même réponse¹⁵⁸. Le temps coule-t-il ou s'est-il réellement arrêté ? Quelques pages encore et Hamm renchérit de manière plus autoritaire :

HAMM. - Donne-moi mon calmant.

CLOV. - C'est trop tôt. (*Un temps.*) C'est trop tôt après ton remontant, il n'agirait pas.¹⁵⁹

La réponse de Clov clôt encore une fois la discussion et laisse à nouveau suggérer un écoulement du temps par le repère « C'est trop tôt » prenant sens par rapport au remontant, remontant dont la prise a dû s'effectuer avant le début de la pièce. Le calmant devient un leitmotiv, mais un motif non-réalisé puisqu'il n'a jamais été pris. Les répliques citées sont reprises quelques échanges plus tard¹⁶⁰. Le spectateur attend le moment opportun pour que Hamm prenne son calmant, ce n'est jamais le moment opportun mais sa négation : Theodor W. Adorno parlerait d'un *kairos* négatif¹⁶¹ comme il le fait pour *En attendant Godot*. Toutefois, un événement inattendu se produit, le *kairos* négatif se dissipe alors. La brisure de symétrie se fait jour, la pièce va commencer. C'est manifestement ce que l'on est en droit de penser avec ces répliques – enfin – de la page 93 :

HAMM. - Ce n'est pas l'heure de mon calmant?

CLOV. - Si.

158. Ibid. p. 27.

159. Ibid. p. 40.

160. Ibid. p. 67.

161. Le *kairos* signifie justement le moment opportun. Voir Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique*, Paris Klincksieck, 1995, p. 55.

La tension exercée par le leitmotiv a raison de l'asymétrie première : à l'instar de la règle plate, la pièce est prête à bifurquer. Les répliques précédentes ont fait de la prise de ce calmant le moment crucial, si la symétrie se brise, c'est maintenant ou jamais. Hamm est dans la même situation que le lecteur. Ainsi impatient, il rajoute :

HAMM. - Ah! Enfin! Donne vite!

Ce à quoi Clov répond :

CLOV. - Il n'y a plus de calmant.

À partir de cette phrase de Clov, on est sûr que l'asymétrie persistera jusqu'à la fin de la pièce. Le spectateur est comme un petit garçon attendant impatientement l'autorisation de ses parents pour jeter une pierre dans l'eau et voir cet instant grandiose où des ronds se dessinent. Pourtant, au moment où les parents consentent, le petit garçon ne trouve aucune pierre. Il s'agit d'un dénouement tragique, mais d'un dénouement dont le seul nœud était qu'il n'y en avait pas : l'absence de nœud appelle un dénouement. Ce dénouement fait œuvre. C'est au moment précis où l'on comprend que la pièce ne sera jamais achevée qu'elle le devient. Cet achèvement ne se produit qu'au moment de l'interprétation de l'œuvre, comme si la tension qu'exerce le public était nécessaire à cette étape, comme si la création nécessitait l'interprétation.

Nous avons ici pris comme exemple des œuvres asymétriques pour mettre en évidence les liens unissant achèvement et interprétation de l'œuvre. L'asymétrie n'est pourtant pas nécessaire. Elle en est l'archétype, mais il suffit que l'œuvre soit à la limite du bruit pour que cette étape se produise. Eco considère que ces œuvres sont dotées d'ouverture du second type ; par rapport à l'ouverture du premier type que nous avons abordée qui est l'ouverture de la polysémie. C'est-à-dire que l'œuvre est encore trop ouverte pour ne plus être considérée comme bruit mais, paradoxalement, suffisamment peu pour être achevée¹⁶². Plus précisément, pour reprendre la métaphore organique de

162. « *encore* » puisqu'on n'augmente pas l'ouverture d'une œuvre fermée mais on diminue celle d'une œuvre trop ouverte.

Pareyson, la volonté de l'œuvre était de paraître inachevée et c'est dans cet inachèvement qu'elle trouve tout son statut d'œuvre achevée. « C'est le regardeur qui fait le tableau pour moitié » avait raison de dire Marcel Duchamp. Cette idée prend toute sa densité une fois mise en relation avec des œuvres d'une telle ouverture. Toutefois, le faire de l'artiste et le faire du spectateur sont-ils de même nature ? si le spectateur prolonge le travail de l'artiste, le prolonge-t-il de la même manière ?

irréversibilité et réversibilité : différences entre création et interprétation

Les choix que prend l'artiste lors de la création de son œuvre semblent des choix parmi tant d'autres au moment où il les prend. Ils ne prennent leur irréductibilité et leur singularité qu'après avoir été pris. C'est ce que nous avons appelé, en écho à la théorie de Henri Bergson, un mouvement rétrograde. Le fait que de *telle* tache il ne pouvait aboutir que *cette* œuvre-ci et nulle autre fonde le caractère individuel de l'œuvre et par conséquent la création d'une œuvre unique. L'unicité venant d'une part du fait qu'il n'existe aucune œuvre qui lui serait identique, d'autre part du fait que cette œuvre n'aurait pas pu être autre : étant *seule* et étant *une*, elle est unique.

L'interprétation semble à ce niveau se détacher de la création. Un spectateur qui interprète une œuvre ne tient sa lecture ni pour la seule possible ni pour nécessaire face à une telle œuvre : il n'existe pas de mouvement rétrograde dans l'interprétation. Pour cette raison, l'œuvre interprétée – que nous avons appelée œuvre bifurquée – n'est pas une œuvre individuelle et unique et ne peut donc en aucun cas être considérée comme équivalente à de la création.

Les conséquences de cette remarque portent sur la réversibilité des modes étudiés. Toute brisure de symétrie de la création est irrémédiablement irréversible, l'œuvre germinale est marquée par tous les gestes de l'artiste. Aucun ne peut être gommé sans laisser de cicatrices. Une fois qu'une voie est choisie, il n'y a ni moyen de faire marche arrière ni moyen de prendre transversalement un autre chemin. Au contraire, l'interprétation ne connaît pas une telle rigidité et peut non seulement être réversible mais aussi et surtout sauter d'une œuvre bifurquée à une autre. Ceci venant du fait que

toutes les œuvres bifurquées ont leur légitimité. Il n'est pas rare devant une œuvre que l'on percevait d'une certaine façon de changer subitement de lecture et de revenir ultérieurement à la lecture première. Il est possible de voir alternativement *Les Époux Arnolfini* de la lecture de Erwin Panofsky et de celle de Pierre-Michel Bertrand comme il est possible de voir une tête normale à l'envers puis une tête anormale à l'endroit. Le passage d'une vision à l'autre est naturelle et presque inévitable dans ce dernier cas d'interprétation purement visuelle.

Ce qu'il nous faut noter est d'une part la possible réversibilité de l'interprétation mais aussi et principalement l'éventualité de sauter d'une interprétation à une autre sans revenir au stade de l'œuvre non interprétée ; donc sans rebrousser chemin. Cette dernière possibilité est la plus fréquente. Ceci venant du fait que l'œuvre non-interprétée est pour le spectateur un *équilibre instable*.

Un équilibre instable caractérise une position qu'un système peut conserver pendant un temps indéterminé mais dont une faible modification suffit à changer l'état du système. Considérons par exemple le cube de Necker. Ce cube a la particularité de pouvoir être vu de droite comme de gauche. Les deux visions constituent deux interprétations de la figure non-interprétée.

La figure non-interprétée est le visuel bidimensionnel que nous avons sous les yeux. Il ne s'agit pas d'un cube mais d'une sorte d'hexagone dont certains segments partent des sommets, nous l'interprétons comme un cube. Patrice Hamel parlerait de perceptuel pour la vision plane et de conformation pour l'interprétation. Le fait qu'il y ait au moins deux conformations possibles fait qu'il y a surconformation¹⁶³. Même si nous pouvons aisément passer d'une vision du cube à l'autre, il nous est très difficile de revenir à la vision bidimensionnelle non-interprétée – au perceptuel. C'est possible avec de l'entraînement, ce qui prouve qu'une telle vision est équilibre. La vision peut toutefois difficilement se stabiliser sur une telle image et a tendance à bifurquer subitement sur un des deux cubes, et ce aléatoirement. Il peut paraître étrange que la vision non-interprétée ait précédé celle des visions bifurquées, mais si nous regardons

163. Hamel (Patrice), « Éloge de l'apparence », in *Cahiers Marxiste n°194*, Bruxelles, 1994, p. 123-147.

des figures plus complexes et moins habituelles, autrement dit des figures dont les lectures ne nous sont pas d'ores et déjà acquises, nous remarquerons que nous commencerons par voir une forme bidimensionnelle.

Si nous rapprochons l'interprétation visuelle de l'interprétation artistique, l'œuvre non-interprétée devient équivalente au perceptuel et l'œuvre bifurquée l'est à la conformation¹⁶⁴, la surconformation étant équivalente à l'ouverture. Il est facile de voir que leurs comportements sont les mêmes. Distinguons les deux phénomènes en reprenant *Les Époux Arnolfini*. Cette œuvre n'est tout d'abord rien d'autre que des taches de couleurs sur une toile, il s'agit du perceptuel. Ensuite, nous nous représentons deux personnages et un intérieur puis tous les détails que comporte l'œuvre. Ceci est notre conformation. À ce stade, l'œuvre n'est pas encore interprétée par notre niveau sémantique mais l'est par notre niveau visuel. Nous considérerons que le perceptuel s'assimile à l'œuvre non-interprétée, et que, dans le cas où il n'y aurait qu'une conformation possible, c'est le perceptuel et la conformation qui s'assimileraient à l'œuvre non-interprétée. L'interprétation artistique nous laissant le choix entre la lecture de Panofsky et celle de Pierre-Michel Bertrand, nous pouvons avoir différentes interprétations d'une même œuvre comme nous pouvons avoir deux conformations d'un même perceptuel. Une fois que l'œuvre est interprétée, il est difficile de revenir à une vision non-interprétée de l'œuvre. Ainsi, perceptuel et œuvre non-interprétée sont tous deux des équilibres instables.

Puisque l'interprétation d'une œuvre est condition essentielle de son existence, l'œuvre non-interprétée est un équilibre, certes, mais un équilibre instable. Le spectateur ne se contente pas de la vision vague d'une œuvre mais cherche à interagir avec elle. Le changement d'interprétation n'est alors effectué qu'en saut d'une interprétation à une autre sans revenir à la vision de l'œuvre non-interprétée. L'interprétation se caractérise alors par la possibilité de passer d'une œuvre bifurquée *A* à une autre œuvre bifurquée *B*. Être en *A* rend impossible *B* : *A* et *B* s'étant séparées lors d'une bifurcation antérieure

164. L'équivalence de l'interprétation visuelle à l'interprétation artistique se faisant souvent, pour toute œuvre de l'op'art par exemple.

bien précise, l'une est exclusion de l'autre. Ainsi, le passage de *A* vers *B* tout en étant une création subjective de *B* est aussi simultanément une disparition de *A*. L'interprétation de l'œuvre possède donc une étrange faculté : un saut brusque et sans transition entre des œuvres bifurquées.

interprétation et cycle d'hystérésis

Un changement de comportement brusque et sans transition, c'est-à-dire sans comportement intermédiaire pouvant être un équilibre, est appelé une *catastrophe*. Ce terme n'a pas ici les connotations négatives qu'il peut avoir dans le langage courant. Il s'est constitué en mathématique une théorie des catastrophes, principalement développée par René Thom. Il existe plusieurs types de catastrophes, des plus simples aux plus complexes.

Le phénomène que nous observons dans l'interprétation est une catastrophe bien précise puisqu'il y a possibilité que le saut se fasse en aller comme en retour. Cette particularité n'étant pas celle de toutes les catastrophes, nous présenterons succinctement les catastrophes en général avant de se concentrer sur celle permettant de rendre compte de l'interprétation.

Pour donner un exemple simple de catastrophe, imaginons que quelqu'un marche à une vitesse relativement lente. Le comportement que nous étudions est son mode de déplacement : pour l'instant, il marche. Il désire aller plus vite, il augmente donc sa vitesse et marche plus vite. Le comportement est toujours le même. À une certaine valeur de sa vitesse – une valeur critique donc – il se met à courir. Il ne pouvait aller plus vite tout en continuant à marcher. Il est ici capital de se souvenir que la distinction entre la marche et la course n'est pas une question de vitesse mais de rythme des pas. On peut très bien courir plus doucement que l'on marche. Le passage de la marche à la course est un changement de comportement brusque puisqu'il n'y a pas une cadence de pas qui soit un peu de la marche et un peu de la course : soit on marche, soit on court. Ce passage est donc une catastrophe.

Il est possible de passer de la marche à la course mais aussi de la course à la marche. Si l'on se met à marcher à une vitesse $V1$, on se mettra à courir à une vitesse $V2$ supérieure à $V1$. La marche à grande vitesse est instable, la course à petite vitesse l'est également, elles tendent toutes les deux à évoluer vers l'état contraire qui est plus stable¹⁶⁵, mais la catastrophe ne se produit pas à la même vitesse dans un sens et dans l'autre. Il est impossible de se mettre naturellement à courir alors que l'on marche et que l'on décélère, comme on ne peut pas commencer à marcher si l'on court et que l'on accélère. Imaginons quelqu'un marchant à la vitesse $V1$ puis accélérant jusqu'à $V2$, ralentissant jusqu'à $V1$ avant d'accélérer à nouveau jusqu'à $V2$ et ainsi de suite. Cette personne marche, puis court, puis marche, et décrit alors un cycle appelé cycle d'hystérésis. Un cycle d'hystérésis est le passage catastrophique d'un état à un autre et réciproquement ; les catastrophes se produisant aux points où le comportement est instable.

En reprenant l'exemple du cube de Necker, nous voyons maintenant que le passage du perceptuel à la conformation est une catastrophe ainsi que celui d'une conformation à une autre pour les cas de surconformation. Il est possible, avec un peu d'entraînement, de se fixer alternativement sur le cube vu de droite et sur celui vu de gauche. Nous décrivons alors un cycle d'hystérésis, ce même phénomène étant généralisable à plus de deux états bifurqués. L'interprétation d'une œuvre peut de la même manière décrire un cycle d'hystérésis et appréhender ainsi successivement et alternativement les différentes œuvres bifurquées. Le cycle d'hystérésis se déroule d'autant mieux que les œuvres bifurquées ont été préalablement saisies indépendamment les unes des autres¹⁶⁶.

L'ouverture de l'œuvre d'art est sa capacité à être source d'une infinité d'informations, toutes audibles séparément. L'interprétation choisit une voie parmi

165. Dans ce cas, la stabilité est une question de minimisation de l'énergie.

166. Le cycle d'hystérésis est une alternance catastrophique entre différents états, aussi bien deux états bifurqués qu'un état bifurqué et un état non-interprété. Pour des raisons de clarté, nous emploierons uniquement le terme d'hystérésis lorsqu'il s'agit d'alternance des états bifurqués et parlerons uniquement de catastrophes successives dans les autres cas.

toutes, le choix n'étant possible que s'il n'y a pas trop d'éventualités¹⁶⁷ ; sinon, l'œuvre est du bruit et n'est plus une œuvre. L'information que donne le message est la seule interaction entre le spectateur et l'œuvre. Elle est donc responsable du plaisir esthétique, si plaisir il y a. Nous avons commencé notre propos en étudiant les œuvres d'innovation. Nous avons montré que l'information qu'elles portent est tout d'abord infinie¹⁶⁸. Il ne faut pas confondre l'information infinie des innovations et les infinités d'informations des œuvres ouvertes ; d'autant plus qu'une œuvre d'innovation, en tant qu'elle est une œuvre, est ouverte. Qualité et quantité de l'information sont deux paramètres importants du sentiment esthétique.

Avant de chercher des œuvres stabilisant une information infinie, occupons-nous de la notion problématique des infinités d'informations. L'œuvre interprétée étant une œuvre fermée, on ne reçoit qu'une information à la fois. En quoi alors le fait qu'il y en ait plusieurs possibles change-t-il la réception ? Une œuvre ne pouvant être fermée, l'ouverture est un élément indispensable de l'appréhension esthétique. Or, lors de l'interprétation, on est uniquement en contact avec une œuvre fermée. La seule distinction entre une œuvre ouverte et une œuvre fermée, du point de vue de la réception, est la possibilité que nous venons de dégager ; à savoir le processus catastrophique permettant de passer d'une œuvre bifurquée à une autre : ce n'est plus une œuvre fermée que l'on contemple mais une succession de plusieurs œuvres fermées qui appartiennent étrangement à la même œuvre ouverte. La possibilité du cycle d'hystérésis nous apparaissant alors comme étant le propre de l'œuvre d'art, nous sommes amenés à étudier de plus près le phénomène d'hystérésis faisant de la réception statique d'une œuvre une contemplation dynamique d'œuvres bifurquées.

167. Le fait qu'il y a une infinité de choix n'a pas forcément pour conséquence qu'il y en a *trop*. Il y a, pour le dire rapidement, différents infinis, nous pouvons par exemple considérer qu'un ensemble infini de cardinalité dénombrable ne dépasse pas le seuil du bruit alors qu'un ensemble indénombrable – et ainsi forcément infini – le dépasse.

168. « tout d'abord » puisque le mouvement rétrograde fera par la suite décroître la valeur de l'information.

Chapitre XIV : une esthétique de la catastrophe

L'hystérésis se révèle être un concept central pour analyser la réception des œuvres d'art. Il importe par conséquent de délimiter précisément son rôle ainsi que ses impacts dans l'interprétation du spectateur. Dans la mesure où elle est un phénomène relativement complexe, son étude nécessite préalablement celle de sa principale composante, la catastrophe. Cette étape a pour but de trouver une forme d'expression fondamentalement ancrée dans la catastrophe.

À travers l'examen de formes exhibant leur filiation avec l'hystérésis, nous nous rapprocherons de nos premières considérations sur la pluralité de l'œuvre d'art. La multiplicité d'une œuvre, alliée à son individualité, implique une reconsidération de la notion d'interprétation et des critères de jugement d'une œuvre : alors que l'historiographie met majoritairement l'accent sur la *quantité* d'information, nous proposerons la notion de *qualité* d'information, notion qui nous semble également avoir sa légitimité.

catastrophe et émotion esthétique

Le moment de l'interprétation, moment où l'on se trouve devant un perceptuel et où on le comprend comme conformation, est un moment catastrophique. Ce phénomène est très fréquent, mais on s'en rend rarement compte parce que perceptuel et conformation sont généralement trop intimement liés pour être dissociés l'un de l'autre. Lorsque l'on est devant une main, on voit une main – la conformation – au même moment que la tache qui la caractérise – le perceptuel. Toutefois, il survient des cas où l'interprétation est plus périlleuse, où l'on se questionne : « mais qu'est-ce que c'est que ça ? ». Ce n'est qu'après un certain temps que, tout à coup, on voit ce que c'est. Dans ces

cas-là, on a conscience de la catastrophe. L'interprétation est alors comparable à la création ; elle est une création subjective. Le spectateur qui prend conscience de la catastrophe prend simultanément conscience de son rôle de créateur et connaît déjà un premier plaisir. Il a augmenté l'univers d'une forme dont il ne soupçonnait pas même la possibilité. En fait, en tant que création subjective, il a augmenté d'une forme sa propre vision du monde. Il s'est augmenté, se sent augmenté, et gagne en émotion tout en gagnant en mystère.

Le mystère est issu d'une incompréhension de soi. Il sait que c'est lui le seul responsable de la catastrophe et pourtant ne comprend pas pourquoi elle s'est produite *maintenant* et pas à un autre instant, plus tôt ou plus tard. La catastrophe est absolument imprévisible et ne peut pas être contrôlée. Ceux qui ont déjà fait l'expérience décrite par Merleau-Ponty en sont convaincus : le moment où l'on voit la tête à l'envers non-redressée est inattendu la première fois. Si l'expérience vient à se reproduire, même si l'on anticipe le moment, puisqu'on sait qu'il peut se produire, on ne prévoira pas l'instant de la catastrophe. Le spectateur tient le rôle d'un créateur créant pour lui et malgré lui, il est le seul à tirer les ficelles, mais ne les contrôle pas.

Cette sensation étrange est une sensation esthétique par le simple fait qu'elle est un jeu d'informations esthétiques. Le spectateur ressent dans la catastrophe une modification qu'il ne pouvait prévoir. La vision catastrophique est ainsi une vision absolument imprévisible qui se manifeste subitement au spectateur. Il s'agit d'un message d'une information infinie qui apparaît au spectateur. La catastrophe de l'interprétation se révèle être analogue à l'innovation, une innovation subjective puisqu'elle ne concerne que la personne du spectateur. Ce serait comme si l'artiste donnant naissance à une œuvre d'innovation ignorait totalement le caractère innovateur de celle-ci et ne le découvrait qu'une fois l'œuvre achevée. Il y aurait, de plus, un achèvement immédiat qui n'aurait nécessité aucune formation. En ce sens, la catastrophe est comparable à une génération spontanée de forme.

L'interprétation fait succéder une information à une autre. La seconde étant infinie, elle a pour conséquence un accroissement d'information pour le sujet. Le passage de l'une à l'autre étant catastrophique, il ne s'agit pas d'un accroissement continu

mais précisément d'un saut. Plus l'accroissement est fort et brusque, plus l'émotion qui en naît est intense. Il s'agit ici d'un accroissement infini et infiniment brusque, la catastrophe de l'interprétation a donc pour conséquence une forte émotion esthétique.

Généralement, lorsque la catastrophe est consciente, le spectateur est non seulement surpris qu'elle se produise mais est aussi surpris de la vision catastrophique qui s'offre alors à lui. Sa surprise vient du fait qu'il peut voir quelque chose qu'il sache ne pas être : « la tête renversée n'existe pas, il s'agit d'une illusion » pense-t-il, alors qu'elle n'existe objectivement pas moins que la tête droite. À la surprise de l'existence de la catastrophe et celle de l'instant de la catastrophe, s'ajoute la surprise de la vision catastrophique qui, prise pour une illusion, ne fait qu'amplifier l'émotion esthétique.

Étant donné qu'il s'agit d'un étonnement provoqué par ce qui est vu, on pourrait penser qu'il n'a lieu que la première fois que la catastrophe se produit. Pourtant, l'émotion se retrouve à chaque reprise. En effet, il s'agit moins de la forme vue que du fait de voir cette forme : ce n'est pas la forme en elle-même qui provoque la surprise mais sa vue dans une situation où elle n'aurait pas dû être vue. La revoir reste alors aussi étonnant que l'avoir vue. C'est le sentiment de l'illusion catastrophique qui est ici en jeu : savoir que ce que l'on va voir est une illusion n'est rien à côté de voir l'illusion, et ceci parce que le passage de l'un à l'autre est une catastrophe dont on ne sait ni quand elle va se produire, ni pourquoi et comment elle se produit. Le plaisir de l'illusion est justement le plaisir pris à sentir la limite de ses propres sens, savoir que ce que l'on voit est impossible mais le voir tout de même. L'irréductible impossibilité se fait jour dans l'instant de la catastrophe.

Le trompe-l'œil, plaisir de l'illusion, peut se comprendre en terme de catastrophe : le passage entre la vision qui trompe et celle qui perçoit la tromperie est une catastrophe. Il n'y a pas de vision qui trompe à moitié les sens, dès qu'ils sont trompés, l'illusion s'écroule. Il est cependant possible de retrouver cette illusion, mais cette fois-ci la personne regardant est un spectateur actif qui cherche l'illusion, il ne s'agit plus d'une personne voyant au hasard d'un regard.

Les limites du trompe-l'œil sont contenues dans son appellation : le trompe-l'œil n'est pas un *trompe-les yeux*, il ne trompe qu'un seul œil. Il ne prend en compte ni le dédoublement de la perception, ni le flou de la mise au point. L'autostéréogramme, quant à lui, de par le fait qu'il est *stéréo*, trompe les deux yeux. On peut à ce titre le considérer comme l'aboutissement du trompe-l'œil. Cette caractéristique en fait une technique très difficile, la technique de l'autostéréogramme requiert de tels calculs qu'il est fastidieux d'en réaliser sans outil informatique. Un autostéréogramme est une image qui, traditionnellement abordée, ne montre rien d'autre qu'un motif étrange se répétant comme une texture. Mais, si on le regarde d'une certaine manière, jaillit de cette répétition de motifs une forme tridimensionnelle. Il faut faire une mise au point derrière l'image pour voir l'illusion¹⁶⁹.

Ce que l'on prenait pour une texture régulière présente en fait certains écarts par rapport à la texture parfaite, ce sont ces écarts qui sont responsables de l'apparition de la forme¹⁷⁰. Ces écarts étant absolument imperceptibles, il est rigoureusement impossible de prévoir la vision future. Il n'existe sensiblement aucun lien entre la vision avant et après la catastrophe, et ce même lorsque la vision a déjà été effectuée. Le saut est ainsi absolument grand.

La pratique de l'autostéréogramme rend aussi très bien compte de la perception de la plus ou moins grande stabilité de la vision : tout en voyant nettement la forme tridimensionnelle, on ressent quand celle-ci persistera encore quelques instants et quand, au contraire, elle s'apprête à disparaître lors d'une nouvelle catastrophe. Malgré le sentiment d'instabilité, on ne peut cependant pas prévoir l'instant précis auquel la catastrophe va se produire.

L'autostéréogramme est peut-être la technique la plus aboutie en ce qui concerne l'esthétique de la catastrophe, elle est aussi certainement l'une des expériences visuelles les plus saisissantes et les plus mystérieuses ; dans le sens du mystère que nous avons

169. Il est aussi possible de faire une mise au point devant l'image – de loucher – mais dans ce cas on verra le *moule* de ce qu'on est censé voir : les creux seront des pleins et vice versa, les autostéréogrammes étant généralement faits pour une vision divergente et non convergente.

170. Remarquons qu'une texture est la répétition symétrique d'un motif et que l'écart qui provoque le motif brise la symétrie, nous retrouvons une occurrence fort complexe de ce que nous avons précédemment observé concernant l'apparition de motifs et les brisures de symétrie.

précisé précédemment, l'incompréhension de soi. Nous avons compris comment provoquer ce bouleversement intérieur mais ne savons pas ce qui le rend possible. Autrement dit, pourquoi, pour les autostéréogrammes, on arrive à faire une *telle* mise au point. Cette dernière précision achèvera notre étude de la catastrophe et nous permettra d'étudier l'hystérésis.

bonne forme et bon sens

Lorsqu'une anamorphose montre dans une vision frontale un quadrilatère quelconque¹⁷¹, on peut, d'un certain endroit, le voir en carré. Cette expérience est courante dans les jeux de visions. L'inverse est rare, presque impossible à voir : lorsqu'on est face à un carré, on peut le voir en quadrilatère quelconque d'un autre point mais la vision ne se redressera pas, ou très difficilement, comme pour une vision de carré. Pourtant, le quadrilatère, ce quadrilatère, n'est pas plus quelconque que l'est ce carré. Toute image peut être considérée comme une anamorphose à partir du moment où on est capable de donner pertinence à toute forme, mais ce n'est manifestement pas le cas. Pourquoi alors la vision privilégie-t-elle certaines formes au détriment d'autres ?

Un portrait en pied vu latéralement pourrait apparaître comme le portrait d'une personne très mince, avec un côté du corps plus gros que l'autre. Cette vision ne s'opère pas, le spectateur corrige la forme afin de la ramener à la vision de face ; et ce même si la vision de face ne s'est pas encore effectuée. Par contre, si l'on connaît bien et est habitué à voir une personne très mince respectant les caractéristiques de la vision de biais, le redressement anamorphotique se produira. Une anamorphose ne renvoie à aucune forme prégnante vue de face mais, d'un certain point de vue, la vision est confrontée à une forme particulière. Il s'agit du même processus dans le cas du trompe-l'œil et de l'autostéréogramme. La vision opère un tri au sein des différentes formes proposées à l'œil, les conditions de ce tri ont déjà été analysées : « La psychologie de la

171. « quelconque » signifie que le quadrilatère n'est pas une figure ayant plus de particularité : ce n'est pas un trapèze -et donc ni un parallélogramme, ni un rectangle, ni un losange, ni un carré.

forme (*Gestalt*) a étudié les principes qui gouvernent le choix et la formation d'une figure particulière de préférence aux autres. Dans un nombre de constellations possibles qui peuvent regrouper les *stimuli* visuels, nous tendrons à choisir le pattern le plus dense, le plus simple et le plus cohérent : on dit qu'il possède les propriétés de la « bonne » gestalt »¹⁷². C'est la loi de la bonne forme. Il n'est pas nécessaire pour notre propos de développer précisément ce que renferment les termes de « dense », « simple » et « cohérent », l'intuition nous suffira à distinguer entre *bonnes* et *mauvaises* formes¹⁷³. Il s'agit uniquement d'avoir à l'esprit que toutes les formes ne sont pas équivalentes, que certaines sont plus stables que d'autres.

La notion de stabilité nous renvoie à nos propos précédents et nous rappelle que chaque changement de perception est catastrophique. Les liens entre la théorie des catastrophes et la psychologie de la forme ont déjà été évoqués par Woodcock et Davis dans leur ouvrage *La Théorie des catastrophes* :

La T.C. [Théorie des Catastrophes] est peut être plus compatible en esprit avec la psychologie de la Gestalt qui se centre sur le caractère de totalité et de stabilité des processus mentaux – notre capacité de reconnaître un objet lorsque nous le voyons à partir d'un nouvel angle, par exemple, ce qui fait que les caractéristiques quantitatives qu'il présente ne sont pas familières (ses frontières sont à des angles différents les unes des autres, ses surfaces apparaissent dans différentes proportions, etc.). La psychologie de la Gestalt essaie d'extraire les caractéristiques qualitatives qui rendent un objet reconnaissable, le même, moment après moment – et c'est en effet la même insistance sur la stabilité qualitative qui est à la base de la T.C.¹⁷⁴

Notons toutefois que dans le cas de l'autostéréogramme, la stabilité d'un choix est uniquement fonction de la mise au point. Le strabisme sera plus ou moins divergent suivant la pertinence des formes qu'il donnera à voir¹⁷⁵. La pratique de

172. Ehrenzweig (Anton), *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, Tel, 1974, p. 45.

173. Le lecteur intéressé pourra se référer à : Guillaume Paul, *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.

174. Woodcock et Davis, *La Théorie des catastrophes*, Lausanne, collection *cheminements* des pratiques des sciences de l'homme aux éditions l'Âge d'homme, 1984, p. 146-147.

175. L'autostéréogramme perturbe un peu la psychologie de la forme à cause de son mécanisme

l'autostéréogramme est donc une recherche de la bonne forme, une bonne forme inconnue jusqu'au moment où on la voit. La forme est dictée par la focalisation, il s'agirait d'une loi de la bonne mise au point puisque avec une telle mise au point il est impossible de voir une autre forme.

La vision utilise tellement souvent la loi de la bonne forme qu'on en a rarement conscience. Ce n'est que dans les cas à catastrophe qu'il y a prise de conscience. La loi de la bonne forme dans les cas du trompe-l'œil ou de l'autostéréogramme, en prolongeant la bonne forme à l'autostéréogramme malgré les limites dégagées, donne à voir une vision qui contredit notre bon sens. L'opposition entre la bonne forme et le bon sens contredit la pensée de saint Thomas qui ne croit que ce qu'il voit : dans la catastrophe, on ne croit pas ce que l'on voit. L'adage courant « je n'en crois pas mes yeux » prend alors toute son authenticité¹⁷⁶. Plus précisément, on devrait dire « je n'en crois *plus* mes yeux » puisque ce n'est qu'après la catastrophe que le sentiment d'avoir des yeux-menteurs se réalise. Le conflit entre *bonne forme* et *bon sens* est justement ce qui va entretenir la catastrophe en passant successivement d'une vision privilégiant le bon sens à une privilégiant la bonne forme ; ceci alimente ainsi le plaisir pris à la catastrophe.

Le trompe-l'œil et l'autostéréogramme nous ont permis de nous familiariser avec le phénomène de catastrophe aussi bien que celui-ci nous a permis de comprendre ce qui procure le plaisir à voir de telles choses. La catastrophe naissant d'une opposition entre la bonne forme et le bon sens, il a été développé des structures permettant de les duper alternativement. Généralement, bonne forme et bon sens s'accordent de telle sorte qu'il n'y a pas de distinction entre les deux modes de vision. La vision de la bonne forme est la même que celle du bon sens. On a manifestement un seul bon sens mais est-il possible qu'il y ait plusieurs bonnes formes ? que se passe-t-il si une image possède

particulier. Cette pratique remet en cause d'autres pensées puisque l'on distingue nettement des formes sans qu'il n'y ait ni couleur ni ligne de démarcation.

176. Une authenticité qu'il n'a pas généralement : même si, dans cette expression, la vision est remise en cause par rapport à la faculté de croire, ce n'est qu'une hyperbole caractérisant l'effet de surprise que procure la vision. En fait, on croit ses yeux. Au contraire, dans la catastrophe, on pense réellement que ses yeux mentent et pas que ce qui est devant soi s'est subitement transformé.

deux bonnes formes ? Dans ce cas, une seule vision de bon sens peut donner suite à plusieurs visions de bonne forme. Les visions de bonne forme sont des visions bifurquées de la vision de bon sens. Il peut alors se produire ce phénomène que nous cherchons à saisir : le cycle d'hystérésis.

les différentes attentions

L'ambiguïté d'une forme est sa capacité à pouvoir être lue de diverses manières. Suivant en cela l'appellation de Patrice Hamel, nous avons nommé *surconformation* le fait de pouvoir voir plusieurs représentations. Une forme ambiguë laisse donc place à la surconformation. Nous employons le terme d'ambiguïté lorsque l'on ne possède pas de moyen de statuer entre les différentes visions, lorsque l'une semble aussi possible et aussi impossible qu'une autre¹⁷⁷. Il a déjà été question du cube de Necker. Cette figure nous servira d'exemple pour aborder le problème des différentes sortes d'attention que l'on peut porter à une figure ambiguë.

Le pattern bidimensionnel du cube de Necker possède deux bonnes formes : l'une est un cube vu de droite, l'autre un cube vu de gauche. Cette figure est ainsi ambiguë. La psychologie de la forme nous apprend qu'il faut faire un choix devant une telle structure : le voir *soit* d'une manière, *soit* de l'autre. De par cette attitude, ces structures ont été baptisées structures « ou bien-ou bien ». Le choix, même s'il entraîne une interprétation différente, renferme une seule et même attitude face à la forme : puisqu'il y a choix selon un *ou* exclusif, il s'agit d'une attitude disjonctive.

Une alternative est de ne faire aucun choix parmi ceux qui sont proposés. Dans le cas de notre cube, cette attention entraînerait la vue du pattern bidimensionnel. Cette vision est assez difficile à maintenir, elle est celle de l'individu écoutant toutes les voix en refusant d'en comprendre une. Anton Ehrenzweig a longuement étudié dans ses travaux cette attention particulière à une forme visuelle ou sonore, ne faisant aucune différence entre les choix, attention qu'il qualifie de « dédifférentiation ».

177. C'est pour cette raison que nous ne considérons pas les anamorphoses et les procédés vus précédemment comme ambigus, le bon sens permettant de trancher.

Le lot commun à tous les exemples de dédifférenciation est d'échapper à l'obligation de faire un choix. Le principe conscient de la gestalt impose, lui, la sélection d'une gestalt bien déterminée comme figure ; au contraire, l'attention multidimensionnelle dont parle Paul Klee peut embrasser à la fois figure et fond. L'attention verticale doit sélectionner une seule mélodie, tandis que l'attention horizontale peut contenir toutes les voix polyphoniques sans choisir entre elles. La perception indifférenciée peut saisir en un seul acte indivis de compréhension des données qui seraient incompatibles pour la perception consciente. J'ai désigné ailleurs ces constellations qui s'excluent réciproquement du nom de structure « ou bien-ou bien » du processus primaire. Structure sérielle serait un meilleur terme. La vision de surface est disjonctive, tandis que la vision profonde est conjonctive et sérielle. Ce qui paraît ambigu, pluri-évocateur, ou sans fin déterminée à un niveau conscient, devient à un niveau inconscient une seule structure sérielle aux frontières parfaitement fixées. À cause de son rayon plus grand, la vision profonde peut servir d'instrument de précision pour balayer des structures de vastes envergures qui offrent un grand nombre de choix. On a régulièrement affaire à de telles structures dans toute recherche créatrice.¹⁷⁸

Anton Ehrenzweig utilise ici le terme de vision conjonctive. Pour nous, la dédifférenciation est une absence de choix, il ne faut pas la confondre avec la prise simultanée des différents choix. Alors que la vision disjonctive est de la forme « ou bien-ou bien », la vision développée par Anton Ehrenzweig – nous conserverons le terme de vision sérielle – est de la forme « ni-ni », la vision conjonctive serait « et-et ». Nous nous occuperons ultérieurement d'une telle attitude en ce qui concerne la vision. Le langage, lui, possède des structures similaires pour lesquelles la différence, très claire, entre le « ni-ni » et le « et-et » explicitera notre propos.

La langue française ne fait pas de priorité entre les préfixes et les suffixes, comme si la relation avec le radical était associative. Pourtant, l'intuition de la langue démentit parfois cette règle ; plutôt cette absence de règle puisque rares sont les mots naturels possédant à la fois préfixe et suffixe. Alain Finkielkraut prend l'exemple d'un

178. Ehrenzweig (Anton), *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, Tel, 1974, p. 66.

néologisme ambigu : un *misanthropophage*¹⁷⁹. Ce mot est ambigu puisqu'il peut se lire soit mis - anthropophage, soit misanthropo - phage, les deux lectures n'étant pas équivalentes. Respectant les non-règles de la langue française, Finkielkraut refuse de donner une priorité au préfixe sur le suffixe et réciproquement. Il refuse l'attitude disjonctive en refusant de faire un choix. Cependant, faut-il donner priorité aux deux ou à aucun des deux ? Alain Finkielkraut privilégie l'attitude sérielle à l'attitude conjonctive, sa définition du misanthropophage est par conséquent celle d'un cannibale qui déteste les hommes, à savoir « un cannibale qui boude son plat »¹⁸⁰. Les lectures disjonctives sont d'une part celle de quelqu'un qui déteste les cannibales, le mis - anthropophage, et d'autre part celle de quelqu'un qui mange les misanthropes, le misanthropo - phage. L'attitude conjonctive serait donc celle de quelqu'un qui déteste les cannibales *et* qui mange les misanthropes. Un misanthrope étant généralement un homme, cet homme est cannibale – il mange des hommes – et donc se déteste. Il ne déteste cependant pas les misanthropes et ne « boude » par conséquent pas son plat. La différence entre les attitudes « ni-ni » et « et-et » est évidente.

Dans le cas du misanthropophage, l'attitude conjonctive n'entraîne pas un paradoxe et est donc identifiable, mais uniquement après réflexion. Ce mot ne se laisse pas comprendre directement de manière conjonctive à l'écoute. L'une des compréhensions disjonctives est plus naturelle. Ce n'est qu'en passant préalablement par les versions disjonctives que la version conjonctive est possible. C'est cette méthode que l'on voudrait suivre si ce n'est que, dans les nombreux cas où la conjonction entraîne un paradoxe, on ne peut pas concilier les deux disjonctions : dès que, de l'une, l'on souhaite passer à l'autre, on perd la précédente, et réciproquement ; la disjonction refuse d'être inclusive. Ainsi naît un cycle d'hystérésis. Étudions alors quelques structures ambiguës afin de montrer que les visions disjonctives sont des états bifurqués, pour saisir ensuite l'irréductibilité du cycle d'hystérésis.

179. Voir Finkielkraut (Alain), *Petit Dictionnaire illustré*, Paris, Édition du Seuil, 1981.

180. En admettant que le préfixe mis- peut être pris dans un sens gustatif.

attention disjonctive et états bifurqués

Dans le domaine graphique, il existe deux sortes d'ambiguïté : l'ambiguïté pictographique et l'ambiguïté stéréographique. Le fameux canard-lapin est l'exemple caractéristique du premier type, le cube de Necker relève du second. Quel que soit le processus qui entraîne l'ambiguïté, ce qui nous intéresse ici est la possibilité d'interpréter la forme au moins de deux manières différentes. Les ambiguïtés pictographiques sont rares puisqu'elles nécessitent un tracé très particulier. Les stéréographiques sont plus nombreuses. Elles sont dues à notre vision qui, privée d'information suffisante, peut interpréter des zones comme fond ou forme, comme formes convexes ou concaves. Nous nous appuyerons principalement sur les ambiguïtés stéréographiques avant de montrer que les conclusions que nous en tirons sont aussi valides dans le cas des ambiguïtés pictographiques.

Jusqu'à présent, au sujet du cube de Necker, nous avons dit que l'on pouvait voir le cube soit de gauche, soit de droite. *Le cube ?* est-ce le même cube que l'on voit ? Assurément non, pour s'en convaincre, il suffit de donner des noms aux sommets du cube. Soit un cube ABCDEFGH : pour l'un, la face ABCD sera dans le sens des aiguilles d'une montre, pour l'autre, dans le sens inverse. Les deux cubes ne sont donc pas identiques. L'un est l'image de l'autre dans un miroir. Nous savons donc quelle transformation permet de passer d'une vision à une autre. Les deux cubes sont par conséquent symétriques l'un de l'autre. Leur symétrie est la plus courante : la symétrie sagittale. Ces deux objets sont appelés des énantiomères ou formes chirales¹⁸¹. Le cube de Necker possède donc au moins une symétrie, celle d'être invariant par réflexion dans un miroir : il existera toujours un cube pourvu d'une face ABCD dans le sens horaire et un autre dont la face a le sens opposé. Par conséquent, voir un cube plutôt que l'autre brise cette symétrie ; le cube orienté n'est plus égal à son image spéculaire. Les deux cubes sont ainsi deux états bifurqués d'un état symétrique. Cet état symétrique premier est plus complexe à décrire, il s'agirait de l'état donnant une vision conjonctive des deux

181. Ce que Kant a qualifié d'objets identiques non-superposables.

cubes. Un tel objet semble impossible mais il est possible de s'en faire une idée en raisonnant par analogie de dimension. Considérons alors une forme bidimensionnelle, le dessin d'une main par exemple.

Lorsque l'on voit le dessin d'une main sur une feuille de papier, on peut dire s'il s'agit d'une main droite ou d'une main gauche – à condition qu'il n'y ait pas que le contour mais aussi une indication permettant de savoir si c'est la paume ou le dos d'une main : mettons que le dessin ait le pouce à droite, les autres doigts dépliés vers le haut et que l'on voit les ongles, il ne peut s'agir que du dos d'une main gauche. Son image dans un miroir est une main droite. Ceci vient du fait que main droite et main gauche sont chirales¹⁸². La main gauche se reflète en main droite de la même manière que le cube à la face ABCD horaire se reflète en un cube avec la face anti-horaire. Si maintenant le dessin est réalisé sur une vitre en verre, suivant que le spectateur se place d'un côté de la vitre ou de l'autre, il verra une main droite ou une main gauche. Une telle représentation englobe à la fois les deux états bifurqués. Ce n'est qu'à partir du moment où le spectateur est indépendant du plan du dessin que celui-ci donne sa double lecture. Puisque l'on possède davantage de deux dimensions, une telle prise de distance est possible. De manière analogique, un cube, en tant que figure tridimensionnelle, ne peut être vu des deux façons chirales l'une de l'autre qu'en se positionnant dans une quatrième dimension spatiale. Cet acte est matériellement impossible pour le spectateur, mais il peut le concevoir. Un objet qui subit une rotation dans la quatrième dimension par rapport à un plan devient son énantiomère. En quatre dimensions, le cube de Necker pourrait être construit en conservant ses deux lectures sans que celles-ci s'opposent l'une l'autre. Ce cube fictif entraîne une vision conjonctive : il est donc l'état symétrique avant bifurcation que nous recherchons.

Le fait de pouvoir identifier avec précision la symétrie transformant une vision en une autre nous a permis de repérer de quelle forme les deux visions disjonctives sont les états bifurqués. Ceci établi pour le cube de Necker, il nous suffit de poser l'existence d'une forme conjonctive¹⁸³ pour pouvoir considérer plusieurs visions disjonctives

182. Chirale vient d'ailleurs du grec *cheír* qui signifie main.

183. Postuler cette existence est légitime puisque l'on peut identifier ce qui dans le système humain fait que la vision conjonctive soit actuellement impossible, autrement dit, elle aurait pu l'être.

comme les différents états bifurqués d'une seule et même forme. Cette forme n'est pas toujours identifiable, la symétrie transformant une vision en l'autre non plus¹⁸⁴. Pourtant, nous pouvons considérer ces visions comme symétriques et comme états bifurqués d'un certain état, même s'il est inconnu.

En plus des ambiguïtés stéréographique et pictographique, il existe aussi des ambiguïtés du même ordre dans le langage. La figure de style du zeugma en est un exemple caractéristique. Si un jockey après un jeûne dit « j'ai sauté un obstacle et un repas », il énonce un zeugma. Le verbe sauter, mis en facteur, n'a pas le même sens avec les deux compléments d'objet direct qui l'accompagnent : le jockey n'a pas sauté au-dessus d'un repas, il n'a pas déjeuné¹⁸⁵. S'il avait dit « j'ai sauté un obstacle et j'ai sauté un repas », il n'y aurait plus eu de zeugma. L'écoute de la première phrase provoque une sensation étrange : on alterne entre les deux sens que prend ici le verbe sauter. Ces deux états bifurqués n'ouvrent sur aucun compromis qu'est l'état symétrique avant bifurcation. Cette alternance, en tant que passage d'un état bifurqué à un autre, est un cycle d'hystérésis. Il se produit presque automatiquement dans le cas du zeugma et doit parfois être recherché pour les autres ambiguïtés. Il est en tous les cas possible, en s'entraînant, de subir successivement les catastrophes. À partir du moment où l'on a pris connaissance des différentes versions, le cycle d'hystérésis est inéluctable. C'est d'ailleurs ce qui fait que dans le zeugma, où les deux sens sont saisis instantanément, le cycle d'hystérésis s'impose aussitôt.

Les structures ambiguës provoquent la catastrophe et l'entretiennent. Il s'agit de catastrophes particulières puisqu'elles induisent l'hystérésis. De telles structures emprisonnent alors le spectateur dans un cycle. Elles lui laissent voir alternativement plusieurs formes ayant entre elles d'étranges liens et étant malgré tout absolument

184. Elle l'est dès qu'il s'agit d'ambiguïté stéréographique : il est plus aisé d'identifier ce qui transforme une forme concave en forme convexe que de savoir ce qui transforme un lapin en canard. Le fait que l'on pourrait voir à la fois le canard et le lapin entraîne l'existence d'une telle symétrie sans pour autant savoir laquelle.

185. On pourrait toujours imaginer que le jockey soit passé à côté d'un obstacle et l'a donc *sauté*, ce n'est bien entendu pas le sens que nous donnons ici à la proposition « sauter un obstacle ».

différentes. À l'esthétique de la catastrophe s'ajoute le mystère de la brisure de symétrie donnant deux états bifurqués : nous faisons un premier pas vers l'esthétique de la bifurcation.

galerie d'images ambiguës

Après avoir développé le processus mis en jeu dans la réception des formes ambiguës, nous sommes prêts à identifier ce qui les rend si attractives. Un premier moment a déjà été traité : dans la mesure où l'hystérésis est une catastrophe particulière, ce que nous avons dit de la catastrophe reste valide. L'apport brusque d'information est mêlée à une confrontation des limites de sa propre perception. Nous chercherons toutefois ce qui, dans le sentiment ressenti, différencie hystérésis et simple catastrophe. Parallèlement à ceci, et dans ce but, nous présenterons d'autres exemples d'ambiguïtés afin de ne pas se contenter du cube de Necker et du canard-lapin.

Dans le dessin de Hill publié en 1915 intitulé *Ma Femme et ma belle-mère*, la catastrophe n'étant pas hystérésis serait de voir tout à coup un portrait là où l'on ne voyait que taches noires. Il n'est pas du tout sûr que cette catastrophe se produira consciemment chez tout le monde, certains spectateurs verront peut-être directement un portrait. L'hystérésis, elle, est le moment où l'on passe d'un portrait à l'autre, par exemple le passage de la femme à la belle-mère. Il est parfois nécessaire de chercher le second portrait mais une fois que les deux ont été vus, il est possible de voir l'un ou l'autre. L'attention n'est pas simplement disjonctive, on ne voit pas *l'un* ou *l'autre* portrait mais l'un *puis* l'autre. Cette différence est essentielle puisque c'est elle qui provoque, qui est, la catastrophe et l'hystérésis. Le passage de la jeune à la vieille femme est empli de mystère. En plus de ce qui est propre à la catastrophe, le fait qu'il y ait deux bonnes formes pour un seul pattern induit un lien entre les deux femmes. L'attitude consiste à essayer de comprendre ce qui fait que l'une et l'autre image sont *même* sans l'être totalement. La surconformation rend la différence entre conformation et représentation inévitable. « Qu'est-ce qui transforme la jeune femme en vieille

femme ? », se demande-t-on. On recherche spontanément la symétrie transformant un état bifurqué en l'autre, on recherche la forme avant la bifurcation. On essaie de réaliser mentalement un *morphing* entre les deux images mais cet acte est voué à l'échec : il n'existe pas d'étape intermédiaire, la catastrophe persistera. Remarquons le titre de ce dessin, *Ma Femme et ma belle-mère*, autrement dit une mère et sa fille. Dans le souci de chercher une relation de symétrie entre les deux portraits, Hill ne peut s'empêcher de donner une relation de parenté ; comme si les deux images étaient symétriques l'une de l'autre par une translation dans le temps, si nous acceptons l'idée commune que les enfants sont l'image et le prolongement des parents. Ce dessin, de par son ambiguïté et son hystérésis est à la fois une vieillesse subite et une cure de Jouvence, la femme semble vieillir ou rajeunir en un clin d'œil. Ce clin d'œil est celui du spectateur, évidemment. Il fonctionne comme un hymne à l'épicurisme en se faisant porteur de la marque du temps. L'« obscur ennemi » de Charles Baudelaire devient clair avec l'hystérésis.

Mon Mari et mon beau-père de Jack Botwinick se prête bien évidemment aux mêmes commentaires¹⁸⁶.

La particularité de l'hystérésis est la volonté de comprendre et de dépasser la catastrophe afin de l'éviter. Cette volonté, de par son impossible aboutissement, entretient la catastrophe. Elle plonge ainsi le spectateur dans une chasse au trésor dont le trésor est impalpable. Le seul moyen de s'en extraire est d'abandonner les recherches en arrêtant de regarder l'image. À la différence de la catastrophe du trompe-l'œil et de l'autostéréogramme, les figures ambiguës ne proposent pas au spectateur une vision réelle et une illusion, toutes les possibilités sont aussi réelles et aussi illusoire les unes que les autres. Le fait que l'une ne soit pas plus stable qu'une autre amplifie la sensation de l'hystérésis puisque dès que l'on fait un choix on ressent son absurdité : « pourquoi voir la jeune femme plutôt que la vieille alors que les deux sont là ? » et l'on passe ainsi à l'autre vision.

186. Nous mentionnions précédemment la quatrième dimension : dans le cas de ces doubles portraits il ne serait pas absurde d'imaginer qu'avec une perception de l'espace-temps de telles visions seraient possibles.

La volonté d'annuler l'ambiguïté est parfois telle que certains recherchent un lien entre les deux visions. C'est le cas du surréaliste André Breton dont les initiales peuvent, sous une certaine graphie, être lue 1713. Il recherchait un événement de cette année-là ayant eu des conséquences dans sa vie. L'association entre initiales et date le faisait aussi signer 1713. Son entourage participait à cette signature cachée : la toile de Victor Brauner *Les Amoureux messagers du nombre* porte en bas à droite la dédicace ambiguë à l'année et au poète.

Les figures ambiguës ne sont pas sans rappeler une grande partie de l'art d'Escher. Cependant, ses gravures ne sont pas toutes d'une même ambiguïté. La plupart du temps, jouant sur des notions de forme et de fond riches en détails, elles autorisent la vision conjonctive, ou du moins une vision conjonctive partielle. C'est-à-dire qu'il est possible de voir certaines zones du fond – mais pas toutes – comme formes, cependant que le reste apparaît forme. Dans *Mosaic II*, en regardant les zones blanches comme forme, on peut percevoir des formes noires ne s'opposant pas aux formes blanches. Contrairement aux ambiguïtés précédentes, celle-ci est possible, elle est très improbable, mais possible. Il n'y a pas contradiction d'une vision venant annuler une autre vision. Il n'y a alors plus véritablement de fond mais des formes s'agençant en puzzle les unes aux autres sans laisser à la vision le moindre interstice entre elles. *Sun and moon* est un autre exemple de cette approche. Dans *Two intersecting planes* Escher prend en compte la notion de détail et l'exploite : le centre de l'œuvre présente des oiseaux et des poissons détaillés, ne pouvant donc fonctionner que comme formes, alors qu'un fond apparaît aux extrémités. Le même dessin sans aucun détail intérieur au contour des formes serait ambigu, au sens que nous avons conféré à ce terme.

Étant donné que l'œuvre d'Escher se prête bien aux notions de symétrie et de brisures de symétrie et que la référence à Escher est inévitable lorsque nous parlons de figures ambiguës, il nous semblait nécessaire de préciser les différences entre ces œuvres et celles que nous considérons ici.

La réception des figures ambiguës fait appel à la fois à la théorie des catastrophes et à la bifurcation. Il ne faut pas confondre ces deux notions : la catastrophe prend sa place dans la mesure où le passage d'une interprétation à une autre est un changement

Brusque de comportement. La bifurcation, elle, intervient dans la mesure où les différentes interprétations sont des états bifurqués d'un état symétrique. En d'autres termes, le passage d'une vision conjonctive à une vision disjonctive est une bifurcation, une brisure de symétrie, et est aussi une catastrophe. Le passage d'une vision disjonctive à une autre, l'hystérésis, est une catastrophe mais n'est pas une bifurcation, c'est le passage d'un état bifurqué à un autre.

La réception des figures ambiguës est un cas particulier de l'esthétique de la catastrophe faisant intervenir la notion d'état bifurqué. Nous nommons ce cas particulier, celui qui est au centre de notre propos, l'esthétique de la bifurcation. Si nous avons opté pour le terme de bifurcation, qui n'est pas mathématiquement précisément lié à la notion de catastrophe, c'est parce que la notion de bifurcation dans le langage courant renvoie suffisamment à celle de changement brusque pour pouvoir se passer du terme de catastrophe. L'autre nom possible aurait été l'esthétique de l'hystérésis, mais la notion d'hystérésis n'implique pas nécessairement la catastrophe.

À présent que nous avons déterminé les caractéristiques de l'esthétique de la bifurcation, il faut voir en quoi celle-ci est pertinente dans le cadre des œuvres ouvertes ne présentant pas d'ambiguïtés pictographiques ou stéréographiques. Une ambiguïté est naturellement présente, mais elle est d'un fondement ne renvoyant pas à une structure visuelle.

l'amphibolie de l'œuvre : la qualité de l'ouverture

Une œuvre, de par le simple fait qu'elle est ouverte, est ambiguë. Son ambiguïté n'est pas forcément pictographique ou stéréographique, elle est le plus souvent sémantique. Nous avons déjà donné des exemples d'ambiguïtés autres que visuelles avec le misanthropophage et la figure de style du zeugma. Dans la mesure où la réception d'une œuvre dépasse la simple perception visuelle, son ambiguïté peut être d'ordre sémantique. Sans que la vision, au sens physique, ne soit modifiée, on peut interpréter une œuvre de diverses façons. L'interprétation étant le passage de l'œuvre achevée à une œuvre bifurquée, l'œuvre bifurquée est une lecture disjonctive de l'œuvre

achevée qui, elle, serait conjonctive. Nous employons *serait* puisque, à cause du bruit, on ne peut pas accéder directement à une attitude conjonctive de l'œuvre. Par contre, comme dans les ambiguïtés de vision, une fois que différentes œuvres bifurquées sont perçues, on cherche le passage de l'une à l'autre. L'hystérésis peut alors prendre place pour toute œuvre ouverte.

L'existence du bruit rend impossible la distinction entre une attitude de « ni-ni » et une attitude conjonctive. Le fait que l'on ne puisse pas distinguer chaque voix de l'œuvre simultanément, alors même que l'on essaie de toutes les écouter, est comparable à n'en écouter aucune. Par contre, comme pour le misanthropophage, la découverte des sens disjonctifs incite à rendre la disjonction inclusive afin de pénétrer dans la conjonction en évitant le bruit : le terme de misanthropophage ne peut être compris de manière disjonctive immédiatement, il est tout d'abord bruit, il faut préalablement passer par les visions disjonctives. Nous ne présupposons pas que toutes les lectures disjonctives des œuvres ont été faites. Dans le cas de l'existence de plusieurs lectures disjonctives, la conjonctive peut déjà être du modèle « et-et-ni-ni-ni... ». Comprendre l'amphibolie d'une œuvre ne peut cependant se faire qu'en ayant compris au moins deux lectures différentes de cette œuvre.

Il existe généralement de nombreuses interprétations possibles relatives à une seule œuvre. Vouloir comprendre le sens d'une œuvre est un leurre. En effet, elle ne semble pas posséder un sens plus pertinent qu'un autre. C'est pourquoi il peut être difficile de s'entendre au sujet du discours fait sur les œuvres d'art.

Umberto Eco qualifie cette amphibolie de l'œuvre d'« ouverture ». *L'Œuvre ouverte* cherche à montrer, en utilisant les modèles de la théorie de l'information, qu'il existe différentes sortes d'ouverture, la première consiste en l'ouverture nécessaire à l'art selon Eco mais qui n'est pas l'objet visé par l'œuvre alors que la seconde se voit être le principal sujet de l'œuvre. Un des aspects de *L'Œuvre ouverte* est de faire de l'ouverture un critère évaluatif en esthétique, autrement dit, plus une œuvre possède d'interprétations différentes, meilleure elle est. Si nous prenons la précaution d'exposer brièvement la thèse d'Eco, c'est parce que cette conception évaluative de l'ouverture est ancrée dans la pensée esthétique, nous n'adhérons cependant pas, pour notre dessein, à cette thèse. En effet, il nous semble que multiplier les interprétations ne confère pas

forcément plus de valeur à l'œuvre. Nous pensons plutôt que sa valeur naît de la simple ouverture, de la simple possibilité de lire l'œuvre d'au moins deux manières différentes. À la quantité de l'ouverture, nous préférons la qualité de l'ouverture. La qualité de l'ouverture réside dans la hauteur du saut catastrophique lors de l'hystérésis. Il nous semble que, à partir du moment où le saut est possible, plus le saut est haut, plus l'appréhension de l'œuvre est éprouvante. L'hystérésis ressemble alors, dans son oscillation, au vibrato du « ni trop constant, ni trop divers »¹⁸⁷ prôné par Gabriel Ruget. Le vibrato consiste en une quasi-superposition vive entre deux percepts proches. L'hystérésis en diffère cependant totalement dans la mesure où elle a au contraire besoin d'un inconstant très divers. Vibrato et hystérésis seraient ainsi deux processus liés à la satisfaction esthétique.

Nous distinguons deux types d'ouverture, l'ouverture de forme et celle de signification. La première relève d'une différente manière de voir physiquement l'œuvre. La seconde se situe au contraire entièrement dans l'interprétation. Une distinction précise entre ces deux ouvertures est délicate à établir. Toutefois, une clarification par des exemples, qu'ils soient ou non artistiques, permet de conjecturer l'absence d'un rôle de l'entendement dans l'ouverture de forme et sa présence dans celle de signification.

Aussi bien le cube de Necker que le canard-lapin constituent des exemples d'ouverture de forme : on peut voir le cube soit de haut, soit de bas comme on peut voir soit un canard, soit un lapin. Bien que ne relevant pas du champ des arts plastiques, l'intérêt pédagogique de ces dessins dans notre propos tient dans l'aisance avec laquelle on peut alterner entre lapin et canard, entre un cube puis l'autre ; et ce sans jamais trouver de raison pour préférer une vision à l'autre.

Il est possible de comprendre par exemple *Les Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin d'au moins deux manières suivant le choix établi entre les deux sujets possibles de l'inscription portée par le tombeau « *Et in Arcadia ego* ». Le sujet peut être la mort, symbolisée par le tombeau, ou le peintre lui-même. Cette œuvre exemplifie ainsi

187. Ruget (Gabriel), « Circulation esthétique dans les œuvres et les corpus », in *Réseaux, conditionnement et attention esthétique*, contribution en ligne, <http://cral.ehess.fr/>, 2007, p. 13

l'ouverture de signification. Le contenu de l'œuvre peut aussi bien porter sur une mort après la mort, l'Arcadie fonctionnant comme un paradis, que sur une immortalisation du peintre.

On pourrait dire que Poussin ne prêtait pas forcément à cette phrase son amphibolie et ne considérait en elle qu'un seul sens. Ceci est effectivement possible. Toutefois, une fois l'œuvre achevée, elle est seule à porter son sens. Toutes les interprétations légitimes de l'œuvre sont alors possibles, même celles qui n'étaient pas prévues par l'artiste.

Il s'agit de bien se souvenir que nulle préférence ne peut être démontrée entre une interprétation et une autre. Il n'y a pas bijection entre signifiant et signifié. Cependant, se positionnant dans une possibilité d'interprétation, l'œuvre semble cohérente et en rien susceptible de provoquer une contradiction. L'œuvre interprétée possède par conséquent une certaine consistance locale. Nous avons d'ailleurs vu en quoi le rôle de l'interprétation peut consister dans une succession de choix. Ces choix tendent à éclaircir tout ce que l'artiste avait pu laisser de non-décidé dans son œuvre. Même s'il est faux de penser que les choix sont totalement arbitraires, ils ne semblent pas dépendre de l'objet considéré mais plutôt du sujet considérant. C'est précisément ses indécisions responsables de l'ouverture de l'œuvre qui font de l'œuvre ouverte une œuvre. Cette œuvre est certes achevée, mais elle est en quelques sortes non-finie¹⁸⁸. Il se pose alors la question de la nature de l'œuvre achevée et de sa relation avec ses différentes interprétations.

188. Nous préférons employer la notion d'œuvre achevée pour l'œuvre telle que produite par l'artiste dans la mesure où l'interprétation serait là pour finir l'œuvre. L'œuvre achevée étant non-finie, elle est susceptible d'être infinie.

2) L'INTERPRÉTATION MÉTA-ARTISTIQUE

Notre première partie aboutissait à un résultat nous intéressant ici : à partir du moment où une œuvre d'art porte sur elle-même en tant qu'œuvre d'art, ce que nous avons nommé l'égologie, elle peut être simultanément appréhendée en tant qu'œuvre d'art et en tant que document portant sur l'art. C'est ainsi que nous avons forgé la notion de méta-art : un art méta-artistique. Cependant, ce premier développement ne visait qu'à éviter les problèmes d'imbrication logique rendant nécessaire un étagement. L'étagement rend en effet apparemment impossible une simultanéité entre artistique et méta-artistique. Il n'a pas été question pas de savoir si du méta-art, à partir du moment où celui-ci est possible, répond aux exigences qu'on lui a assignées. Autrement dit, si notre première partie exhibe une existence, celle-ci se doit de vérifier sa pertinence.

Le premier moment de cette deuxième partie met en avant les caractéristiques essentielles et fondamentales d'une œuvre d'art à travers son organicité. Celle-là, pour plus de clarté et de distinction, se comprend en termes de brisure de symétrie. Bien que résultant de celles de la formation, ce sont sans nul doute les brisures de symétrie de l'interprétation qui importent le plus dans la circonscription de l'œuvre d'art. Or, alors qu'il ne semble pas poser de problèmes de penser que le méta-art possède les premières brisures de symétrie, rien ne nous renseigne quant à la disposition des secondes. En effet, aucun jeu de l'interprétation n'est possible au sein d'une seule et même interprétation méta-artistique. Si l'on considère qu'il est nécessaire pour une œuvre de pouvoir être interprétée d'au moins deux façons, qu'en est-il de sa méta-articité si elle ne possède qu'une seule interprétation méta-artistique ? Devons-nous fragiliser la notion du méta-art en laissant possible une interprétation qui n'est pas méta-artistique ? Ces légitimes questions induites du précédent développement mettent en avant l'impossibilité de continuer en confondant, par axiome, l'œuvre et l'interprétation,

comme nous avons décidé de le faire dans notre première partie. Rappelons à ce sujet que nous avons arbitrairement décidé qu'à partir du moment où une œuvre possédait une interprétation méta-artistique, elle pouvait être considérée comme méta-artistique¹⁸⁹. Il s'agit à présent de discuter la validité de cet axiome.

L'esthétique de la bifurcation a mis en évidence l'importance de l'amphibolie d'une œuvre, mais il ne s'agit pas d'une amphibolie quelconque faisant que l'œuvre est multiple. L'œuvre reste *une* malgré son amphibolie, et ce grâce à son organicité qui permet de postuler la compréhension d'une interprétation de l'œuvre à l'aide d'une autre de ses interprétations. Cette organicité provenant des premières brisures de symétrie, celles issues de la formation de l'œuvre, les premières et les secondes brisures de symétrie de l'œuvre sont irrémédiablement liées.

Afin de comprendre en quoi une œuvre méta-artistique peut répondre ou non aux exigences d'amphibolie, il s'agit de comprendre la genèse d'une interprétation méta-artistique.

189. Précisons toutefois que cet axiome ne concerne pas directement l'égologie. Ce n'est pas parce qu'une œuvre est méta-artistique qu'elle est égologique, sa méta-articité ne portant pas nécessairement sur elle-même. La typologie insiste sur ce point. Nous préférons le rappeler ici dans la mesure où toute œuvre peut être méta-artistique suivant le regard avec laquelle on l'appréhende.

Chapitre XV : le méta-artistique face à la bifurcation

La concordance de la brisure de symétrie et de la catastrophe, concordance mise en avant préalablement à travers la notion de bifurcation, accentue l'importance de la relation entre l'œuvre et ses interprétations : l'œuvre est en quelque sorte une subsomption de ses diverses interprétations, elle est l'état rétablissant la symétrie des divers pans symétriques entre eux. L'interprétation méta-artistique, quant à elle, peut naître de la confrontation de ces différents états symétriques, elle s'en nourrit afin de proposer une autre lecture. Ainsi, l'interprétation méta-artistique semble avoir des affinités avec l'œuvre qui n'est pas encore interprétée. Si tel était le cas, il ne s'agirait plus à proprement parler d'interprétation dans la mesure où elle ne connaîtrait aucune interprétation qui lui serait symétrique. Il s'agit en fait de montrer que la brisure de symétrie est présente au sein même de l'interprétation méta-artistique.

Nous avons à établir le fait que l'interprétation méta-artistique se comporte de façon semblable à toute autre interprétation : premièrement il existe une ouverture méta-artistique, deuxièmement la bifurcation liée à l'ouverture est également responsable d'une organicité dans la mesure où une liaison subsiste. Toutefois, il nous semble préférable de commencer à montrer, à travers un exemple, en quoi nous pouvons dire que l'interprétation méta-artistique subsume diverses interprétations.

l'unification d'interprétations par le méta-artistique

Les Ménines de Vélasquez brille dans toutes les mémoires. Pourtant, ceux qui ont tenté d'élucider la teneur du tableau ont toujours été confrontés à la persistance d'étranges zones d'ombre. À cet égard, l'une des difficultés rencontrées par l'analyste réside dans l'établissement du point de vue adopté : celui-ci détermine, en effet, la nature du reflet du miroir accroché au fond de la pièce. Christophe Génin considère

d'ailleurs que le sujet *Des Ménines* est le regard, cette « relation en incessant déplacement »¹⁹⁰. Nous ne retenons que trois éventualités parmi celles qui ont été envisagées. La confrontation des pertinentes mais inconciliables interprétations de Michel Foucault, de Philippe Comar et de Michel Thévoz, en entrelaçant reflet et tableau, nourrit l'herméneutique *Des Ménines*.

Dans le premier chapitre de son ouvrage *Les Mots et les choses*, Michel Foucault situe le point de fuite face au miroir du fond de la pièce, le seul miroir dans l'espace du tableau. Le spectateur se trouve alors à la place du couple royal dont Vélasquez est en train, semble-t-il, de peindre le portrait en pied. Michel Foucault dérive de ce point de départ une analyse sur le sujet absent, un sujet « élidé »¹⁹¹, analyse qui connaîtra rapidement une double objection historique et géométrique. D'une part, il ne se réalisait pas à cette époque de portrait en pied d'un couple royal, encore moins un portrait de la taille de la toile que peint Vélasquez dans *Les Ménines*. D'autre part, à en croire une analyse géométrique des lignes de fuite, le spectateur ne peut pas se trouver face au miroir et ne peut donc pas s'y voir. Le nouvel emplacement du point de fuite entraîne de nouvelles considérations au sujet de l'œuvre et sa genèse.

Si l'on croit l'analyse géométrique de Philippe Comar, le point de fuite est situé au niveau de la main du personnage fuyant, le personnage à droite du miroir s'engageant, dans un sens ou dans l'autre, dans l'escalier¹⁹². Il s'agit de Jose Nieto y Vélasquez, que nous appellerons Nieto. Dans ce cas, le reflet ne peut pas montrer au spectateur ceux qui sont à sa place dans l'espace endotopique. Le couple royal ne peut donc pas être à l'emplacement du spectateur. Qui plus est, le miroir reflète non pas la pièce que regarde Vélasquez mais le devant du tableau retourné. La toile endotopique contient alors nécessairement en elle la représentation du couple royal. La toile n'est pas pour autant un portrait royal, la dimension du miroir est telle qu'il ne peut refléter l'ensemble de la toile. La toile retournée ne contient donc qu'en partie le couple royal. Nous pouvons

190. Génin (Christophe), *Réflexions de l'art*, Paris, Éditions Kimé, 1998, p. 263. L'auteur expose de la page 259 à la page 276 une analyse autoréférentielle *Des Ménines*. Il parvient toutefois à une conclusion différente de la nôtre.

191. Foucault (Michel), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, *Tel*, 1997, p. 19-31.

192. Comar (Philippe), *La Perspective en jeu*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992, p. 114-117.

nous demander ce qu'elle représente d'autre, ce qui figure autour du couple royal. Aussi bien l'habitude de l'autoportrait que les dimensions de la toile endotopique étonnamment proches de celles *Des Ménines* tendent à faire penser que Vélasquez est en train de peindre, à l'intérieur *Des Ménines*, *Les Ménines*. La toile endotopique semble alors être la représentation de la toile exotopique.

Cette conception d'une mise en abyme *Des Ménines* est largement partagée par l'ensemble des commentaires de l'œuvre. Elle a l'avantage d'expliquer le reflet du couple royal : le miroir, reflétant *Les Ménines*, reflète le couple royal *Des Ménines*. Cette lecture aboutit à une contradiction : si le tableau représenté est *Les Ménines*, exactement *Les Ménines*, le reflet du couple royal ne peut être le même couple royal, il serait nécessairement son image dans le miroir. Il est toujours question du couple royal, rarement du roi et de la reine. La différence est cependant capitale. Dans le miroir *Des Ménines*, le roi est à droite, la reine à gauche ; ainsi, sur la toile endotopique, c'est la reine qui serait à droite et le roi à gauche. Alors que l'image du couple royal est le couple royal, l'image *du roi et de la reine* est *la reine et le roi*. Dans cette interprétation, Vélasquez aurait peint deux *Ménines*, celle avec le roi à gauche et celle avec le roi à droite. C'est même d'une œuvre que l'on peut déduire la seconde, comme si un état impliquait nécessairement l'état opposé.

On pourrait supposer que la toile endotopique est en fait non pas exactement la représentation *Des Ménines* mais son image dans le miroir. Cette hypothèse, bien que séduisante, est insoutenable. En effet, il suffit de se fier aux lois de la réflexion pour voir que le miroir *Des Ménines* reflète la gauche de la toile retournée. Si la toile était l'image spéculaire *Des Ménines*, elle aurait le miroir sur sa droite et non sur sa gauche comme le tableau qu'elle reflète. Tout se passe alors comme si la toile endotopique était *Les Ménines* avec pour seule différence que l'image dans le miroir, le roi et la reine, serait retournée.

Le miroir ne renverse pas l'orientation et donne à voir exactement ce qui est, droite et gauche étant absolument respectées.

L'interprétation précédente prend son point de départ sur la détermination géométrique du point de fuite. Ses fondations semblent ainsi solides et la construction rigoureuse. Pourtant, *Les Ménines* possède une autre méthode d'identification du point

de fuite que la méthode géométrique, il s'agit d'une méthode de pur raisonnement sur les autoportraits. Michel Thévoz représente cette seconde version et propose une lecture très pertinente *Des Ménines*.

Il laisse de côté toute considération portant sur les lignes de fuite mais note qu'il est historiquement possible et probable que Vélasquez a eu recours à un assemblage de miroirs pour peindre *Les Ménines*. Thévoz se fie alors au fait que le point de fuite d'un autoportrait est logiquement situé au niveau des yeux du peintre. Vélasquez peint alors ce que ce miroir reflète. Le miroir endotopique, à cause du déplacement du point de fuite, ne reflète plus une partie de la toile retournée. Par double réflexion sur le miroir exotopique, il reflèterait une partie de la pièce cachée à la vision immédiate de Vélasquez par la toile qu'il peint. Thévoz appuie sa thèse en notant les incongruités que comporte *Les Ménines* par rapport à d'autres toiles de Vélasquez. Ces incongruités semblent subvenir d'une inversion spéculaire. À ce sujet, il écrit :

L'année même de l'exécution *Des Ménines*, et un peu antérieurement je suppose, c'est-à-dire en 1656, Vélasquez avait exécuté le portrait en pied de l'*Infante Marguerite* (Kunsthistorisches Museum de Vienne), qui porte d'ailleurs la même robe à rosettes rouges et à dentelles noires, la même coiffure, le même nœud dans les cheveux, la même posture, etc., que dans *Les Ménines*. La seule différence, c'est que, dans ce premier portrait, elle porte la raie à droite, et par conséquent le nœud qui lui tient les cheveux est à gauche, tout comme dans les portraits ultérieurs, notamment celui de 1659. C'est seulement dans *Les Ménines* que cela s'inverse. Autre détail significatif : la fronce bien marquée de la partie évasée de la robe, vers la main gauche de l'Infante dans le portrait de 1656, se retrouve à droite dans *Les Ménines*.¹⁹³

La lumière *des Ménines* est également inversée, elle vient ici de la droite alors qu'elle est généralement issue de la gauche dans les toiles de Vélasquez.

Toutefois, tous les détails ne corroborent pas la présence d'un miroir. Vélasquez semble avoir parfois rétabli l'orientation droite / gauche originelle comme s'il voulait masquer une utilisation trop évidente de l'outil spéculaire. Il se représente en effet

193. Thévoz (Michel), *Le Miroir infidèle*, Paris, Les éditions de minuit, 1996, p. 42.

droitier, ce qu'il est, alors qu'il aurait dû paraître gaucher. Les toiles du fond, identifiées comme des copies de la main de Mazo de toiles de Rubens et Jordaens, sont elles aussi redressées. En dernier lieu, il aurait également rétabli l'orientation des lignes de fuite pour rendre la frontalité de la pièce, ce qui justifierait l'emplacement géométrique du point de fuite¹⁹⁴.

Toutes ces manœuvres ont pour but de masquer l'utilisation d'un miroir, aucune d'entre elles ne semble avoir d'autre impact. Cependant, l'œuvre dans son ensemble est un composé hétéroclite d'un monde et de son image. En perdant leur sens directionnel, la droite et la gauche perdent tout sens logique : la droite de l'un est la gauche de l'autre. Il persiste toutefois dans *Les Ménines* une zone où droite et gauche gardent leur sens. Étrangement, il s'agit de la seule partie explicitement spéculaire de la toile, le reflet du couple royal. En effet, dans cette interprétation, le couple royal est vu par double réflexion : tout ce que le miroir re-reflète possède donc la même orientation qu'en réalité. Le miroir du fond de la pièce est à nouveau pourvu de cette mystérieuse qualité : il ne renverse pas la droite et la gauche. Si la reine avait l'habitude de se tenir à la droite du roi, son reflet conserve cette disposition ; Vélasquez n'a pas eu besoin de redresser le reflet pour la maintenir.

L'étude d'interprétations majeures *Des Ménines* ne peuvent qu'aboutir à notre conclusion : le miroir dans lequel est vu le roi et la reine ne se comporte pas comme un miroir traditionnel puisqu'il ne renverse pas. L'étroit rapport entre reflet et peinture surgit, qu'est-ce qu'une peinture réaliste sinon un reflet ne renversant pas droite et gauche ? Un miroir est assimilable à une peinture amnésique, nous voulons dire par là que si l'on bouge, le reflet bouge aussi, il ne conserve pas en mémoire ce qu'il montrait l'instant précédent. *Les Ménines* viole cette règle en rendant mobile non pas ce qui est vu mais ce qui voit. Que le spectateur se place face à Vélasquez ou face la main de Nieto, le miroir reflète la même image : le couple royal. Un miroir dont le reflet ne bouge pas lorsque l'on bouge est immanquablement un tableau.

194. Il faut cependant remarquer que Michel Thévoz n'insiste pas suffisamment sur les modifications géométriques à apporter afin de rétablir l'orientation de la pièce. Le travail de perspective est pourtant important vu l'écart, aussi bien horizontal que vertical, entre l'œil de Vélasquez et le point de fuite.

Il nous reste à comprendre les raisons motivant Vélasquez pour entretenir une telle ambiguïté entre reflet et tableau, dans quel but le comportement pictural du reflet est intéressant ? La clé de l'énigme résiderait-elle dans les deux toiles accrochées de part et d'autre du miroir ?

Sur le mur du fond, sont accrochées deux toiles. Toutes deux sont des copies par Mazo. L'une est une copie de *Apollon et Marsyas* de Jordaens, l'autre de *Pallas et Arachné* de Rubens. Ces deux œuvres ont en commun la nature du mythe qu'elles mettent en scène.

Marsyas, après s'être emparé de la double flûte d'Athéna, défie Apollon, dieu de la musique. Le concours se termine par la victoire du dieu qui sait faire ce que Marsyas ne peut, à savoir jouer de son instrument à l'envers. En punition de son arrogance, Marsyas est écorché vif.

Arachné est douée dans l'art de tisser, si douée qu'elle défie Athéna – autre nom grec de Pallas – dans un concours de tissage. Alors qu'Athéna représente les dieux de l'Olympe et la punition qu'ils attribuent à ceux qui osent les défier, Arachné met en image les habitudes ridicules des dieux – essentiellement Zeus et Poséidon – lorsqu'ils veulent s'unir à des mortels. Athéna, humiliée par le travail d'Arachné qui se moque des dieux, se venge en transformant sa rivale en araignée condamnée à tisser sa toile.

Ces deux œuvres, deux défis lancés à un dieu par un mortel, reflètent *Les Ménines*. Vélasquez, dans sa position altière semble attendre le dieu de la représentation afin de se mesurer à lui. Cependant, en plein monothéisme chrétien, le dieu de la représentation ne peut être que Dieu et celui-ci n'apparaît pas sur terre. Vélasquez n'est pas pour autant réduit à attendre indéfiniment un dieu qui ne viendra pas : vivant dans une monarchie de droit divin, Vélasquez ne peut certes avoir pour adversaire le dieu de la représentation mais peut se mesurer à la représentation de Dieu, en la personne du roi¹⁹⁵.

Le reflet dans le miroir, en plus d'être la reproduction du *roi*, son image, est la reproduction *du* roi, le tableau qu'il a fait. Quoi de plus normal que d'être en compagnie de sa femme pour se *reproduire* ? En incluant dans sa peinture celle du roi, Vélasquez

195. Notons la coïncidence fortuite : *Dieu de la représentation et représentation de Dieu* sont images l'un de l'autre dans un miroir.

évite les erreurs de Marsyas et d'Arachné. D'une part, alors que Marsyas a perdu en ne pouvant pratiquer son art à *l'envers*, nous avons vu que Vélasquez, à travers le reflet, manie à sa guise endroit et envers en intervertissant droite et gauche. D'autre part, en faisant du reflet le référent de la toile et en abaissant la ligne d'horizon au niveau du regard du roi Vélasquez rend hommage au roi. Il ne le ridiculise pas, ce qu'Arachné aurait fait. La place de Vélasquez est commode : peintre officiel, le risque encouru est mineur. Il prend tout de même les dispositions nécessaires pour que celui qui aurait dû être son rival devienne son allié. À travers l'alliance de Vélasquez et du roi, à travers l'utilisation subtile que pratique *Les Ménines* de la symétrie sagittale et de ses conséquences dans le champ de la création picturale, *Les Ménines* se pose en allégorie d'une double production artistique.

En cherchant à rétablir les symétries brisées donnant lieu aux interprétations de Foucault, Comar ou Thévoz, nous sommes arrivés à une interprétation méta-artistique. Cette dernière lecture n'est aucunement un compromis des trois précédentes, elle n'en est pas non plus l'union puisque celle-ci aboutit à une contradiction. Elle en est l'unification. C'est-à-dire l'état premier parvenant à expliquer les suivants. Un tel exemple de genèse d'interprétation méta-artistique laisse ouverte la distinction entre l'œuvre achevée et l'interprétation méta-artistique. En effet, nous avons déduit qu'il était impossible de comprendre l'œuvre dans son entièreté parce qu'elle serait littéralement bruit. Pourtant, nous détenons là une unification d'interprétations qui se laisse comprendre. Tout se passe comme si l'interprétation méta-artistique égologique était un état hybride, car intermédiaire, entre une interprétation classique et une œuvre achevée.

L'ouverture méta-artistique

L'exemple *Des Ménines* est intéressant en ce qui concerne la question de l'ouverture. En effet, on aimerait y voir une réelle ouverture méta-artistique au sens où il y aurait plusieurs types méta-artistiques présents. Ce point est bien entendu exact. D'une part, il s'agit tout de même de la représentation d'un tableau se faisant, qui plus est d'un

autoportrait à l'artiste à l'œuvre. D'autre part, d'autres toiles sont représentées dans cette œuvre. Ainsi, une certaine ouverture subsiste, mais elle semble s'étioler dès que l'on accède au niveau de la lecture englobante. La lecture égologique réunit les interprétations précédentes en les orientant vers la toile *Des Ménines*. Dès lors, plus aucune ouverture n'est décelable. Face à une telle interprétation, l'œuvre ne semble plus permettre une quelconque amphibolie. Il semblerait alors que l'interprétation égologique ferme l'œuvre : plus que de l'achever, elle la finit.

Pourtant, la lecture égologique *Des Ménines* propose un nouveau type d'ouverture, il ne s'agit pas d'une alternative entre plusieurs interprétations, mais d'une alternative relative au choix du niveau d'interprétation. Ceci provient de l'égologie *Des Ménines*, provient du fait que l'œuvre porte sur elle-même en tant qu'œuvre. Il s'agit alors de comprendre où se situe l'imbrication dans l'interprétation méta-artistique de cette toile.

Rappelons que Vélasquez recrée un défi, le troisième défi après ceux d'Apollon contre Marsyas et d'Athéna contre Arachné. Or, le défi de Vélasquez ne laisse pas la place à un juge, ou alors il l'évince comme si aucun juge n'était digne de juger. En effet, celui qui aurait pu juger n'est d'autre que le spectateur. Il est là pour regarder la peinture et c'est d'ailleurs le seul à avoir accès à la peinture achevée. Seulement, la peinture n'est plus faite pour un spectateur dans la mesure où tous les points de vue qui auraient pu être exploités ne sont plus utilisables : le spectateur ne peut être ni devant le miroir comme le pensait Foucault, ni devant la main de Nieto comme le démontrait Comar, ni encore devant les yeux de Vélasquez comme le déduisait Thévoz. L'interprétation méta-artistique montre que *Les Ménines* se passe de spectateur, il n'y a plus de point de vue. Partant, personne ne peut juger cette toile et arbitrer le défi. Mais pourquoi donc réaliser un défi qui ne peut pas être jugé ? Tout simplement parce que la partie est jouée d'avance, Vélasquez gagne.

La question à se poser à présent est de savoir quelle partie Vélasquez gagne au juste. Certes, le défi a trait à la peinture, à la représentation, mais il ne s'agit pas d'un problème technique ici. Vélasquez s'avoue techniquement dépassé par le dieu de la représentation dans la mesure où il a la précision technique du miroir. Le point sur lequel Vélasquez joue est précisément celui de l'interprétation. Son œuvre restera à

jamais incomprise, elle sera à jamais un mystère, une énigme en quête d'éclaircissements. Vélasquez a en effet construit une mise en scène telle que toutes les interprétations de sa toile se heurtent à un moment ou un autre au mur du paradoxe et de la chimère. Pour ne pas être victime de cet écueil, il faut s'élever d'un niveau et donner une lecture égologique de la toile. Cependant, cette interprétation méta-artistique arrive à la conclusion que l'œuvre ne sera jamais interprétée pour elle-même. Ainsi, ce qu'il y a à comprendre de cette œuvre est précisément qu'il n'y a rien à y comprendre. Il s'agit même de son message, l'œuvre dit « je suis incompréhensible ». Or, il se trouve qu'on parvient à comprendre ce message, l'œuvre est donc parfaitement comprise. Il s'agit d'un problème d'imbrication : étant égologique, elle est à la fois œuvre d'art et document portant sur elle-même en tant qu'œuvre d'art. Cette double identité induit une amphibolie toute spécifique.

Le problème principal du méta-artistique, rappelons-le, est celui de la simultanéité entre l'œuvre d'art et le document portant sur l'art. Une œuvre comme *Les Ménines*, dans la mesure où elle est égologique, parvient à se laisser appréhender sous ses deux aspects, artistique et méta-artistique, dans un même mouvement. Cependant, le spectateur face à cette simultanéité reste perplexe. Il ressent une sensation étrange comme s'il se trouvait devant une alternative et qu'il avait à faire un choix. S'il veut choisir, c'est justement parce qu'il n'est pas habituel de considérer un objet évoluant dans deux niveaux à la fois.

De plus, il semble tout aussi étrange de faire un choix entre les deux niveaux qui sont présentés dans la mesure où ceux-ci sont imbriqués l'un dans l'autre. En effet, la simultanéité aplatit l'étagement. La frontière distinguant le niveau de l'art-objet de celui du méta-artistique se dissipe.

Nous sommes donc face à une interprétation plurielle en elle-même. Elle n'a pas besoin de se confronter à d'autres interprétations – quelles soient ou non méta-artistiques – afin de laisser place à l'amphibolie. L'interprétation égologique n'est pas un état simple, mais est composée d'une imbrication. Le spectateur délibère sur le niveau à choisir. Bien sûr, puisqu'il y a simultanéité, il ne peut pas pratiquement choisir : s'il ne décide de voir qu'un niveau, il verra obligatoirement le second. Par contre, il a toute la

possibilité de délibérer. C'est dans cette délibération que réside l'amphibolie, dans cette alternative, aussi factice soit-elle. La facticité ne concerne que la délibération et en aucun cas la pluralité de l'œuvre qui est garantie par l'imbrication de rang de lecture.

L'amphibolie de l'égologie se distingue ainsi de l'amphibolie d'un art non méta-artistique. Il ne s'agit pas de la présence de multiples interprétations, mais de celle de deux niveaux reliés par l'imbrication. Le rang de lecture n est rigoureusement différent du rang de lecture $n+1$. L'amphibolie de l'égologie se construit malgré tout en écho à celle d'un art non méta-artistique. Le spectateur a en effet accès à un choix en puissance modifiant radicalement sa compréhension de l'œuvre. Le choix peut s'actualiser dans un cas tandis qu'il ne reste qu'un potentiel dans l'autre.

l'imbrication : une rupture liante

Dans le cas de l'art-objet les différentes interprétations sont liées entre elles en tant qu'elles sont issues d'un même état ; un état donnant par brisures de symétrie les états bifurqués. Leur liaison est fondamentale puisque c'est elle qui permet de postuler l'unicité de l'œuvre malgré ses nombreuses interprétations. En effet, l'amphibolie n'a de pertinence que si elle concerne un objet unique. Or la pluralité de sens allant à l'encontre de l'unicité, il faut nécessairement que quelque chose d'autre, quelque chose de prégnant, vienne renforcer l'importance de l'unicité. L'interprétation méta-artistique n'échappe pas à cette règle. Les différents rangs de lecture sont unis de telle sorte que le spectateur postule la possibilité de passer de l'un à l'autre. Si l'on peut dire que deux interprétations sont deux faces d'une même pièce, deux rangs de lectures seront assimilables au relief et au creux d'une face. Ainsi, s'il est nécessaire qu'une pièce ait deux faces, il n'est pas moins nécessaire qu'un relief se pose en complémentarité d'un creux.

La transformation fait passer d'un rang de lecture à un autre. Elle est donc assimilable au changement d'attitude faisant passer de la forme au fond, du plein au vide. La focalisation interne n'est cette fois-ci pas visuelle comme cela pouvait être le

cas dans *La Dentellière* de Vermeer. La focalisation porte sur les mécanismes de l'imbrication. Ces mécanismes sont mis en évidence grâce à la possibilité de l'hystérésis. Le passage d'un état à un autre corrobore l'unicité de l'œuvre plus que ne la fragilise. En effet, si la possibilité de plusieurs rangs fragilise l'unicité en exhibant différents aspects d'une même chose, l'expérience catastrophique qu'est l'hystérésis est, elle, le moment charnière qui relie un rang à l'autre. Elle a alors pour conséquence de révéler l'unicité des différents rangs. Partant, l'organicité est également une qualité de l'œuvre égologique.

Il y a toutefois une distinction à faire entre l'organicité de l'art-objet et celui du méta-art. Alors que dans le premier cas, les interprétations sont en symbiose les unes par rapports aux autres, les rangs sont, dans le second cas, en osmose. En d'autres termes, s'il est possible d'isoler une interprétation indépendamment d'une autre, c'est parce qu'elles ne font que cohabiter dans une même œuvre. Il persiste une frontière entre elles. Au contraire, la frontière des différents rangs est poreuse et s'étirole : isoler un rang n'est pas convaincant. Ceci vient du fait que le choix est un potentiel qui ne peut pas être actualisé. Ainsi, dans le cas de l'œuvre égologique, on est en quelque sorte en permanence dans la catastrophe, dans le passage. Ni jamais vraiment dans un rang, ni jamais vraiment dans l'autre, mais constamment dans un entre-deux instable.

L'organicité est responsable de deux caractères fondamentaux de l'œuvre d'art : l'amphibolie et l'égo-poïétique. Pour qu'il y ait organicité, il faut d'une part que l'œuvre puisse se lire de diverses manières, que ce soit au niveau de l'interprétation classique ou du rang de lecture. Il faut d'autre part que ces diverses manières soient agencées ensemble dans un certain ordre. L'organicité est ce qui rend l'œuvre semblable à un organisme vivant. Ses articulations et son économie témoignent de sa symétrie et de la possibilité d'en briser afin de rester au niveau d'un seul de ses organes. Ainsi, si l'œuvre se comporte comme tel, c'est parce qu'elle semble s'être formée d'elle-même, c'est le résultat d'une forme formée et formante. L'égo-poïétique est cette impression donnée par l'œuvre de s'être affranchie du joug de l'artiste, elle évolue sans lui et se comporte comme une marionnette ayant coupé ses fils. L'interprétation méta-artistique d'une œuvre égologique, de par son organicité, connaît cette autonomie.

L'organicité du méta-art est une qualité intéressante et importante dans notre travail de critique du méta-artistique. Elle est une de ses spécificités. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une spécificité du méta-art devant l'art-objet puisque l'art-objet présente également des œuvres organiques. Il s'agit en fait d'une spécificité du méta-art devant d'autres types de méta. Rappelons que notre travail se donne pour tâche de comprendre la double-spécificité d'un art méta-artistique, c'est-à-dire ce qui le rend différent d'un art qui n'est pas méta-artistique, mais aussi ce qui le rend différent de quelque chose d'égologique qui n'est pas de l'art. C'est uniquement de la sorte qu'il est possible d'exhiber la réelle spécificité du méta-art. La spécificité naît précisément de la conjonction des qualités de ce qui est art et de ce qui est méta. Si c'est l'égologie qui distingue le méta-art d'un art non méta-artistique, l'organicité permet de distinguer le méta-art de la méta-pub.

La publicité est proche de l'œuvre d'art. De nombreux artistes ont fait de la publicité et de nombreux publicitaires ont importé des dispositifs d'art dans leur milieu. Distinguer nettement l'art de la pub est ainsi délicat, mais il n'en est pas de même pour leur état égologique respectif. L'autoréférence publicitaire a une fin précise qui est de rendre son produit plus attrayant. Or, son produit n'est pas la publicité. Si tel avait été le cas, il aurait été aisé de défendre une similitude entre art et pub. Laisser la possibilité d'interpréter égologiquement une œuvre d'art n'aurait pour autre but que de la rendre plus attrayante, dans un sens large de l'attrait. Le produit de la publicité, disions-nous, n'est pas la publicité, mais ce de quoi elle est publicité. Une œuvre d'art, même si elle représente un objet, est une fin en elle-même, elle est son propre produit. Elle est son propre produit précisément parce qu'elle est organique. C'est ainsi à l'aide de la notion d'organicité qu'il est possible de distinguer le méta-art de la méta-pub.

Chapitre XVI : méta-art et méta-pub : le critère de l'organicité

Malgré leurs nombreuses ressemblances, une publicité et une œuvre d'art diffèrent dans leur fonction. Une publicité vante les qualités de quelque chose, qu'il s'agisse de ses mérites ou juste de son existence. Cependant, il serait maladroit en ce qui nous concerne de nous contenter d'une distinction fonctionnelle alors que notre domaine de réflexion se cantonne à une esthétique de la réception. En effet ce qui importe dans notre travail est de savoir ce qui permet de distinguer l'impression d'un individu – que nous appellerons pour plus d'aisance spectateur, même si ce terme est problématique dans le champ publicitaire – face à une méta-pub et face à une œuvre du méta-art.

Quand bien même nous n'avons pas encore identifié précisément le sentiment spécifique porté par du méta-art, nous savons qu'il est induit par son imbrication organique. Puisque méta-art et méta-pub connaissent l'imbrication, c'est l'organicité qui servira de critère, plus précisément, la manière dont le spectateur appréhende l'organicité au sein même de l'imbrication. L'émergence depuis quelques années de médiums publicitaires alternatifs attire également notre attention. Il semblerait en effet que la pub connaisse une histoire comparable à celle des arts plastiques.

deux exemples : citation et égologie

Avant tout, il est préférable de donner quelques exemples de publicités méta-publicitaires. Il est possible de dresser une typologie du méta-publicitaire comme nous l'avons fait pour le méta-artistique. C'est inutile pour notre propos, nous nous contenterons de deux exemples. Le premier fonctionne sur le mode de la citation, il n'est pas égologique, mais permet d'entrer dans le champ du méta-publicitaire. Le second est un exemple classique d'imbrication, avec un texte d'un niveau différent de l'image ; un peu comme « Ceci n'est pas une pipe » de *La Trahison des images* de Magritte.

Pendant quelques années, une marque de pile électrique avait pour mascotte un petit lapin en peluche jouant du tambourin. Les spots publicitaires télévisés montraient ce lapin jouer de son tambourin dans différents lieux. Ainsi, on comprenait que les piles de cette marque étaient de longues durées. L'imagerie d'alors ancrerait dans toutes les mémoires le lien entre ce lapin et les piles, de nombreuses publicités déclinaient cette mascotte dans différentes situations. Il pouvait être en compétition avec un autre lapin qu'on voyait s'arrêter pour absence de batterie alors que le nôtre continuait inlassablement. Il continuait tellement inlassablement qu'on le montrait parfois, en court spot, traversant une banquise. La banquise fait penser au bout du monde, notre lapin ne s'arrête jamais. Il n'a jamais été vu posé sans marcher et sans jouer de son tambourin.

En fait, si, quelques années plus tard, cette même mascotte a été reprise ponctuellement par une autre marque. Il ne s'agit pas d'une marque concurrente puisqu'elle ne vend pas de pile, c'est une marque de jus de fruit. L'affiche publicitaire montre notre lapin en peluche assis sur son tambourin en train de boire à la bouteille du jus de fruit de la marque. Il regarde la caméra du coin de l'œil, avec un air de complicité, comme s'il avait été pris sur le fait. Le slogan affiche quelque chose comme « nous avons tous nos petits secrets ». C'est immanquablement le même lapin, celui de la marque de pile, le slogan est là pour nous le confirmer : si secret il y a, ce ne peut qu'être celui de sa longévité. L'affiche semble alors dénigrer la marque de pile en proclamant qu'en fait, si le lapin ne s'arrête jamais, ce n'est pas grâce à ses piles, du moins pas seulement grâce à elles, mais surtout parce qu'il boit du bon jus d'orange. Voilà son secret. En faisant appel à un imaginaire collectif, la collectivité des consommateurs, cette publicité parvient à vanter avec économie la valeur nutritive de son produit.

La marque de jus de fruit aurait pu choisir une autre mascotte avec un parcours similaire, mais extérieure au champ de la publicité. Pourquoi pas avoir opté pour Superman ou n'importe quel super héros ? Pour des questions de droit, certainement, mais le fait de s'être rabattu sur un personnage publicitaire confère une densité tout autre à l'affiche du jus de fruit : nous assistons à une élaboration d'une histoire particulière de la publicité, une histoire non pas faite par des théoriciens, qu'ils soient historiens ou philosophes, mais par les publicitaires eux-mêmes.

Bien que relevant du champ de la méta-publicité, cette affiche ne se réfère pas à elle-même, elle n'est donc pas égologique. Dans la mesure où nous nous concentrons essentiellement sur le méta-art et son imbrication, considérons à présent un exemple type de méta-pub.

Une grande marque de matelas ne montre sur son affiche que l'image d'un matelas accompagnée du slogan « encore une publicité qui donne envie de dormir ». Slogan *a priori* critique sur la publicité, on comprend aisément sa pertinence puisqu'il s'agit ici d'une marque de matelas. Ainsi, le confort du matelas, confort qu'on peut évaluer à la vue, est vanté. Par son texte, cette publicité porte sur elle-même en tant que publicité. Toutefois, le texte semble rajouté à l'image, il n'est pas intégré, on pourrait croire qu'il s'agit d'un commentaire fait sur l'affiche, d'une mise en mot des pensées des passants. Ainsi, le niveau de l'image et du texte ne sont pas les mêmes. Le texte porte sur l'image. C'est en ce sens que cette publicité fonctionne comme le « Ceci n'est pas une pipe » de Magritte. Il est évident que la phrase de *La Trahison des images* du peintre belge ne renvoie pas à elle-même, elle se réfère à l'image « derrière » elle. Il y a en fait deux œuvres différentes, une œuvre interne qui est l'image de la pipe et une œuvre qui est cette même image à laquelle s'ajoute le texte. Par analogie, il y a deux publicités : celle, anodine, classique, ne montrant que le matelas, une publicité effectivement ennuyante ; et celle, d'un autre niveau, avec le texte accolé. Alors que le texte se réfère à la première publicité, le spectateur appréhende la seconde. La première pourrait donner envie de dormir. La seconde quant à elle, ne donne pas du tout envie de dormir. Elle donne plutôt envie de sourire, elle amuse le spectateur par l'imbrication publicitaire.

Il ne s'agit pas réellement de mise en abyme. La première publicité n'est en effet pas proprement exploitée en tant que publicité, elle n'est qu'un matériau de la seconde. On pourrait alors objecter qu'il ne s'agit pas d'égologie puisqu'en fait une publicité se réfère à une autre – et donc pas à elle-même – et que cette autre n'est en fait pas vraiment une publicité. La remarque serait bien évidemment pertinente, sauf que ce n'est pas à ce niveau que se situe la qualité méta-publicitaire. Cette imbrication est nécessaire pour induire l'égologie, mais elle ne l'incarne pas.

En fait, la force du slogan réside dans son décalage : sans l'image du matelas, l'expression « donner envie de dormir » est péjorative, la publicité est ennuyeuse, mal faite. Au contraire, l'expression devient méliorative dès qu'il s'agit d'un matelas. Ainsi, en détournant le sens de l'expression idiomatique vers son sens propre, le publicitaire déclare que cette publicité est bonne. L'adverbe « encore » induit dans un premier temps le spectateur à assimiler cette publicité aux autres : elle n'est pas meilleure, « elle ne sort pas du lot » dirait-on. Tout se passe comme si le slogan portait sur la publicité interne – en passant d'un sens imagé à un sens propre – avant de se retourner vers la publicité externe – cette fois-ci avec ironie puisqu'il s'agit de tout sauf d'une publicité ennuyeuse. C'est dans ce retournement que se situe l'égologie.

Même si une publicité a pour but de vanter les mérites de son produit, cet exemple montre bien qu'elle peut très bien porter sur elle-même et vanter ses propres mérites¹⁹⁶. Le message le plus présent dans l'affiche du matelas est « je suis une bonne pub » avant d'être « ce matelas est bon », comme si l'imaginaire collectif tissait un lien entre la qualité de la publicité et celle du produit.

Le type d'imbrication présent dans l'affiche pour le matelas correspond à ceux mis en avant dans le cas du méta-art. Toutefois, alors que l'imbrication ne fait pas norme dans le champ artistique, elle est très fréquente dans celui de la publicité. Elle ne conduit cependant pas nécessairement à une méta-pub.

l'imbrication naturelle de la publicité

Une affiche publicitaire est le plus souvent une image stratifiée, qu'elle soit ou non égologique. Le slogan, par exemple, n'évolue pas dans le même niveau que l'image pure. Il vient redoubler l'image un peu comme un titre, mais un titre qui appartiendrait à une image, une nouvelle image¹⁹⁷. Il en est de même pour le prix, ce chiffre marqué en

196. Il faudrait établir une critique trans-historique entre la réclame et la publicité, la seconde vantant de moins en moins le produit, elle se contente de le « rendre public ».

197. Il est encore une fois surprenant de remarquer comme *La Trahison des images* de Magritte respecte

plus ou moins gros, barré lors de réduction, récrit en dessous, ce prix est une nouvelle strate de l'affiche, une strate qui peut appartenir à celle du slogan ou en être indépendante.

Il s'agit d'une imbrication en quelque sorte inhérente à la publicité, un peu comme une contrainte du matériau. En vantant un produit, il est obligatoire d'accoler le contexte qui fait accroche aux informations nécessaires pour décoder ce contexte et rendre public le produit, avec ses qualités.

Il est intéressant de remarquer que la tendance depuis quelques années est précisément de minimiser cette imbrication naturelle. Cet usage se constate aisément dans les spots publicitaires radiotélévisés. Il était habituel d'entendre tout d'abord une saynète se déroulant autour du produit publicité, elle correspond à l'image du premier degré de l'affiche, le contexte. Cette saynète était suivie d'un discours qui lui était externe, un discours d'une autre strate, donnant cette fois-ci les informations nécessaires : le prix ou la durée de la promotion par exemple. Le spot fonctionnait ainsi sur le même schéma de stratification que l'affiche¹⁹⁸. Il se trouve que de plus en plus la saynète est construite de telle sorte à donner toutes les informations nécessaires. Pensons par exemples à ces publicités dans lesquelles deux amis discutent, l'un apprenant à l'autre avec enthousiasme le prix incroyablement bas de sa nouvelle veste ainsi que le lieu de l'achat, sans oublier l'échéance sur la forme d'un « dépêche-toi c'est jusqu'au... ». L'ami fonctionne ainsi comme le récepteur de la publicité¹⁹⁹, il permet de niveler les différents strates afin de rendre plus homogène la publicité et de se libérer de la contrainte du matériau imposant une stratification.

les pratiques de l'affiche publicitaire. N'oublions pas que le peintre belge était également actif dans le champ publicitaire. Il n'est pas étonnant qu'il ait exporté d'un champ à l'autre des dispositifs adaptables.

198. Le fait que la stratification soit temporelle et non spatiale modifie tout de même sa nature, il ne s'agit pas à proprement parler d'imbrication puisqu'il n'y a pas une nouvelle saynète qui émerge de la première accolée au discours. Il est possible d'appréhender de tels spots en deux temps, sans que rien ne soit contenu par rien.

199. Il obéit d'ailleurs à l'usage de la camériste dans le théâtre classique qui est là pour permettre au public de recueillir des informations en évitant de trop inélégants monologues. Notons à ce sujet qu'un monologue n'appartient pas à la même strate qu'un dialogue.

Pendant que la publicité s'affranchit de sa stratification forcée, elle multiplie les exemples d'imbrication méta-publicitaire. Certaines affiches détournent d'ailleurs ouvertement la première au profit de la seconde. Une publicité pour une voiture montre un paysage au coucher de soleil sur lequel semble rouler une voiture. En haut à gauche de l'image, où le paysage semble quelque peu vide, le slogan s'étale. À première vue, il s'agit d'une occurrence de stratification forcée, certes, mais le slogan n'en est pas vraiment un, au lieu de donner une information sur la voiture, on lit :

CES MOTS N'ONT QU'UN IMPACT VISUEL.

Il s'agit d'une référence méta-publicitaire tournant en dérision les ficelles du métier. Elle assume l'aspect artificiel du texte accompagnant l'image. En effet, le texte doit répondre à des contraintes visuelles strictes. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit avant tout d'attirer l'œil sur l'affiche. Le texte ne peut bien évidemment pas être lu si l'image n'est pas suffisamment attrayante. Ainsi, il est possible que des slogans pertinents n'aient pas été retenus parce qu'ils étaient trop longs et ne rendaient donc pas bien sur certaines affiches. C'est sur cette artificialité que la publicité de la voiture insiste, le slogan n'a pas forcément un intérêt en tant que slogan, son intérêt est tout d'abord visuel.

L'intérêt visuel du slogan est d'ailleurs extrêmement important pour pouvoir parler d'imbrication naturelle sur une affiche publicitaire. C'est parce que l'affiche s'approprie les qualités visuelles du slogan que l'image et le slogan forment un tout pouvant être considéré au même niveau – le niveau visuel. Si le slogan n'avait qu'une pertinence littérale, il y aurait certes deux niveaux, mais aucunement une imbrication de l'un dans l'autre. Cependant, ce n'est pas parce que le slogan de la voiture n'a qu'un impact visuel que cette affiche n'a pas de second niveau. La publicité de la voiture a bel et bien deux niveaux. Un premier visuel clamant ô combien la voiture est bien. Un second portant quant à lui sur la publicité en général et sur l'artifice de son imbrication naturelle. En d'autres termes, écrire « ces mots n'ont qu'un impact visuel » sur l'affiche leur confère justement un autre impact que le visuel. Le slogan ne porte plus sur la voiture. Il aurait d'ailleurs été possible d'accoler ce slogan sur n'importe quelle affiche dont l'aspect visuel l'exigeait. Le slogan, en tant que slogan et non en tant que percept, n'apporte rien

à la voiture, il est là gratuitement. Au mieux, en perturbant l'imbrication publicitaire, il rend l'affiche originale, elle reste en mémoire et, par contamination, le produit publicité le reste également.

L'affiche de la voiture, de par le détournement qu'elle fait de l'imbrication publicitaire, partage l'amphibolie avec les œuvres d'art, elle peut se lire de différentes façons. À l'image du méta-art, les différentes interprétations de cette publicité méta-publicitaire sont d'un niveau de lecture différent. Il ne faut cependant pas en conclure qu'une publicité est amphibolique de la même manière qu'une œuvre d'art. L'amphibolie de l'affiche vient uniquement de son imbrication, il ne s'agit que d'un jeu de niveau et aucunement d'une retombée de son organicité. L'imbrication publicitaire ne respecte pas les contraintes d'organicité qui ont été dégagées lors de notre caractérisation des œuvres d'art. Ce qui fait qu'une œuvre n'est pas finie réside dans le fait qu'il soit important de l'interpréter pour fermer certains possibles. Il s'agit de rendre audible le bruit de la polyphonie. Cependant, la polyphonie n'est pas une cacophonie : les voix, même si elles se superposent jusqu'à devenir inaudibles, ne sont pas étrangères les unes aux autres. Elles sont les différentes manifestations d'une seule et même symétrie. Au contraire, dans l'exemple de l'affiche de la voiture, nous avons bien vu que les deux niveaux étaient irrémédiablement disjoints puisqu'il aurait été possible d'accoler le slogan sur de nombreuses affiches. Ainsi, aucune symétrie, aussi extraordinaire soit-elle, ne saurait transformer la lecture du premier niveau en celle du second niveau, il n'y a aucune articulation entre ces niveaux. L'un est au profit d'une voiture ou d'un matelas, l'autre est au profit de la publicité. Or, une entité dont des parties sont mitoyennes sans articulation ne ressemble pas à un organisme.

L'inorganicité de l'imbrication publicitaire conduit le spectateur à ne pas chercher à réunir les deux interprétations, il ne sent aucunement cette éventualité comme nécessaire, ni même comme préférable. Tout se passe comme s'il s'agissait en fait de deux affiches distinctes en cohabitation. C'est cette absence de volonté unificatrice qui distingue le méta-art de la méta-pub.

autonomie de l'œuvre et dépendance de la publicité

Le fait qu'une œuvre d'art se comporte comme un organisme est lié à son autonomie. En tant que *tout articulé*, elle n'a pas besoin qu'on lui tire les ficelles et parvient à évoluer seule. En d'autres termes, l'œuvre d'art est affranchie de son créateur. Nous venons au contraire de constater l'inorganicité de la publicité. Une affiche n'est ainsi pas autonome, elle est fortement conditionnée par son réalisateur et les besoins du marché. Le conditionnement est une notion complexe. Nous ne prétendons pas que toutes les œuvres d'art soient intemporelles et absolues et que toutes les publicités n'aient d'intérêt que relativement à un contexte précis. Nous ne cherchons pas non plus à placer arbitrairement une frontière quantitative distinguant le *peu conditionné* du *fortement conditionné*. Il nous faut exhiber un critère appartenant au domaine de la réception, il faut prendre en compte la différence d'attitude d'un spectateur devant une publicité et devant une œuvre d'art. Puisqu'il s'agit uniquement de réception, nous semblons être dans une impasse : le spectateur est en effet libre d'adopter l'attitude qu'il souhaite, il peut isoler l'affiche publicitaire du contexte qui la conditionne. Le spectateur est certes libre, libre devant le théoricien, mais il n'est pas libre devant l'affiche. S'il veut l'appréhender il doit tout de même en respecter certaines données. Ainsi, de la même manière qu'il semblerait incongru de prétendre voir un paysage au coucher de soleil devant *Les Ménines* de Vélasquez, il est illégitime d'isoler une publicité de son contexte en prétendant rendre compte de la publicité. Il est essentiel pour une publicité d'avoir ce contexte, l'en abstraire induit simultanément lui ôter tout droit d'appartenance au champ publicitaire. On peut bien entendu imaginer le fait d'appréhender le percept visuel d'une publicité comme s'il s'agissait d'une œuvre d'art. Il y aurait toutefois un changement de fonction, une transfiguration de l'affiche qui permettrait le détachement du contexte publicitaire.

Quand certains tentent de fournir des définitions d'une œuvre d'art, elles sont floues et constamment remises en cause par la théorie ou par l'émergence de nouvelles œuvres. Ce flottement fait qu'il semble délicat de tracer une frontière nette entre

publicité et œuvre d'art. Il ne faut cependant pas oublier que la publicité, elle, est mieux circonscrite. Une publicité rend publique un produit afin d'en promouvoir la consommation. Une œuvre d'art ne répond pas à ces exigences. Certes, il semble problématique de considérer les commandes religieuses ou les œuvres de mécénat faites pour témoigner de la puissance d'un noble. Elles vérifient en effet la contrainte publicitaire. Afin d'écartier cette objection, souvenons-nous de la notion d'attitude d'un spectateur devant une œuvre : ce n'est pas parce qu'il s'agit apparemment d'une œuvre d'art qu'elle est appréhendée comme telle. Voir une œuvre à travers le filtre du mécénat la relègue dans le champ du document historique. Il est certes souhaitable de prendre en compte la commande dans la compréhension de l'œuvre, ce point pouvant fournir de précieux éléments pour permettre une interprétation plus riche, mais ce point ne doit être considéré que comme un moyen et non comme une fin.

En d'autres termes, ce qui distingue une œuvre d'art appréhendée comme telle d'une publicité réside dans le fait qu'une œuvre d'art n'a pas de fin en dehors d'elle-même alors que la publicité, comme d'innombrables choses, en a une, celle de promouvoir un produit.

La promotion d'un produit exerce sur l'affiche publicitaire des contraintes précises, la publicité doit avoir une lisibilité claire afin de toucher le plus grand nombre d'individus de la population ciblée. Elle ne peut pas se permettre certaines subtilités risquant d'émettre un message ambigu. Ainsi, l'amphibolie n'est pas possible en publicité. Le message est simple, clair, immédiat et unique : le produit est bon. Le publicitaire conçoit sous ces contraintes, il doit les respecter et ne peut se permettre aucun écart. Ces contraintes sont d'ailleurs généralement considérées comme des lignes directrices plutôt que comme délimitant des fossés à éviter, elles aident le publicitaire à produire puisqu'elles lui indiquent le but auquel la publicité doit tendre. Concrètement, le publicitaire essaie de réaliser une bonne publicité pour conserver son client et en prospecter de nouveaux. Plus son travail est bon, plus il a de commandes. Ainsi, le seul but du publicitaire est de dire que son travail est bon. Or, il ne peut vraisemblablement pas faire passer ce message par l'intermédiaire de son travail puisqu'il doit obéir à un but ne laissant pas de place à l'amphibolie. Sa seule possibilité réside dans l'imbrication :

grâce à elle, comme nous l'avons vu, il peut faire passer un message immédiat et unique à un niveau tandis qu'à un autre niveau il forme un message méta-publicitaire. En fait, tout se passe comme si la méta-pub, en plus d'être une publicité qui parle de publicité, était une publicité publicitant la publicité. La méta-pub se fait de la pub.

Il a beau s'agir de méta-pub, cette imbrication n'est pas comparable à celle du méta-art à cause de l'absence d'articulation entre les deux niveaux et de la présence d'une fin inhérente à la publicité. C'est dans sa nature de rendre la fin commerciale si visible, elle ne serait plus directement appréhendée comme une publicité dans le cas contraire. En effet, une publicité répond à des exigences d'implémentation. On en trouve sur des panneaux spécifiques en rue, dans une page publicitaire entre des émissions télévisées ou encore en bannière ou pop-up sur l'Internet. Pourtant, de plus en plus, les publicitaires conçoivent leur marketing en dehors du cadre classique de la publicité, il font une publicité qui ne ressemble pas à ce qu'on voyait il y a quelques années. Cette forme émergente de publicité est nommée le marketing alternatif. Ses occurrences spontanées, en dehors des sentiers battus, lui confèrent une organicité plus palpable qu'une publicité relevant d'un médium classique.

le cas du marketing alternatif

La qualité organique de quelque chose se cerne par son autonomie et sa faculté à donner l'impression qu'elle est *causa sui*. Par exemple, une plante en pleine forêt ne donne pas la même impression qu'une plante en pot. Il en est de même entre une plante poussant entre deux dalles de béton et une plante sous serre. La première donne une impression de spontanéité et de détermination que ne donne pas la seconde. Bien entendu, il s'agit dans tous les cas d'une plante, d'un individu biologique dont les fonctions prédisposent à survivre, se déployer et se reproduire. Il n'empêche que la plante est appréhendée différemment suivant si elle est entretenue et taillée ou si elle est laissée à l'état sauvage.

Le marketing alternatif est un peu à la publicité ce que le jardin à l'anglaise est à l'art des jardins. Tout est fait afin de minimiser l'aspect artificiel de l'affiche ou du spot

publicitaire : la publicité évolue hors-cadre. Tout détournement du médium publicitaire classique ou toute sortie de ce médium donne lieu à du marketing alternatif. En fait, la manière la plus pertinente de caractériser les meilleures créations de marketing alternatif réside dans la notion d'*in situ*. Le publicitaire implante une publicité dans un réel donné. Il conçoit sa réalisation relativement à un lieu propice et un contexte pour exploiter le potentiel du marketing alternatif. En effet, à partir du moment où l'on sort du cadre de la publicité classique, autant en profiter pour tirer profit de ce qui n'était pas exploitable auparavant. Il s'agit du hors-cadre²⁰⁰.

Nous nous proposons de commenter quatre exemples de publicités issues du marketing alternatif afin de comprendre la relation entre l'*in situ* et l'organicité.

Le premier exemple est en fait une occurrence de détournement de médium classique, la publicité est encore attachée à un support, mais son ancrage dans un contexte crée un décalage certain au regard d'une affiche classique. Lors d'un tournoi de tennis, les Masters de Madrid en 2007, une marque de boisson gazeuse a utilisé le silence requis lors des matches pour y planter d'une façon aussi bien pertinente qu'amusante son logotype. Le logotype consiste en l'onomatopée « Schhhhh... » traduisant le bruit des bulles de gaz, il s'agit de plus du début du nom de marque. Sur le cours central du tournoi de tennis se trouve un grand panneau publicitaire. Il est tout le temps noir, sans image, sauf aux moments où l'arbitre du match demande le silence dans l'assistance, à ces moments, le panneau s'illumine en jaune et affiche alors l'onomatopée. Le bruit des bulles devient alors le « chut » habituel. Il n'y a aucun lien entre la boisson gazeuse et le silence, mais la publicité est efficace en ce qu'elle est originale et incisive. Dans la mesure où la marque est déjà implantée, elle n'a pas besoin de se faire connaître, cette publicité fonctionne plus comme une piqure de rappel. Aucun message vantant les qualités de la boisson n'en découle, seule sa spontanéité fait qu'il s'agit d'une bonne publicité.

200. Par « hors-cadre » nous entendons le réel non-imbriqué dans un autre niveau de réalité. Bien entendu, une publicité est réelle, elle l'est autant que n'importe quelle chose, mais la publicité, en tant qu'elle est endotopique, relève d'un réel étagé, un réel imbriqué dans un autre réel.

Si l'exemple précédent reste confiné à un panneau, c'est-à-dire au champ de la publicité classique, le deuxième exemple sort de l'affiche publicitaire, mais évolue toujours dans un milieu lié à la consommation. La campagne a lieu dans un centre commercial, il s'agit d'une publicité pour un déodorant pour homme. L'idée est d'exploiter les pictogrammes blancs et verts indiquant l'emplacement des issues de secours. Derrière l'homme fuyant, l'agence publicitaire a ajouté, avec la même stylistique, un groupe de femmes lancé à sa poursuite. Le nom de la marque est apposé au bas du pictogramme modifié. Le message est clair, le déodorant attire les filles. Alors que la boisson gazeuse détourne son logotype afin de l'adapter au contexte, le déodorant détourne l'issue de secours pour utiliser la fuite à son profit. D'un principe très différent, les deux publicités se rejoignent dans leur usage peu classique du médium voué à faire publicité. Elles s'adaptent au contexte qui les entoure. Toutefois, l'adaptation ne se fait pas sur le même niveau : la campagne du déodorant s'intègre dans un contexte en dissimulant le plus possible l'aspect publicitaire de sa démarche. Tout se passe comme si l'issue de secours avait été modifiée et que, par accident de choses, cette modification faisait publicité. En effet, on est totalement sorti du cadre publicitaire, on ne perçoit pas le travail nécessaire à la réalisation de cette opération. C'est la spontanéité de la démarche qui rend cette publicité plus organique que celle pour la boisson gazeuse : l'accroche du déodorant semble jaillir du mur du centre commercial tout comme une plante sauvage qui pousserait dans lieu peu propice à sa survie.

Notre troisième exemple a eu lieu sur une route nationale. Puisque le dispositif consiste en une appropriation de l'éclairage de la route, l'opération n'est visible que de nuit. Bordée de lampadaires aux ampoules d'un jaune clair sale, la route fonctionne ici comme un immense site publicitaire. La publicité s'étend sur plusieurs kilomètres, on pourrait la qualifier de *land pub*. Pourtant, les modifications de la route sont subtiles, l'opération est discrète. Elle consiste à remplacer quelques ampoules de la route par des ampoules non plus jaune clair sale mais d'un blanc éclatant. Ainsi, le conducteur en roulant remarque que quelques lampadaires sont bien plus brillants que les autres, ils sont plus blancs. Encore insaisissable à ce niveau, tout devient limpide dès qu'on remarque qu'il est écrit le nom de la marque sur les lampadaires modifiés : il s'agit d'une publicité pour une lessive. L'idée est peut-être dangereuse en ce qui concerne la sécurité

routière, mais elle est simple et efficace. Elle parvient surtout à unifier une grande zone en marquant une continuité, on a l'impression d'être dans une situation dans laquelle on doit identifier ceux qui ont utilisé telle ou telle lessive et qu'on défile devant eux.

Avant d'exposer notre quatrième exemple, arrêtons-nous sur une tendance du marketing alternatif : son aspect à la fois subtil et ludique fait du consommateur un partenaire de ces opérations. Il n'est plus la cible à étourdir et à matraquer afin qu'il consomme, il devient véritablement spectateur de la publicité et complice des publicitaires. La publicité souffre en effet d'une mauvaise réputation, celle de se moquer des gens, des les forcer à consommer sans faire appel à leur sens critique et leur recul. La publicité classique se pose dans un rapport de face à face avec le public. Au contraire, les opérations de marketing alternatif ont tendance à se mettre à côté du public en divulguant un message qui n'est plus direct et simplet. En d'autres termes, la subtilité du marketing alternatif alliée au fait qu'il sorte du cadre de la publicité classique fait que le public a de moins en moins l'impression de se trouver face à une publicité. Le but de la campagne s'oublie au profit de l'idée, ça ne veut pas dire qu'elle est inefficace, mais elle l'est plus subtilement. De telles opérations, en dissimulant leur fin et le travail mis en œuvre, semblent avoir une finalité sans fin. En ce sens, elles acquièrent une organicité que la publicité classique ne possède pas.

Si c'est l'existence d'une fin extérieure à la publicité qui distingue fondamentalement l'œuvre d'art de l'opération publicitaire, il ne faut pas oublier que cette fin ne réside pas uniquement dans la réalisation publicitaire. Il s'agit bien entendu d'une interaction entre le spectateur et la publicité. Les exemples précédents nous ont permis de montrer en quoi la réclame pouvait minimiser la visibilité de cette fin en exploitant une forme alternative de marketing. Tout de même, qu'il s'agisse de la boisson gazeuse, du déodorant ou de la lessive, la marque est visible, que ce soit par son accroche ou son nom. Notre dernier exemple nous amène à la frontière entre l'œuvre d'art et l'opération de marketing alternatif, la qualité publicitaire n'apparaît pas évidente. Il semblerait que l'individu familier d'un univers d'art contemporain attribue sa création à un artiste alors que quelqu'un évoluant dans le monde de la publicité y reconnaîtra la valeur commerciale.

L'opération trouve sa place en ville, dans la ville de Copenhague, il s'agit de peinture au sol. L'agence de publicité a imité des places de parking dans des lieux totalement insolites en cernant de blanc une zone rectangulaire et en y inscrivant au centre un P. Les places de parking n'en sont de toute évidence pas, elles sont inscrites sur un escalier ou encore à cheval entre le sol et le début d'un bâtiment.

Si l'on s'attend à une publicité, on comprend qu'il s'agit de promouvoir une voiture tout terrain, une jeep. C'est précisément la marque éponyme qui est responsable de l'opération. Il est inscrit au bas à droite du rectangle leur nom. Leur nouvelle voiture peut se garer n'importe où. Ce point n'est bien entendu pas le point fort de leur nouveau modèle. Personne ne se garerait en pleine capitale sur des escaliers, mais la voiture peut le faire. Le public en induit alors les potentialités de la voiture relativement à des ballades en montagne ou à n'importe quel parcours accidenté. C'est ainsi une bonne publicité, elle est efficace et économique. Pourtant, si elle est pertinente en tant que publicité, ça ne signifie pas qu'on l'appréhende facilement en tant que telle. Deux points semblent fragiliser la direction commerciale.

Le premier n'est pas le plus important, il convient tout de même d'en faire état. Le nom de la marque étant un nom commun, voir écrit *jeep* au sol ne renvoie pas directement à la marque, mais avant tout à une grosse voiture de type 4x4, quelle qu'elle soit. Autrement dit, il ne va pas de soi qu'il soit fait explicitement référence à la marque dans ce contexte peu habituel pour une publicité. Ceci nous conduit au second point.

S'il n'est pas évident qu'il s'agit d'une publicité, c'est parce qu'il pourrait s'agir d'autre chose. En fait, le sol des rues est nettement plus rempli d'œuvres à visée artistique que de publicités. Ainsi, l'habitude fait en sorte que le regard du passant identifiera avant tout la place de parking incongrue comme une œuvre ludique ou satirique que comme une opération commerciale. C'est à ce titre que le marketing alternatif peut se prévaloir d'une organicité comparable à une œuvre d'art. Il ne cherche sa fin qu'en soi²⁰¹. Afin de bien comprendre ce point, revenons sur la publicité du

201. Supposons qu'un artiste indépendant réalise une telle œuvre. Le fait qu'il y ait une portée satirique n'induit pas une fin externe à l'œuvre. Nous savons bien que de nombreuses œuvres d'art ont une fin : convertir à une religion et s'y maintenir, faire de la propagande politique ou toute sorte de dénonciation. Bien sûr, une œuvre a une motivation, elle peut revendiquer quelque chose. Cependant, considérer une œuvre en vue de ces motivations dénature l'œuvre, il n'y est plus vu ce qui fait art. Pour ne pas perdre de vue ce qui fait art, il faut regarder l'œuvre à travers ces motivations, il faut faire de ces motivations non

déodorant, imaginons qu'un individu n'ayant rien à voir avec la marque de déodorant décide, au nom de la sagacité, de réaliser l'opération exposée précédemment. Il ne s'agit plus réellement d'une publicité, elle fonctionnera pourtant comme telle et personne ne remettrait sa qualité publicitaire en question. Au contraire, l'indécision est possible pour les places de parking. C'est peut-être pour ça, étrangement, qu'il s'agit d'une bonne publicité, parce qu'elle émerge semble-t-il de nulle part, sans donner l'impression d'être ni commandée, ni commanditée : elle semble s'être formée d'elle-même. Partant, elle ne donne pas l'impression d'être un intermédiaire par lequel un groupe contraint un public à devenir des consommateurs.

Il semblerait à la suite de l'analyse d'opérations de marketing alternatif qu'une publicité parvienne à accéder à l'organicité aux yeux d'un spectateur à partir du moment où elle n'est pas perçue comme une publicité. Elle s'abstrait en effet ainsi de sa fin externe. On pourrait alors penser qu'une campagne de ce style pourrait présenter une imbrication capable de présenter les mêmes caractéristiques que le méta-art. Méta-art et méta-pub seraient alors comparables. Or, l'imbrication telle que nous l'avons définie implique que la méta-pub porte sur elle-même en tant que publicité. Ainsi, à partir du moment où la campagne est organique, elle ne peut porter sur elle-même en tant que publicité sans perdre, dans cet élan, son organicité. Il n'est par conséquent pas envisageable qu'une publicité, appréhendée telle quelle, relève de la méta-pub avec une imbrication d'une organicité comparable à celle du méta-art.

En d'autres termes, à partir du moment où il y a méta-publicité, l'amphibolie spécifique à l'imbrication induit deux interprétations disjointes sans que le spectateur ne ressente l'envie de les réunir : la méta-pub est par fonction inorganique. Au contraire, l'imbrication d'une œuvre d'art est un appel à l'unification des états bifurqués.

La comparaison entre une œuvre d'art et une publicité issue du marketing alternatif nous a permis de rappeler l'importance de l'attention du spectateur devant une œuvre : que l'on admette ou non qu'un objet possède une nature qui lui soit spécifique, sa seule qualité concrètement importante est celle établie par le récepteur sensible de cet

plus la fin de l'œuvre, mais le moyen de mieux comprendre l'œuvre. C'est en ce sens qu'une fin externe à l'œuvre peut se retourner sur l'œuvre afin d'en faire une fin interne.

objet. Toutefois, les caractéristiques internes de l'objet influencent le récepteur vers telle ou telle qualité. C'est ainsi qu'une œuvre d'art n'est pas appréhendée de la même manière qu'une publicité dont la fin est trop apparente.

L'œuvre d'art, qu'on lui prête ou non une fin extérieure à elle, ne peut pas être perçue comme une œuvre si sa fin est prise en compte en tant que fin. C'est à ce titre que l'artiste ne peut que s'effacer devant son œuvre afin de la laisser évoluer sans lui tenir les ficelles. Cette autonomie est au niveau de l'œuvre et nous avons vu qu'une interprétation méta-artistique se comportait de la même manière que toute autre interprétation. L'autonomie concerne donc également les œuvres pouvant être interprétées méta-artistiquement. Le méta-art est même davantage concerné par l'autonomie. En effet, alors qu'une interprétation classique est une seule et unique partie de l'œuvre, c'est-à-dire qu'elle n'est pas elle-même un tout, mais une partie sans articulation, l'interprétation méta-artistique contient nécessairement une articulation entre deux niveaux. Or, s'il y a articulation d'un niveau imbriqué dans l'autre, c'est parce qu'il y a autonomie : le spectateur tente de donner une cohérence interne à l'interprétation. Il essaie de trouver l'économie qui la rend semblable à un organisme vivant. Le fait de postuler l'existence d'une autonomie et de chercher à en rendre compte par la suite est semble-t-il l'attitude à avoir devant une œuvre d'art. Elle provient précisément de l'effacement de l'artiste derrière son œuvre.

3) LA SIGNATURE MÉTA-ARTISTIQUE

Nous avons fréquemment énoncés des propos tendant à minimiser la légitimité d'un artiste sur l'œuvre qu'il a réalisée. Il nous semble plus pertinent, ou du moins plus riche, de penser que l'œuvre achevée s'affranchit de tout lien et qu'elle n'a plus de compte à rendre à celui qui l'a créée. Autrement dit, le spectateur est libre d'interpréter une œuvre d'une manière différente de l'artiste à partir du moment où l'œuvre n'est pas trahie : on peut trahir l'artiste, pas l'œuvre. Toutefois, ce n'est pas véritablement l'artiste qui est trahi, c'est l'artiste en tant qu'interprète de son œuvre et non en tant qu'efficient.

Il suffit de prêter attention aux exemples d'œuvres que nous prenons pour s'apercevoir qu'il serait irrecevable de prétendre que l'artiste en tant qu'efficient n'a pas de pertinence dans la réalisation de son œuvre : de nombreuses toiles de Vermeer et de Magritte ont déjà été citées, il en est de même pour les œuvres de Markus Raetz. Il faut bien reconnaître que l'on retrouve souvent une accumulation d'œuvres méta-artistiques chez un même artiste. Certaines sont évidentes, d'autres sont plus discrètes. Elles n'avouent pas ostensiblement appartenir au champ du méta-artistique. Or, dans la mesure où un même individu a une cohérence dans sa pensée, le simple fait qu'il réalise quelques œuvres méta-artistiques donne plus de crédit à une interprétation méta-artistique d'une autre de ses œuvres ; surtout si le dispositif utilisé est semblable.

C'est dans cette voie que se situe ce troisième moment de notre deuxième partie. Nous avons choisi de développer les liens entre les œuvres d'une même main et ce chez les trois artistes cités précédemment, à savoir Magritte, Vermeer et Markus Raetz.

De la sorte, nous rappelons que si l'œuvre est forme formée et forme formante, c'est tout de même l'artiste qui seul a l'image de la tâche, de l'œuvre germinale. Il est ainsi légitime de trouver des cohérences internes dans sa production.

Une grande place est faite aux œuvres de Markus Raetz, ceci s'explique tant par la richesse de ses dispositifs méta-artistiques mettant en place des jeux de symétries que par la complexité de sa méta-articité qui ne se borne pas à porter sur l'œuvre. Elle est parfois liée au sentiment induit par l'œuvre. L'analyse détaillée d'une de ses œuvres, *Moulin sans tête*, clôt cette deuxième partie en annonçant le sentiment spécifique au méta-artistique : le vertige.

Chapitre XVII : les réflexions des œuvres d'un artiste

Toujours accompagné de son mystérieux reflet, le miroir apparaît comme un objet étrange. Très présent dans le quotidien, son étrangeté est devenue si familière que l'on est en mesure de prévoir le reflet qu'il donnera à voir. De par sa particularité de redoublement du réel, le miroir devient un outil obligatoire à l'artiste mimétique. Léonard de Vinci considère qu'il faut suivre le miroir comme un maître, on fait par ailleurs remonter la naissance de la peinture au reflet de Narcisse sur la surface d'un lac. L'image spéculaire est cependant d'une nature non picturale. Lorsque l'on regarde une peinture, la mise au point se fait sur la surface de l'œuvre indépendamment des plans de la représentation. Devant un miroir, afin de voir l'image reflétée nette, il faut au contraire fixer derrière le plan du miroir : dans le miroir, on a beau regarder vers un objet plan, la troisième dimension n'est pas illusion comme dans une peinture, elle est bien vue. Il faut que le regard traverse le miroir. Cette attitude est nécessaire à la contemplation des icônes byzantines pour des raisons théologiques, elle l'est également, cette fois pour des raisons pratiques, à l'appréhension des autostéréogrammes.

L'image spéculaire a par conséquent des propriétés communes avec les œuvres d'art. Elle aussi ouvre sur un monde différent. Le reflet de l'image se forme derrière le miroir, apprend-on ; pourtant, si l'on contourne le miroir, aucun objet ne sera derrière lui. En fait, l'eau du miroir contient le reflet de notre monde, un autre monde que celui dans lequel nous vivons puisque droite et gauche sont inversées. Cet autre monde est impossible, nous voulons dire par là que l'image de notre monde dans un miroir est irréductiblement différent du nôtre²⁰².

202. La physique des particules nous apprend ceci dans la mesure où l'interaction faible, une des quatre forces fondamentales, viole ce que l'on appelle le principe de parité. Lors de la désintégration d'un atome de cobalt, les deux pôles de l'atome ne se comportent pas de manière identique, il est possible de distinguer une expérience de son image dans un miroir. Nous sommes ainsi en droit de penser que l'espace est orienté. Droite et gauche sont absolument différenciables l'une de l'autre. Se reporter par exemple à Kane (Gordon), *Supersymétrie*, Paris, Le Pommier, 2003 qui reprend l'expérience de l'équipe de Mme Wu de 1957.

Les liens unissant miroir et œuvre ainsi que la propriété première du miroir d'être un objet créant la symétrie nous intéressent tout particulièrement. Deux œuvres bifurquées étant symétriques l'une de l'autre, l'une est le reflet de l'autre dans un miroir fictif ; c'est-à-dire un objet créant une symétrie autre que bilatérale. De tels objets n'existent pas, le miroir est l'unique objet de symétrie. Ainsi, matérialiser l'idée d'œuvres bifurquées symétriques ne peut se faire qu'avec un miroir traditionnel. Ceci ne peut pas prendre d'intérêt esthétique particulier à cause de la prévisibilité du reflet. Il est alors nécessaire que le miroir brise à son tour sa symétrie, que ce qu'il montre ne semble pas être ce qu'il aurait dû montrer. Le miroir se fait alors infidèle. L'autre alternative possible serait que l'objet reflété refuse de se laisser redoubler dans les règles de la symétrie bilatérale. Le résultat est le même pour le spectateur qui ne sait quel est l'objet infidèle. Peut-être sont-ce les deux ?

Le reflet du miroir ainsi que sa possibilité d'être différent de ce qu'il reflète rendent possibles deux visions différentes d'une seule et même œuvre : une vision est celle, *immédiate*, de l'objet aux yeux, l'autre est celle que renvoie le miroir aux yeux. Puisqu'il est possible de voir à la fois deux choses visuellement indépendantes – dont le pattern de l'une est indépendant du pattern de l'autre – il est possible, avec un miroir, d'avoir une vision conjonctive de deux états bifurqués. Le miroir appartient alors à l'œuvre. La bifurcation faisant passer de l'œuvre ouverte à l'œuvre bifurquée fait ici partie intégrante du dispositif de l'œuvre. Elle n'est plus uniquement constitutive de l'interprétation. Nous parlons donc pour les œuvres suivantes de bifurcation endotopique alors qu'elle est généralement exotopique. C'est pourquoi la bifurcation n'est plus mécanisme de réception mais devient sujet à part entière.

Nous analysons trois comportements d'œuvres fonctionnant comme un miroir, tous les trois attachés à trois artistes. Au miroir, Magritte substitue une fenêtre, l'image visible dans la fenêtre n'est pas celle attendue, en fait, la fenêtre est cassée. C'est ainsi que l'image est perturbée. L'œuvre de Vermeer déséquilibre l'image du miroir en décalant légèrement la position du reflet. Markus Raetz, quant à lui, opte pour une stratégie tout autre ; alors que Magritte et Vermeer conservaient le reflet tout en lui

faisant subir des modifications, comme le briser ou le décaler, Markus Raetz modifie la nature du reflet allant jusqu'à l'incongruité ou jusqu'à la « cohérence aventureuse »²⁰³ entre celui-ci et ce qu'il reflète.

un tableau est une fenêtre cassée sur le monde

Magritte aime jouer avec les niveaux de représentation d'un objet, le représenté diffère la plupart du temps en nature du représentant. *La Trahison des images* comme *Ceci n'est pas une pomme* sont fondés sur cette remarque. Le texte de l'image fonctionne comme un slogan en publicité. Il est présent pour expliciter le pourquoi de l'image et se pose ainsi lui-même dans un niveau de réalité différent de l'image qu'il accompagne. L'ajout de la phrase complexifie l'œuvre tout en la rendant peut-être moins pertinente, moins organique, car didactique. Cette tendance de certaines œuvres de Magritte s'explique peut-être par sa pratique publicitaire. Quoi qu'il en soit, il est plus pertinent de s'en tenir à des œuvres étrangères au champ publicitaire afin de ne pas avoir à discuter leur organicité. Il se trouve que Magritte a exploité un dispositif tout autre que celui du slogan et que ce dispositif parvient également à rendre compte de la distinction entre représenté et représentant. Nous faisons référence au principe de la toile endotopique masquant exactement le paysage qu'elle représente.

Considérons tout d'abord *Les Promenades d'Euclide*. Il s'agit d'une peinture représentant un intérieur duquel on voit la fenêtre. Cette dernière, flanquée de rideaux, donne sur une ville. L'œuvre de Magritte représente scrupuleusement tout ceci et place devant la fenêtre un chevalet portant le paysage achevé de ce qu'on devine comme étant la portion de ville qu'il cache depuis le point de vue. Mis à part les clous des châssis visibles à gauche, seule une légère démarcation permet de percevoir la frontière entre la toile endotopique et le paysage vu par la fenêtre. Cette toile nous intéresse tout particulièrement parce que la toile endotopique ne représente pas quelque chose

203. Nous empruntons cette expression au titre de l'œuvre de Roger Caillois incluant son essai *La Dissymétrie*.

d'anodin : deux triangles gris y sont peints, tous les deux ombrés latéralement. Alors que celui de gauche passe pour le toit d'une tour, le second se comprend comme une rue se prolongeant jusqu'à l'horizon. Le bon sens permet aisément de voir les triangles comme il se doit. Des indices visuels aident d'ailleurs à briser la symétrie de l'indécision. En effet, le triangle de gauche, en plus de masquer le prolongement d'une maison qu'on comprend alors comme étant derrière, est arrêté par les créneaux de la tour. En ce qui concerne celui de droite, on y voit deux taches sombres verticales. Ces taches pourraient passer pour de nombreuses choses, mais analysées par rapport au triangle, la solution la plus pertinente est celle de deux personnes debout sur une rue.

Cette représentation est consistante, elle renvoie à une réalité possible. On peut imaginer qu'il existe un endroit au monde d'où on perçoit cette vue. Il aurait également été possible de créer une chimère à la façon d'Escher en mêlant rue et toit et en brouillant ainsi les pistes. Le résultat laisserait une impression différente, deux choses distinctes sont alors à remarquer : on pourrait s'étonner que deux percepts presque identiques soient vus de manières si différentes, il faudrait plutôt s'étonner que deux choses si différentes soient représentées d'une manière si semblable. Le premier point fonctionnerait pour une œuvre à la manière d'Escher, le second est plus opérant ici. C'est en effet la représentation et non la perception qui est visée. Le titre est clair sur ce point : *Les Promenades d'Euclide*. Rappelons qu'Euclide est celui qui axiomatisa le premier la géométrie ; c'est sur sa géométrie que la perspective de la Renaissance se fonde. La toile de Magritte semble dénoncer une absurdité : pourquoi Euclide ne se promènerait-il pas sur le toit plutôt que dans la rue puisque cela semble être équivalent pour lui ? Au lieu de ne faire qu'une promenade, il peut en faire plusieurs. Il s'agit ainsi avant tout de représentation.

De plus, pourquoi faire figurer une toile endotopique au sein de ce qui est déjà une toile si ce n'est afin de mettre l'accent sur la problématique de la représentation de la réalité par les peintres ? Bien entendu, imbriquer une toile dans une toile force à distinguer deux niveaux de réalité ; celui de la toile exotopique et celui de la toile endotopique. Relativement à la première, la seconde est une image, une représentation de la première. La première perd alors sa qualité de représentation. Cependant, à partir du moment où la distinction de niveau est amorcée, il est naturel de se souvenir que la

toile exotopique est à son tour la représentation d'une autre réalité, une réalité qu'on tiendra comme fondamentale²⁰⁴. Ainsi, les remarques valables entre les niveaux $(n+1)$ et $(n+2)$ sont également valides entre les niveaux n et $(n+1)$. Au final, *Les Promenades d'Euclide* met en garde le spectateur au sujet de l'infidélité de la représentation : il n'y a pas bijection entre représenté et représentant²⁰⁵.

À ce stade peut naître une interprétation tout autre. Une rue étant différente d'un toit, la représentation d'un toit n'est pas un toit parce qu'elle ressemble à celle d'une rue. Toutefois, si la nature de l'objet n'est pas hérité entre un objet et sa représentation²⁰⁶, l'hérédité semble être la règle une fois qu'il s'agit de niveaux supérieurs. En effet, la représentation de la représentation d'une pipe est la représentation d'une pipe. C'est ce qu'il ressort du dispositif utilisé dans *Les Promenades d'Euclide*. Sans les clous et la visibilité du chevalet, on ne distingue rien. Ainsi, certes cette toile induit à distinguer entre différents niveaux de représentation et de réalité, mais elle tend également à noter l'indifférence de la représentation en abyme et de la représentation. Ce point est d'ailleurs nettement plus probant une fois qu'est ôté le jeu perspectiviste entre la tour et le toit, comme dans *La Condition humaine* de 1933 par exemple.

Le dispositif de *La Condition humaine* est sensiblement le même que celui *Des Promenades d'Euclide* à ceci près que le paysage n'est plus urbain. Il s'agit d'une campagne vue du rez-de-chaussée et non d'une ville en surplomb. Il n'y a plus de place pour la rigidité de la perspective euclidienne et les aberrations qu'elle induit par le concours de ce qui semble parallèle. Ici, le paysage vu par la fenêtre, celui peint sur la toile, se compose d'une chaîne de montagne, d'un arbre, de quelques buissons et d'un

204. Nous ne voulons pas faire référence à des réalités supérieures plus premières comme celle du monde des Idées platoniciennes par exemple. Nous voulons ici préciser que le spectateur pourrait imaginer qu'en fait la toile exotopique de Magritte représente une peinture d'intérieur au lieu de représenter un intérieur. Rien ne permet de trancher au sein de l'œuvre, mais l'usage opte généralement pour le choix le plus économique.

205. Nous retrouvons avec plus de force l'interprétation de *La Trahison des images* ; en effet, le fait que la représentation n'est pas une bijection implique nécessairement que le représenté diffère du représentant.

206. On pourrait d'ailleurs définir ce que nous entendons par « réalité fondamentale » comme ce qui perd sa nature une fois représenté. Il existe cependant des exceptions, nous l'avons déjà souligné, comme les cibles et les cartes. Or, si nous prenons garde, une carte est la représentation d'une partie de la Terre et une cible peut passer pour la représentation, certes schématique, d'un adversaire, le centre codant pour le cœur.

sentier bordé d'herbe. Le tableau endotopique fait corps avec le paysage vu à travers la fenêtre. La coïncidence parfaite des deux donne même l'impression que la toile est transparente et qu'elle se laisse transpercer du regard. Désormais, la toile devient vitrail, elle se comporte comme la fenêtre qu'elle redouble, elle est l'intermédiaire plan donnant support à l'image. Bien évidemment, toile et fenêtre ne se laissent pas véritablement regarder de la même manière. Alors que la toile constitue le plan de la focalisation, la fenêtre, puisqu'elle est transparente, n'est pas proprement fixée. Ainsi, *La Condition humaine* permet aisément de distinguer entre différentes focalisations endotopiques. L'attitude à avoir en fixant la toile ne devrait pas être comparable à celle devant la fenêtre. La comparaison ne serait effective que si l'image se formait sur le verre de la fenêtre. En ce sens, si le tableau doit être rapproché d'une fenêtre selon le précepte classique, plus que d'être une fenêtre ouverte sur le monde, il faudrait dire qu'un tableau est une fenêtre fermée sur le monde.

Une interprétation radicalement autre peut également être construite devant cette toile, son seul point commun avec celle que nous venons de présenter réside dans sa qualité méta-artistique. On pourrait voir cette toile enchâssée devant la fenêtre comme symptomatique du cadrage. Un paysage est un apprivoisement de la nature par le choix d'un point de vue, en l'occurrence depuis la fenêtre, et d'un cadrage délimitant les bords de ce qui est vu. La toile fonctionne alors comme les mains de l'artiste disposées en rectangle devant ses yeux afin de trouver le cadrage le plus pertinent.

Bien que n'allant pas à l'encontre de notre précédente interprétation, cette exégèse dirige la lecture de l'œuvre dans un sens différent. Ce sens est intéressant et pertinent, il est de plus légitime dans la mesure où il n'est pas trahi par l'œuvre. Cette interprétation est toutefois peu en adéquation avec le travail de Magritte. Même s'il représente parfois l'artiste œuvrant comme dans *La Tentative de l'impossible*, le peintre belge s'attache rarement aux commentaires poétiques. Il s'intéresse spécialement au résultat final, une fois l'œuvre achevée. Ce qui importe est de comparer présentation et représentation à travers un rapprochement entre représentation en abyme et représentation simple. L'hypothèse de la confrontation entre une toile et le verre d'une fenêtre est d'ailleurs renforcée par une autre toile de Magritte rappelant étrangement *La Condition humaine*.

Dans *La Clef des champs*, Magritte reprend un paysage semblable à celui représenté dans *La Condition humaine*. Il modifie toutefois le dispositif *toile endotopique / fenêtre*. La fenêtre, par l'intermédiaire du verre qui la constitue, se rapproche d'une représentation du monde, un paysage flou s'imprimerait dessus pour autant qu'on la focalise. Il n'est dès lors plus besoin de chevalet et de toile. La fenêtre joue ce rôle, remarquons à ce sujet que le cadre en bois de la fenêtre rappelle sans équivoque les lignes d'un chevalet. Cependant, afin que deux niveaux de représentation soient visible, il est nécessaire de voir le paysage un peu *via* le verre de la fenêtre, un peu immédiatement. Le verre est alors cassé ; gisent au sol les débris. Il ne s'agit pas de simples bouts de verre, ils gardent en mémoire l'image qui s'y imprégnait. Comme des pièces tombées d'un puzzle, le verre à terre, en plus d'être les débris de la fenêtre, semble être les débris du paysage. La fenêtre se comporte irrémédiablement comme une peinture. Il s'agit de faire coïncider le plus possible peinture et paysage. Il faut qu'il n'y ait même plus une différence accessoire de cadrage, seul le souci de représentation compte. Entre représentation en abyme et représentation se trouve une forte ressemblance, l'un est le symétrique de l'autre. Pourtant, une imbrication persiste, la symétrie n'est pas parfaite. À l'image de la fenêtre de *La Clef des champs*, la symétrie est brisée. Si Euclide ne peut se promener sur un toit comme il le fait sur une rue, il est tout aussi impossible de s'enfuir par cette fenêtre brisée. On ne peut prendre physiquement la clef des champs par l'intermédiaire d'une toile. La représentation d'une fenêtre permet la représentation d'une évasion, une évasion par la pensée.

Afin de l'intégrer au mieux dans le paysage dont elle puise son modèle, les toiles endotopiques de Magritte ne sont généralement pas encadrées. Ainsi, il n'y a pas d'autre rupture que celle de strate entre les différents niveaux de représentation.

La Cascade se distingue par un important et lourd cadre endotopique. La toile interne représente l'orée d'une forêt, mais l'image ne se prolonge pas hors-champ ; comme si Magritte avait changé radicalement de dispositif. Le paysage reste tout de même dans un contexte proche de celui de la toile endotopique, il s'agit d'une forêt. Cependant, tout se passe comme si la forêt s'était étalée. En fait, dans la mesure où elle est encadrée, la toile n'a pas été achevée à l'instant. Elle est plus ancienne, elle date

d'une époque à laquelle la forêt n'avait pas encore gagné ce terrain vague. Aujourd'hui, les arbres viennent s'entourer autour de la toile endotopique, on ne reconnaît plus le paysage. Ce qui en ressort est une qualité de la représentation, elle n'évolue pas, elle reste figée quand bien même le modèle se modifie.

En d'autres termes, une peinture garde en mémoire ce qu'elle représente. C'est cette caractéristique qui attire notre attention dans *La Leçon de musique* de Vermeer.

un tableau est un miroir mnésique

Les reflets sont très présents dans la peinture de Vermeer, les surfaces réfléchissent souvent leur environnement. Toutefois, les reflets sont rarement identifiables. Ils ne sont pas l'image stricte de ce qu'ils reflètent, mais une image généralement déformée par la courbure et la taille de ce qui joue le rôle de miroir. *La Leçon de musique* est une des rares œuvres à faire exception à cette règle. Un miroir y est peint. On y distingue nettement le visage de la jeune femme jouant de l'épinette ainsi que la pièce qui l'entoure. Ce reflet semble cependant étrange. La position de la jeune femme, dans le miroir, n'est pas ce qu'elle aurait dû être. Alors que la jeune femme a le visage de face, son reflet l'a tournée vers le reflet absent car hors-champ de son professeur.

Ce reflet infidèle intrigue : la peinture de Vermeer est un art du détail. Il maîtrise parfaitement les règles de la perspective, le décalage du reflet semble volontaire, pourquoi ? Pourquoi Vermeer viole-t-il les lois de la réflexion ? Quelles impressions procure sur le spectateur un tel décalage ? Avant de résoudre ce problème, il nous faut rappeler une habitude chère au peintre hollandais, celle de présenter au spectateur le scénario de production de son œuvre.

Vermeer aime représenter l'œuvre en train de se faire. *L'Atelier* est la toile de Vermeer manifestant le plus ouvertement cette volonté du peintre. Il s'agit de la représentation d'un peintre en train de peindre. Un seul peintre est visible sur la toile. Nous l'appellerons le peintre endotopique, en opposition au peintre exotopique qui est,

indiscutablement, Vermeer. Le peintre endotopique est en train de peindre une allégorie de l'Histoire. Son modèle a les attributs de Clio : elle est Clio dans le tableau endotopique alors qu'elle n'est que modèle dans le tableau exotopique. Le pas séparant les deux peintres et les deux tableaux modifie totalement la perception que l'on aurait eu du tableau endotopique si celui-ci avait été exotopique. Vermeer tient un discours omniprésent au théâtre, celui de la double énonciation. « Il ne s'agit que du subterfuge de Clio » dit-il.

Un raisonnement par récurrence imaginant un troisième tableau amènerait à répéter la leçon de Vermeer au tableau exotopique. De la même manière que la jeune femme n'est pas la muse de l'Histoire mais un modèle, le peintre endotopique n'est pas peintre, il s'agit probablement uniquement de quelqu'un feignant de l'être dans la mise en scène de Vermeer.

En dévoilant le subterfuge de la production de l'œuvre endotopique, Vermeer entraîne le spectateur à déceler celui de l'œuvre exotopique. Le dévoilement de l'œuvre est fréquent chez lui²⁰⁷.

L'Allégorie de la foi fonctionne de manière analogue. Nous n'allons pas reprendre son analyse, mais rappelons tout de même l'importance du ruban bleu.

La lecture de cette œuvre a été totalement dictée par la présence d'un fait incompris : le ruban bleu. Il a donné naissance à la recherche d'un reflet inexistant. Ce reflet fugitif sur le globe de verre trahit la présence du peintre. L'unique différence entre l'allégorie et sa mise en scène tient dans ce ruban. Sans sa présence, il aurait été impossible de savoir ce que Vermeer a voulu peindre : allégorie et mise en scène auraient été parfaitement symétriques. Le ruban brise cette symétrie, il la brise peu, mais suffisamment.

Le ruban de *L'Allégorie de la foi*, détail insolite, nous renvoie à notre reflet, lui-aussi insolite, de *La Leçon de musique*, le reflet fugitif laissant place au reflet décalé. L'infidélité du reflet est une brisure de symétrie spatiale mais fonctionne aussi de la même manière que le ruban bleu : l'infidélité brise la symétrie entre deux œuvres

207. Remarquons d'ailleurs la main absente et anonyme dévoilant, au sens propre, la scène peinte.

autrement indiscernables. En associant nos remarques sur *L'Atelier* et *L'Allégorie de la foi*, nous pouvons proposer une interprétation respectant la tradition de Vermeer de l'infidélité du reflet.

Le monde reflété dans le miroir est, selon le physicien contemporain, un monde absolument différent de celui dans lequel on vit. Le reflet de *La Leçon de musique* affirme cette différence. Le décalage est cependant fortement marqué, trop pour que l'on puisse encore considérer *l'intérieur* du miroir comme reflet de la réalité ; une réalité endotopique. Comme le remarque Stoichita « il n'y a pas chez Vermeer d'image dans le miroir, mais seulement un objet-miroir, un miroir comme cadre »²⁰⁸. Le miroir ne reflète pas chez Vermeer. Cependant, comment le miroir peut-il ne rien refléter tout en exhibant une image ? Sans le savoir, puisqu'il considère les miroirs aveugles de Vermeer comme celui présent dans *La Femme à la balance*, Stoichita donne un élément de réponse : « un miroir comme cadre », écrit-il. L'image dans le miroir-cadre n'est pas reflet, mais tableau.

L'image d'un miroir habituel est, selon la partition de Peirce, deux fois signe : signe iconique puisque reproduction de la nature, signe indiciel puisque née de la trace d'une image source. L'image du miroir-cadre de Vermeer est toujours un signe iconique. Le reflet a perdu son aspect indiciel en perdant son évidente origine. Du moins, il n'est plus indiciel pour les mêmes raisons qu'un reflet commun. En perdant cette caractéristique de l'image spéculaire, le reflet, ou le pseudo-reflet de *La Leçon de musique* se rapproche des spécificités de l'image peinte. Certaines autres constatations vont dans ce sens.

Dans sa description de cette toile, France Borel livre un détail indispensable à notre analyse :

Une dame, de dos, debout, joue de l'épinette, penchée sur son clavier ; un homme, accoudé au bord de l'instrument, la regarde et l'écoute. Sur le mur, un miroir reflète un chevalet et le visage de la femme, non pas penché et droit mais redressé et tourné dans la direction du gentilhomme. Là encore, les examens scientifiques révèlent que la position

208. Stoichita (Victor I.), *L'Instauration du tableau*, Genève, Librairie Droz, 1999, p. 251.

initiale était différente, en la changeant, Vermeer n'aurait pas pris le soin de la faire suivre de son reflet. Étrange insouciance.²⁰⁹

Étrange insouciance, en effet, comme si le reflet était indépendant de ce qu'il était censé refléter. Généralement, le reflet suit ce qu'il reflète : le miroir ne garde aucune trace, aucun palimpseste, de ce qu'il a montré. Contrairement à une toile, le miroir est amnésique. Une différence entre une peinture et un reflet est l'éphémérité de l'image spéculaire. Il manque au miroir le fixatif du peintre. Vermeer donne ici une mémoire à son miroir, le décalage spatial devient alors aussi un décalage temporel. Cette mémoire transfigure l'image spéculaire en peinture, le miroir en cadre. Remarquons également que le miroir fait front au spectateur de telle sorte qu'il puisse être considéré comme œuvre sur toile directement et non comme reproduction endotopique de tableau²¹⁰. Ainsi, l'œuvre endotopique devient œuvre.

La Leçon de musique renferme deux œuvres. La première relève du champ de l'application locale de l'esthétique de la bifurcation puisqu'elle est présentation simultanée de deux visions contradictoires. La seconde, sa conséquence, se trouve être l'image dans le miroir-cadre entourée du reste de la toile. Sans le décalage spatio-temporel produisant une brisure de symétrie à l'intérieur de *La Leçon de musique*, il aurait été impossible de soupçonner l'existence de la seconde œuvre. Le miroir ne devient œuvre que par la mise en scène qui l'entoure. Ce qui est autour du miroir-cadre n'a d'autre légitimité que d'apporter les conditions d'accessibilité au statut d'œuvre du pseudo-reflet²¹¹. *La Leçon de musique*, prise dans sa globalité, est le *parergon* de l'œuvre qu'elle renferme. L'œuvre reste toutefois mystérieuse. Représentation du monde de l'autre côté du miroir, la nouvelle œuvre, le pseudo-reflet, devient un signifiant sans signifié à quoi l'attacher. La position de la jeune fille *inversée* peut néanmoins renvoyer

209. Borel (France), *Le Peintre et son miroir – Regards Indiscrets*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002, p. 129.

210. En effet, la représentation d'un tableau n'est pertinemment transitive – la représentation d'un tableau est un tableau – que si le tableau représenté l'est sur un plan parallèle à l'œuvre.

211. Ce lien est d'ailleurs réciproque. En effet, le miroir laisse apercevoir le reflet d'une partie de ce qui semble être le chevalet de Vermeer. Le miroir dévoile à son tour la mise en scène qu'il reflète.

aux pensées tues de la jeune fille à l'épINETTE : l'œuvre est une inversion totale, la droite laisse place à la gauche et, simultanément, les actes avoués se taisent au profit des pensées secrètes. Le pseudo-reflet pris comme œuvre devient ainsi l'exemplification la plus fidèle de ce qu'Étienne Gilson retrouve dans l'art. L'art, dit-il, « est le miroir toujours imparfait, mais véridique, de la plus profonde réalité »²¹².

Les problèmes que posent l'inversion spéculaire sont au cœur de certaines œuvres faisant intervenir un miroir. Elles sont essentiellement au cœur de celles qui le font passer, de prime abord, pour représentation endotopique d'une peinture. La limite entre miroir et œuvre endotopique est difficilement identifiable, et ce d'autant plus lorsque les peintres essaient de tirer profit de la porosité de cette frontière.

l'œuvre au miroir infidèle

Lorsque Magritte flanque sa peinture de pipe de « Ceci n'est pas une pipe », il énonce une caractéristique de la représentation : la représentation d'une pipe n'étant pas une pipe, la *représentation* n'est pas l'*identité*²¹³.

Markus Raetz, à travers *Non-fumée* élargit le propos du peintre belge à la vision. Le fait de voir une pipe n'apprend pas que ce que l'on voit est une pipe. Cet hommage prend la forme d'une sculpture. Vue d'un certain point, elle donne à voir une pipe blanche posée, une fumée bleue s'en élevant. Vue d'un autre point, la pipe se retrouve bleue, au-dessus d'une fumée blanche, cette fois-ci, descendante. Il n'existe pas, pour des raisons évidentes, de point de vue dans la salle permettant de voir directement à la fois les deux versions ; on est obligé de les voir séparément dans le temps. C'est en tournant autour de la sculpture que la métamorphose se produit. On peut suivre la mutation pas à pas, le passage d'une vision à une autre n'est donc pas catastrophique. Ceci a pour conséquence qu'il est possible de reconnaître, d'un point de vue, ce que deviendra telle forme une fois regardée de l'autre point de vue. Le subterfuge est levé.

212. Gilson (Étienne), *Peinture et réalité*, Paris, librairie philosophique J. VRIN, 1998, p. 191.

213. Elle admet cependant des points fixes. Par exemple, la représentation d'une cible est une cible, la représentation d'une carte est une carte, celle d'un tableau est un tableau.

Le spectateur entre dans le secret de la production sans trop de difficulté puisque le secret fait partie intégrante de l'œuvre. L'ajout d'un miroir aurait complètement modifié l'appréhension des deux œuvres bifurquées. En effet, il est possible de placer un miroir de telle sorte que, d'un unique point de vue, l'on puisse voir simultanément la pipe blanche immédiatement et la pipe bleue *via* le miroir. La simultanéité est alors possible. Markus Raetz utilise ce dispositif particulier dans d'autres œuvres dont *Miroir-lièvre*.

Miroir-lièvre est une structure en fil de fer posée près d'un miroir. Par un procédé anamorphotique similaire à celui de la pipe de *Non-fumée*, le fil de fer donne à voir d'un certain angle le contour d'un lièvre. De ce même point, le reflet du fil de fer dans le miroir, autrement dit le reflet du lièvre dans le miroir, est la silhouette d'un homme portant un chapeau. Sans le miroir, il n'aurait été possible de voir l'homme au chapeau qu'en tournant autour de la structure en fil de fer. Ici, non seulement il n'est pas nécessaire de changer de point de vue mais il est impossible d'atteindre le point de vue donnant accès à la vision de l'homme : le miroir ainsi que le fil sont près d'un mur. Sans le miroir, l'œuvre ainsi disposée aurait eu un intérêt bien moindre puisqu'une seule des deux visions aurait été accessibles. Il faut toutefois faire une distinction entre l'œuvre avec miroir près d'un mur et l'œuvre sans miroir au milieu d'une pièce. Seule la première donne accès à la vision simultanée des deux œuvres bifurquées. Le fait que l'on ne puisse pas faire le tour de l'œuvre a pour conséquence qu'il est très difficile de comprendre comment l'œuvre est précisément réalisée : « qu'est ce qui chez le lièvre, une fois reflété, devient le chapeau ? d'où vient le visage de l'homme ? » se questionne le spectateur.

Cette incompréhension vient du fait qu'on anticipe le reflet du miroir parce qu'on connaît bien son mécanisme. On sait que si l'on met un objet quelconque devant un miroir, son reflet sera un objet de même nature. Pourquoi cette loi empirique ne serait-elle pas vraie dans le cas des lièvres ? Elle l'est. Il suffit de mettre un lièvre devant un miroir pour s'assurer que son image est un lièvre. C'est justement sur cette anticipation que l'œuvre de Markus Raetz joue. La prévision s'avère fautive : l'image de *ce* lièvre, de *ce* contour de lièvre, dans *ce* miroir, non seulement n'est pas un lièvre mais est un

homme portant un chapeau, *cet* homme et *ce* chapeau. Tout se passe comme si, dans ce cas, la loi de réflexion était autre. Pourtant, c'est bien le même objet qui est reflété. Tout se passe alors comme si un lièvre et un homme au chapeau étaient deux choses identiques à une réflexion près, deux états bifurqués d'une seule et même chose. Soit, mais laquelle ? La seule réponse possible est la forme en fil de fer, mais cette réponse ne satisfait pas l'intuition sensible. On préférerait ajouter à l'ontologie une forme qui est à la fois lièvre et homme coiffé. Un simple fil de fer n'est de toute évidence ni l'un ni l'autre. La coïncidence des formes jaillissant de ce fil de fer est trop surprenante pour se contenter d'une telle réponse, et pourtant, il ne semble pas y en avoir d'autre, et le spectateur le sait. Mentionnons tout de même ce qui a incité Markus Raetz dans le choix de ces deux formes, il aurait en effet pu choisir de représenter une grenouille se reflétant en bicyclette, ou en prince charmant, mais il a choisi un lièvre et un homme coiffé. Sans nul doute, il s'agit d'une référence à la performance de Joseph Beuys intitulée *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort*, performance effectuée à Dusseldorf le 26 novembre 1965. Toutefois, alors que l'artiste tenait l'animal contre son sein, le voilà dans un miroir. On est en droit d'imaginer par exemple la réflexion comme symbole d'une filiation génétique qui entrerait en écho avec le maintien du lièvre comme un nourrisson. Aucune interprétation métaphorique de l'œuvre de Markus Raetz ne lèverait l'étrangeté : un lièvre se reflète en humain, fût-il Beuys.

L'incompréhension provient de ce décalage imprévisible entre ce que croit le spectateur, l'existence d'une forme nouvelle, et ce qu'il sait : une telle forme ne peut exister. Elle induit une lutte entre son imagination et sa raison, lutte ne s'achevant pas tant qu'il reste devant l'œuvre. Étant donné qu'il ne peut faire le tour de la structure pour comprendre son secret et le faire sien, le spectateur ne pourra pas retrouver l'image de l'homme dans celle du lièvre : le reflet lui semblera ainsi toujours impossible, il ne pourra rétablir l'image et la loi de symétrie faisant passer du lièvre à l'homme.

Le message de *Miroir-lièvre* est un message contredisant les attentes d'un miroir. Le reflet n'est pas ce à quoi l'on pouvait s'attendre. Le message est donc absolument improbable, le lièvre aurait aussi bien pu se refléter en chaise. La théorie de l'information nous apprend de ce fait que le message a pour le spectateur une

information infinie. En souvenir de l'innovation au sein de la tradition, nous pouvons nous demander s'il existe ici aussi un mouvement rétrograde ramenant l'information à une valeur finie. Dans la mesure où l'incompréhension du spectateur persiste indéfiniment, le message qui est sous ses yeux l'étonnera tout le temps ; même après réception l'information restera infinie.

Miroir-lièvre illustre la possibilité d'une vision simultanée des œuvres bifurquées. Ceci est évidemment valable des autres œuvres respectant le même modèle, à savoir l'utilisation d'un miroir afin de donner à voir d'un même point deux visions contradictoires d'un même objet. Remarquons que *Miroir-lièvre* ne possède que deux œuvres bifurquées sur lesquelles le spectateur se stabilise. Il en existe d'autres, nées d'autres points de vue, mais elles ne sont jamais regardées pour elles-mêmes. Or, puisque ne souscrivant pas à la loi de la bonne forme, elles sont regardées uniquement en vue d'essayer de comprendre le passage du lièvre à l'homme. Chacune des deux visions, prises indépendamment, n'est pas d'un grand intérêt. Ce n'est que la conjonction des deux et l'écart entre les deux qui confèrent à l'œuvre son statut d'œuvre. Nous constatons à nouveau que ce qui fait l'intérêt d'une œuvre n'est pas sa possibilité d'être lue de différentes manières mais précisément ce qui se trouve entre ces différentes lectures : leur différence et le mystérieux passage de l'une à l'autre. Cet entre-deux ne peut être appréhendé en un instant que par l'intermédiaire d'un miroir infidèle.

Le miroir redouble le réel, il le redouble sans pour autant respecter fidèlement ce qu'il reflète. Bien plus, le miroir ne donne jamais à voir ce que l'on peut voir : il ne peut pas refléter ce que l'on voit sans être entre l'objet vu et l'être voyant. On verrait dans ce cas l'envers du miroir et non plus l'objet reflété. Même en négligeant les différences liées à l'inversion droite / gauche, le reflet diffère de l'objet vu reflété puisque la face reflétée est nécessairement autre que la face vue. D'ailleurs, l'utilité première du miroir est de se voir, autrement dit de voir ce qu'il est impossible de voir immédiatement : le miroir donne à voir au sujet voyant ce qui lui est invisible. Comment alors peut-on anticiper le reflet ? On le peut parce que l'on connaît généralement les différentes faces d'un objet, soit pour les avoir vues, soit pour les déduire de ce que l'on voit. On a l'intuition de la face reflétée qui sera vue et ce, relativement rapidement.

Miroir-lièvre perturbe cette anticipation en reflétant l'objet sous un angle modifiant totalement ses données physiques : le reflet du contour du lièvre n'est en rien ce qu'il aurait dû être, selon l'intuition du spectateur. Il semble indépendant de ce qu'il reflète. Il est possible d'agir différemment en conservant le lien entre reflet et objet reflété : soit en reflétant une autre face du même objet que celle attendue, soit en faisant en sorte que le miroir reflète exactement ce que l'on voit, tellement exactement qu'il s'agit de la même face, vue du même angle. La première possibilité sera exploitée ultérieurement. La seconde nous retient pour l'instant. Cette possibilité n'est que subjective, il se trouve en fait que la face reflétée cachée est telle qu'elle semble perceptiblement identique à la face vue, mais est tout de même autre. Dans ces cas, le miroir remplit pleinement la fonction qui le caractérise, celle de redoublement du monde. Le miroir se fait alors métabole. Un tel miroir est reproducteur, son reflet est amplement comparable à une reproduction fidèle de l'objet. Bien sûr, le miroir est un miroir normal, il n'est pas truqué, c'est l'objet qui est secrètement truqué. Il n'existe de miroir-métabole que relativement à un objet fait pour lui. Pourtant, en comparant l'objet et son reflet, le miroir semble infidèle et l'objet paraît respecter les lois de la réflexion. *Silhouette* de Markus Raetz illustre ce phénomène en intensifiant l'impression d'infidélité du miroir.

Nombreux se sont demandé pourquoi le miroir inversait la gauche et la droite et pas le bas et le haut. Est-il possible de faire un miroir plan inversant haut et bas ? D'un point de vue physique, cela est impossible²¹⁴. Cependant, il est possible d'en donner l'impression. *Silhouette*, de Markus Raetz, utilise un tel subterfuge. Dans une de ses huit déclinaisons, le miroir de *Silhouette* semble inverser aussi bien la droite et la gauche que le haut et le bas. La sculpture représente une tête vue de profil à l'envers, nez vers la droite. Son reflet est la même tête, toujours vue de profil, nez cette fois-ci vers la gauche, ceci étant dû à l'inversion droite / gauche. Mais, la tête est à l'endroit, Comme si le miroir fonctionnait en opérateur de symétrie montrant un objet après une rotation de

214. Il est cependant possible d'utiliser des systèmes de projections vidéo. en circuit fermé en faisant subir la réflexion souhaitée à l'image avant de la transmettre à l'écran. Ceci n'est pas à proprement parler un miroir. En fait, le miroir inverse non pas droite et gauche, mais devant et derrière.

180°. Le tour de force de cette œuvre étant qu'objet et reflet sont ici deux objets identiques *superposables* contrairement à l'image spéculaire d'un objet non symétrique comme l'est un profil. Ceci est dû au fait qu'il s'agisse d'une rotation²¹⁵. Le miroir fonctionne bien comme une métabole, il redouble le réel. L'unification des énantiomères qu'entraîne cette œuvre est au centre de nos préoccupations.

En ce qui concerne la technique de l'œuvre, il s'agit toujours d'un procédé anamorphotique : si on tourne autour de la tête, on remarque qu'il ne s'agit pas d'une vraie tête. Ce n'est que vue d'un certain angle – le seul que l'exposition laisse possible – qu'elle se laisse voir en tête. Dans cette œuvre, deux choses perturbent le spectateur. D'une part, l'inversion haut / bas ; d'autre part, le fait que le miroir montre le même angle de vue que l'angle pris sans miroir.

Ces perturbations entraînent le spectateur à considérer que le miroir est infidèle, que subitement il inverse haut et bas. Ceci nous entraîne dans ce que Jean Baudrillard nomme les stratégies fatales. Il est intéressant de rapprocher les stratégies fatales des œuvres de Markus Raetz. Une stratégie est quelque chose de calculé, de prévu à l'avance, elle ne laisse donc aucune place à la fatalité qui en est le contraire. L'oxymore est employé pour des phénomènes que l'on pense maîtriser sans toutefois savoir pourquoi ils se comportent de la sorte. Jean Baudrillard résume cette notion ainsi :

Rien ne peut nous assurer d'une fatalité, encore moins d'une stratégie. D'ailleurs la conjonction des deux termes est paradoxale : comment y aurait-il fatalité s'il y a stratégie ? Mais justement : l'énigme, c'est ce qu'il y a de fatalité au cœur de toute stratégie, c'est ce qui transparait de stratégie fatale au cœur des stratégies les plus banales, c'est l'objet, dont la fatalité serait la stratégie – quelque chose comme la règle d'un autre jeu. Au fond, l'objet se moque des lois dont on l'affuble, il veut bien figurer dans les calculs comme variable sarcastique et laisser les équations se vérifier, mais la règle du jeu, les conditions auxquelles il accepte de jouer, personne ne les connaît.²¹⁶

215. La composée d'une réflexion droite / gauche et d'une haut / bas est une rotation d'un demi-tour.

216. Baudrillard (Jean), *Les Stratégies fatales*, Paris, LGF, le livre de poche/essai n°4039, 1986, p. 269.

Silhouette montre un cas où l'objet refuse de jouer au jeu. Il désobéit aux règles du jeu en inversant ce qu'il ne pouvait pas, de droit ou de fait, inverser. L'homme ne comprend pas l'objet. C'est d'ailleurs de la sorte que continue Jean Baudrillard. Autrefois, le Sphinx, symbole de l'inhumain, posait à Œdipe, un homme, la question de l'humain, aujourd'hui, l'énigme s'est renversée. C'est l'homme qui pose à l'inhumain la question de l'inhumain. La physique contemporaine est confrontée à cette énigme, la matière inerte désobéit à l'intuition humaine. Les physiciens cherchent les conditions sous lesquelles l'inerte se comporte comme on pensait qu'il s'était toujours comporté. À l'instar du physicien des particules, c'est la même question que l'on pose à la tête de *Silhouette*.

La physique remarque que la matière se comporte différemment selon les conditions auxquelles elle est soumise, le physicien veut comprendre l'origine de ces diversités. Pour cela, il tente de trouver des conditions sous lesquelles tous les comportements sont mêmes : il essaie d'unifier les symétries brisées. *Silhouette* entraîne le spectateur vers le même chemin. Le haut et le bas sont deux sens différents pour l'homme. Cependant, il semble que le miroir de *Silhouette* traite le haut et le bas sur un plan d'égalité²¹⁷ : il inverse à sa guise les deux sens. Si l'on considère que le miroir est fidèle, c'est alors la tête qui a son bas et son haut interchangeable. C'est comme si haut et bas étaient une seule et même chose, mais que les conditions réalisant cette unification restaient ignorées. La tête dans le miroir et la tête hors du miroir sont deux états bifurqués d'une tête évoluant dans un monde où haut et bas sont identiques. Cette œuvre fonctionne ainsi comme une métaphore épistémologique de la réversibilité des lois physiques. Soit la loi de réflexion du miroir, soit celle caractérisant une différence entre le haut et le bas est réversible. *Silhouette* met le spectateur en contact avec un monde qui lui est normalement inaccessible, un monde dans lequel les lois s'unifient en une seule et même loi. Ce monde – ou plus précisément cet état du monde puisqu'il s'agit du même monde que celui dans lequel on vit, mais sous d'autres conditions énergétiques – est celui que cherchent les physiciens, celui qu'ils veulent comprendre afin de mieux comprendre les états du monde qui en bifurquent. Markus Raetz met en

217. Signalons tout de même que *Silhouette* est sous-titrée *pour Ernst Mach*. Ernst Mach est un de ceux qui a voulu expliquer pourquoi un miroir inverse la droite et la gauche et non le haut et le bas.

contact le spectateur avec cet état du monde. Il ne le fait pas pour autant pénétrer à l'intérieur de celui-ci. Le spectateur ne peut que comprendre par ses sens que cet autre état du monde est là. Il ne s'y ressent pas pour autant dedans, puisque lui est *ici*.

L'esthétique de la bifurcation considère qu'il est impossible d'unifier les états bifurqués. *Silhouette* échappe à ce versant dans la mesure où l'on voit simultanément les deux états. De plus, cette œuvre donne l'intuition de l'unification. Elle apprend que l'on vit dans un monde doué de lois que l'on ignore, un monde où les directions et les sens sont interchangeables. Ce monde est celui dans lequel on vit, mais n'est pas celui que l'on voit. Cette impression vient du fait de l'aspect métabolique du miroir : en reflétant à l'identique la réalité, c'est-à-dire sans l'inversion spéculaire habituelle, *Silhouette* pose ces questions de réversibilité, en l'occurrence en procédant à une double inversion qui s'annule.

Looking glass est un exemple évident dans lequel les deux états bifurqués s'articulent l'un à l'autre afin de donner une seule représentation, une représentation individuelle. Cette occurrence ne nous donne pas le droit de conjecturer l'omniprésence de l'articulation, mais au moins de constater que l'articulation est possible.

Looking glass est un dispositif identique dans ses matériaux à *Miroir-lièvre* : une structure en fil de fer disposée devant un miroir dans lequel, d'un certain emplacement, on peut voir le reflet de la structure. Le fil de fer a vaguement la forme d'une courbe, une courbe tout ce qu'il y a de plus ordinaire ; « son reflet sera certainement moins anodin », pense-t-on. En effet, son reflet s'apparente au profil d'un visage, avec arcade sourcilière, nez, bouche et menton. Voilà alors que la vague forme en fer hors du miroir, à la lumière de ce en quoi elle se reflète, devient la nuque du même visage. Le fil de fer et son reflet forment alors le contour complet d'un visage de profil, avant et arrière. En plus de l'articulation entre les états bifurqués, Markus Raetz a certainement dû chercher à donner l'impression d'un miroir particulier ; alors que le miroir de *Silhouette* inverse le haut et le bas, celui de *Looking glass* inverse effectivement le derrière et le devant : ce qui était arrière devient avant, la nuque se reflète en face.

Dans *Looking glass*, les différentes versions d'une même chose ne sont ni en conflit, ni face à face. Elles sont complémentaires. Nous voyons précisément ici en quoi l'œuvre est *une* et ne peut pas être scindée par disjonction exclusive de ses parties. Ce

n'est qu'à travers l'hétérogénéité de ses parties – devrions-nous dire de *sa* partie ? – que *Looking glass* construit son unité. Il n'y a plus réellement d'hystérésis, plus de passage d'une œuvre bifurquée à une autre, les deux lectures s'articulent dans une même vision. Tout se passe comme si le cycle d'hystérésis se stabilisait et que les catastrophes n'étaient plus nécessaires. Sans doute, la nécessité de l'articulation des états bifurqués favorise la stabilisation de l'hystérésis. En effet, la nuque et la face ne sont pas sur un même plan et n'appartiennent pas au même monde ; toutefois, le fait qu'il s'agisse de deux visions simultanées oriente le spectateur dans sa façon d'analyser ce qu'il voit : il fait fi des différences au profit des ressemblances. L'espace hétérogène devient homogène.

Les quelques œuvres de Markus Raetz évoquées ici jouent avec la symétrie à l'aide d'un miroir. Il s'agit d'un miroir véritable, mais les reflets semblent modifiés, comme si le miroir était infidèle. C'est précisément de cette infidélité, rompant avec ce qui est attendu, que la portée méta-artistique de l'œuvre naît : l'œuvre prône la dissemblance de l'unique comme elle prône l'unicité du dissemblant. La méta-articité des œuvres de Markus Raetz ne se limite pas à ce dispositif. Il peut d'ailleurs à peine le modifier et induire une toute autre direction. L'œuvre qui fait l'objet du prochain chapitre est également construit sur un reflet. Cette fois, le reflet est juste, mais le miroir, quant à lui, n'en est pas un. Il s'agit d'une photographie.

Chapitre XVIII : un médium spéculaire

Tels deux lutteurs, sous la forme de deux bonshommes en pâte à modeler, ils s'affrontent dans un duel face à face. À y regarder de plus près, il ne s'agit pas de deux figurines mais d'une seule figurine et de son image. Rompant avec les habitudes et les apparences, l'image n'est pas une image dans un miroir mais une image photographique. Ainsi, il y a un contact entre la figurine et sa photographie.

Contact est justement le titre choisi par Markus Raetz pour cette œuvre. Si l'accent est mis sur le contact entre les deux bonshommes, c'est parce que ce travail se pose comme la suite d'une œuvre préalable s'intitulant *Une Sculpture en pâte à modeler et son image*. Il s'agit d'une photographie similaire à *Contact* si ce n'est que les figurines ne sont précisément pas en contact. Elles sont éloignées du dioptré qu'est la surface photographique. Elles font davantage penser au moment du compte à rebours avant un duel qu'au duel lui-même. Par conséquent, *Contact* conserve les principaux intérêts d'*Une Sculpture en pâte à modeler et son image* en y ajoutant les problèmes relatifs au contact entre les deux figurines. *Contact*, s'avérant plus riche, se voit être l'objet de notre étude.

Contact semble à première vue d'une simplicité étonnante, l'œuvre est attirante, attrayante, plaît facilement grâce au jeu entre la photographie et un miroir fictif. Pourtant, au-delà de ces attraits – qui méritent eux aussi un profond éclaircissement – *Contact* soulève des problèmes d'ordre philosophique d'une étendue dépassant la seule sphère de l'esthétique. Nous voulons dans ce présent chapitre, sinon répondre à ces problèmes, au moins cerner leurs enjeux dans la pensée contemporaine.

Nous traiterons dans un premier temps de l'aspect spéculaire de la photographie. En effet, si l'intérêt premier de *Contact* réside dans ce jeu entre la photographie et le miroir, il s'agit de comprendre ce qui rend ce dispositif si plaisant. Il ne faut pas considérer notre explication comme une description des pensées du spectateur, il est

évident qu'il n'est pas nécessaire de théoriser pour apprécier. Il nous semble néanmoins que *Contact* répond à un certain schème que le spectateur intériorise inconsciemment pour apprécier l'œuvre. Nous aurons donc comme objectif premier d'identifier ce que la photographie apporte que le miroir n'apporterait pas.

Une fois la spécificité du médium photographique mise en lumière, il s'agit de descendre dans un niveau intérieur et de comprendre la pertinence, ou du moins l'enjeu esthétique, de l'utilisation d'un appareil Polaroid à la place d'un appareil photographique classique. Ceci modifie l'apparence de *Contact* ne serait-ce par la présence inéluctable du cadre blanc et du format grossièrement carré que prend la photographie, d'autres différences méritent et attendent d'être révélées.

Il peut paraître étonnant que nous insistions tant sur la question du médium, qu'elle se pose en terme de photographie et de miroir ou de polaroid ou non, alors que nous n'avons même pas précisé le médium de *Contact* dans son ensemble. Nous ne faisons que de parler de médiums interne à l'œuvre. Il ne s'agit en rien d'un oubli, il se trouve au contraire que si *Contact* semble tant interroger la pertinence du médium, c'est peut-être parce que son propre médium n'est pas défini.

Suivant les pages du même catalogue d'exposition, *Nothing is lighter than light*, l'on peut voir soit *Contact* elle-même comme une photographie polaroid, avec son cadre blanc, soit comme une simple photographie ne se distinguant en rien d'une photographie prise comme témoin d'une installation. *Contact* oscille ainsi entre la photographie et l'installation de telle sorte qu'il est délicat, pour ne pas dire impossible, de savoir si l'on a affaire à l'œuvre ou à son témoin. La photographie est-elle la présentation de l'œuvre ou seulement sa représentation ? Cette question entre présentation et représentation est capitale et se retrouve à différents niveaux de *Contact*. Notre dernière partie lui est consacrée. Nous espérons que cet ultime moment parviendra à donner l'étendue du problème qu'aborde Markus Raetz dans son œuvre.

une image mi-roir mi-photo

Au premier abord, il est loin d'être évident que la seconde figurine est issue d'une photographie, elle pourrait très bien être, et semble d'ailleurs être, le reflet de la première dans un miroir. Une fraction de seconde plus tard, le spectateur remarque la véritable nature de cette pâte à modeler, c'est généralement à ce moment qu'il prête une véritable valeur à *Contact*. Ceci réside peut-être en partie dans les restes de l'optique vasarienne du trompe-l'œil : l'on est trompé par Markus Raetz comme Giotto pouvait tromper en dessinant ses moutons ou encore comme Parrhasios ridiculisant Zeuxis avec son voile. Le plaisir pris à l'illusion y est certainement pour beaucoup. Il ne peut cependant être considéré comme essentiel. En effet, si l'on regarde *Contact* à travers la photographie exotopique qu'en a faite Markus Raetz, personne ne pensera voir un miroir. Tout le monde s'accordera à un moment ou à un autre sur le fait qu'il s'agit d'une photographie. De plus, il semblerait que si l'image endotopique était réellement un miroir, *Contact* ne serait plus considérée avec le même intérêt artistique ; et ce quand bien même le critère de l'illusion n'est plus tenu pour suffisant ni même pour nécessaire à l'appartenance au rang d'œuvre d'art. Il existe par conséquent des intérêts propres à l'utilisation d'une photographie endotopique en regard d'un miroir.

L'une photographie de pâte à modeler, l'autre photographie de photographie de pâte à modeler, nos deux figurines, dans leur affrontement factice, font écho à une séquence de plans de cinéma ou de bande-dessinée : le champ contre champ. Un champ contre champ est un enchaînement de deux plans dont le second montre de face les personnes alors vues de dos, et réciproquement. Dans *Contact*, le champ contre champ se situe dans les deux photographies prises successivement. Celle endotopique prend la figurine de face alors que l'exotopique la cadre de dos.

Il est difficile de différencier entre un véritable champ contre champ et un personnage faisant simplement un demi-tour lorsque la scène est aussi vide et sans repère que dans *Contact*. Cependant, il est possible de trancher ici grâce à la présence de clair-obscur : il est évident que Markus Raetz n'a pas simplement fait pivoter la figurine

entre la première photographie et la seconde. En effet, si tel était le cas, la lumière devrait éclairer son dos si elle éclairait préalablement sa face. Ainsi, il s'agit véritablement d'un champ contre champ. L'appareil photographique a fait le tour de la scène, et donc du personnage, avant de prendre le second cliché²¹⁸.

Par conséquent, dans ce renversement de la scène, à travers le choix d'un point de vue sagittalement symétrique au premier, Markus Raetz explicite la nature spéculaire de la photographie endotopique.

Contact fait tout pour sembler d'une simplicité déconcertante et y parvient fort bien : sa simplicité est précisément *déconcertante*. En réalité, cette œuvre n'est pas simple, elle aurait pu l'être si l'image endotopique avait été un reflet dans un miroir. Ce processus est extrêmement fréquent dans l'art de Markus Raetz. Il joue souvent sur la simplicité apparente de ses œuvres qui se défile pour laisser place à toute la mise en scène qui se cache derrière. Une telle démarche n'est pas sans faire penser aux théories sur le travail de l'artiste, développées par Kant par exemple dans la *Critique de la faculté de juger*, prônant le fait que le travail de l'artiste ne doit pas être visible par le spectateur. *Contact* adopte cette théorie pour mieux la détourner puisque l'œuvre ne trouve tout d'abord sa pertinence que parce qu'elle montre la manière lui permettant de masquer le travail et ainsi, montre le travail. Elle fait en un certain sens du spectateur un complice dépassant la simple fonction de spectateur²¹⁹.

En plus de renouveler le vieux thème récurrent du voilé / dévoilé à l'aide du jeu cache-le-travail-mais-je-le-montre, *Contact* traite également de l'invisible et du visible à travers le schème du champ contre champ. Cette œuvre traite la photographie comme un médium pouvant révéler ce qui n'est pas vu.

218. Il est également possible d'imaginer que Markus Raetz ait changé de place la lumière en plus de tourner la figurine, lui étant resté au même endroit. Cette éventualité nous semble peu probable. De plus, si elle s'avérait être la bonne, dans la mesure où le seul phénomène orientant la scène est la provenance de la lumière, changer cette source revient, d'un point de vue d'un mouvement relatif de la physique, exactement au même changement qu'un champ contre champ.

219. Remarquons à ce sujet une particularité de l'ensemble de l'art de Markus Raetz : il s'agit d'un art contemporain qui plaît au grand public. Nous ne traiterons pas de ce point ici dans la mesure où il n'est pas spécifique à *Contact* mais notons toutefois que le fait de mettre le spectateur dans la confidence de l'art, de le rendre complice de l'artiste n'est certainement pas étranger à la popularité, dans toute son acception méliorative, de l'art de Markus Raetz.

L'avènement de la photographie permet de pouvoir précisément décomposer les mouvements trop rapides pour notre œil. On a par exemple pu répondre à l'interrogation portant sur les pattes d'un cheval au galop et leur manière de toucher le sol. La photographie permet ainsi de rendre visible ce qui ne l'était pas.

Dans *Contact*, la fonction d'iconogène de la photographie réside dans le champ contre champ et sa proximité au miroir. Par l'intermédiaire de la photographie, l'on peut voir la face de la figurine, à supposer que ce soit la même figurine, alors que celle-ci n'apparaîtrait que de dos sans la présence de la photographie endotopique. Il est rare de mettre en avant les facultés révélatrices de la photographie aussi clairement que *Contact* le fait. Souvenons-nous à ce sujet que les termes de *révéler* et *d'iconogène* appartiennent au champ lexical de la photographie. L'iconogène est le produit permettant de révéler l'image sur le papier préalablement exposé à la lumière passant par le négatif. La photographie endotopique met par conséquent en abyme la réalisation photographique dans son sémantisme. Dans la mesure où il s'agit d'une image polaroïd, et donc sans iconogène techniquement parlant, tout se passe comme si la photographie avait voulu conserver cette notion en se l'appropriant à un autre niveau.

Encore une fois, dans cette fonction révélatrice, l'image interne de *Contact* se pose comme un miroir : elle permet de voir l'in-vu. En effet, seule une photographie et une surface réfléchissante permettent de voir son propre visage. Toutefois, il existe une différence principale entre miroir et photographie : alors que le miroir est dans l'instant, la photographie, elle, est dans la durée.

Le titre de l'œuvre insiste sur le contact entre les deux figurines. Cette insistance est d'autant plus frappante si nous nous souvenons du titre autrement plus descriptif de l'œuvre avec laquelle *Contact* fonctionne, *Une Sculpture de pâte à modeler et son image*. Cependant, le contact ne semble pas aller de soi. On ne sait pas très bien entre quoi et quoi le contact a lieu. Il semblerait même que le contact n'ait pas *lieu*, mais que le contact ait *temps*. Ce n'est pas à travers l'espace que les choses se touchent mais à travers le temps.

En effet, lorsqu'il est question de contact, il est préférable que les choses se touchant soient du même monde. Or, la figurine de l'image endotopique n'est pas du même monde que la figurine de *Contact*. Si l'on considère que la figurine touche la photographie, quel est l'intérêt qu'elle la touche précisément à l'endroit où se tient la figurine en abyme ? Il semble au final bien plus simple que le contact s'établisse entre la figurine externe et la figurine photographiée et non photographique. Elles occupent en effet le même espace, exactement le même espace, mais ne l'occupent pas au même instant. La figurine en abyme occupait l'espace de l'autre figurine au moment de la photographie endotopique ; c'est-à-dire nécessairement avant la photographie exotopique. Il s'agit donc d'un contact entre une unique figurine, mais à travers le temps²²⁰. Ainsi, le miroir fonctionne comme un miroir diachronique qui donne à voir le reflet de la scène dans le passé, dans un instant précis et figé du passé²²¹.

L'image interne de *Contact* possède presque toutes les qualités d'un miroir ; cependant, ce *presque* change tout. En effet, s'il est généralement considéré que le miroir ouvre sur un espace, la photographie endotopique de *Contact* ouvre sur un temps. Elle propose le même espace que la photographie exotopique mais dans un temps différent. Il est finalement difficile, si nous adoptons un raisonnement par récurrence ou du moins un raisonnement récursif, d'assigner un temps précis à *Contact*. En tant que photographie, elle devrait se dérouler sur un laps de temps assimilable à un instant.

Cette remarque d'ordre temporel induite par l'emploi en abyme du médium photographique accentue le questionnement du médium. Il est ainsi légitime de poursuivre notre étude vers celui-ci en pénétrant plus pleinement dans sa spécificité ; c'est-à-dire en étudiant non plus uniquement le photographique, mais le polaroid. Remarquons dans un premier temps que la photographie polaroid ne prend pas en compte le temps de la même manière que la photographie dite argentique.

220. Il s'agit peut-être d'une pertinente illustration pédagogique de la remarque de Paul Klee « je me touche touchant », *Contact* va d'ailleurs plus loin puisque la figurine se touche se touchant.

221. Il serait intéressant de mettre en relation cette œuvre avec les installations en circuit fermé de Dan Graham dont un écran passe les images en différé de la scène lui faisant face.

la translucidité du médium

La photographie qui est présente dans *Contact*, aussi bien semble-t-il que *Contact*, sont des clichés polaroid. Il est relativement rare que des œuvres d'art utilisent ce médium. Markus Raetz en fait cependant un large usage. Nous cherchons à savoir la pertinence d'avoir eu recours dans *Contact* au polaroid. Les différences sont aussi bien d'ordre plastique que théorique, elles concernent d'autre part autant la production que la réception.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le temps n'est pas le même entre des photographies argentique et polaroid. D'une part, les secondes perdurent moins que les premières, d'autre part, le temps du développement et de la partie proprement technique se voit considérablement modifié. Au final, le cadre blanc et le format standard des polaroid semblent laisser peu de marge à l'artiste au point de paraître être un médium trop contraignant pour faire de l'art.

Les photographies polaroid ont une durée de vie moindre que les prises de vues classiques. La qualité des pigments et du papier rendent ce médium assez éphémère. Markus Raetz a souvent recours au polaroid, on peut imaginer que son aspect pratique est séduisant. C'est alors un bon candidat pour remplacer le fameux carnet de croquis. Cependant, Markus Raetz en fait un usage dépassant la simple prise de note puisqu'il présente une œuvre faite avec une photographie polaroid. L'œuvre n'est donc pas destinée à traverser les âges, elle vieillira vite et ne sera bientôt plus lisible.

Si nous considérons momentanément *Contact* comme un bonhomme en pâte à modeler appuyé contre la photographie de son image – et non la photographie de cette scène – nous serions face à une installation. Cette installation, comme la plupart des installations, veut être archivée pour figurer dans un catalogue ou même pour augmenter, comme dirait Benjamin, sa valeur d'exposition. Acceptant ceci, tout se passe comme si la photographie exotopique était là pour remplir cette tâche, pour archiver. Markus Raetz, conscient de la fragilité de son installation, souhaite l'immortaliser et la fixer, il choisit pour cela d'en faire une photographie polaroid.

Nous voulons bien jouer le jeu de la concession et tenter d'accepter ce raisonnement, il appert cependant qu'une telle éventualité tend vers l'absurde : il n'y a aucun intérêt d'immortaliser une scène à l'aide d'un médium éphémère.

Ainsi, en prenant une polaroïd de la scène, l'artiste souligne d'une part l'importance du médium choisi et d'autre part l'importance de la photographie exotopique. Le second point n'était absolument pas évident.

La réalisation de *Contact* changerait totalement si l'image endotopique n'était pas une polaroïd. Après avoir disposé sa figurine pour le premier cliché, Markus Raetz aurait dû attendre le temps de développement avant de faire le second. La quasi-instantanéité du polaroïd fait que ce temps est diminué jusqu'à devenir négligeable. *Contact* peut donc être exécuté en un temps relativement court. Sa réalisation ressemble alors à un rituel. Remarquons d'ailleurs que si rien ne nous donnait l'assurance qu'il importe de considérer *Contact* comme une photographie et non comme une installation, rien ne nous empêcherait non plus de voir cette œuvre comme une performance²²². En effet, la mise en scène précédant l'œuvre prend un certain intérêt lorsque l'on pense aux spécificités du polaroïd.

Nous avons à plusieurs reprises considéré implicitement que la figurine interne était l'image non pas d'une figurine quelconque mais bel et bien de la figurine externe. Une telle identité aurait été difficilement obtenue en utilisant un appareil autre que polaroïd. Le temps du développement aurait suffi à modifier l'aspect de la figurine en pâte à modeler. Effectivement, si le polaroïd est éphémère, le médium pâte à modeler n'a rien à lui envier. Or, le décalage temporel de la photographie polaroïd par rapport à la synchronie du miroir ne possède pas une étendue aussi importante qu'aurait une photographie normale. Le polaroïd est *presque* dans l'instant, il se rapproche du miroir, mais s'en distingue toutefois. Le polaroïd semble ainsi être une bonne manière de tendre conceptuellement vers le miroir tout en restant dans la distinction qu'impose le médium photographique. Il s'agit précisément d'une *médiété*.

222. Il s'agit en quelque sorte de la question que posaient les tableaux de Pollock, ceux-ci étant littéralement *chorégraphie*.

En plus de permettre la mise en scène de la pièce, le polaroïd modifie plastiquement l'aspect de *Contact*. La présence des deux polaroïd ne peut passer inaperçue. La photographie polaroïd est typiquement le médium fait pour se faire oublier, pour être transparent, mais qui rappelle sa présence au moins en comparaison d'une photographie argentique normale.

Le principe de l'illusion en art consiste à faire disparaître le médium, que celui-ci se fasse oublier. L'art du trompe-l'œil est exemplaire en ce domaine : « on ne voit pas que c'est de la peinture, on dirait du vrai » s'écrient les amateurs de cet art. Peu à peu, le médium s'impose et se montre. Il se montre tant que certains théoriciens, comme Greenberg ou Adorno, mettent le travail du médium au centre de l'art.

Un médium est souvent translucide, il est délicat de dire s'il est présent ou non. Regardant un film sur une pellicule de mauvaise qualité, un spectateur peut faire abstraction des défauts provenant du médium. Il rend alors invisible un médium qui ne l'était pas mais qui aurait dû l'être. Ces inférences inconscientes agissent comme un filtre à travers lequel l'on regarde pour gommer ce qui est superflu. Le même processus se produit dans un musée lorsqu'on cherche à éviter un reflet ou une ombre mal placés. Le spectateur rend le médium transparent jusqu'à un certain point seulement, si l'ombre s'avère entrer en résonance avec la toile, si elle s'articule au tableau, le spectateur prendra note de celle-ci.

La place que prend le médium en art aujourd'hui est telle qu'il est désormais impossible de voir *Contact* sans s'arrêter sur son médium inhabituel. Il est exclu de se dire « Oh, peut-être n'avait-il pas d'appareil argentique sous la main, il a utilisé un polaroïd, on va faire abstraction de ces détails... ». Non, le médium même s'il a été choisi par défaut – ce qui paraît tout de même improbable – a été choisi. Le spectateur doit en tenir compte. Les cadres blancs de *Contact* se répondent comme une mise en abyme des plus classiques. Il est possible de penser à la bande dessinée et à son ellipse qui, formellement, est jumelle du cadre²²³. En plus des nombreux échos que ces cadres peuvent connoter aux spectateurs, il en est un très problématique dans la compréhension de *Contact* : le médium du polaroïd est perçu comme populaire et sans valeur.

223. Le champ contre champ est d'ailleurs extrêmement fréquent en bande dessinée où une mise en page gigogne comme celle de *Contact* se trouve également.

Il n'existe pour ainsi dire pas de photographie d'art faite à partir de polaroid. Ce médium fait de mauvais clichés, mauvais au sens usuel où le médium n'est pas transparent. Une photographie polaroid donne donc à penser que l'essentiel n'est pas dans la photographie, mais dans la scène photographiée : rappelons qu'il n'y a ni zoom, ni possibilité de choisir un format et que la mise au point est automatique. Paradoxalement, la mauvaise qualité de ce médium fait qu'il est obligatoire d'en faire abstraction pour se représenter un tant soit peu ladite scène : l'image est floue, le grain de la photographie est apparent et elle semble sous-exposée. Au final, ce médium est fait pour être transparent mais est totalement opaque. Il est si difficile d'oublier le médium que le spectateur ne sait vraiment pas s'il doit considérer comme œuvre l'installation ou la photographie. *Contact*, en perturbant totalement le spectateur sur la question des médiums et de l'empilement de ceux-ci, dresse en quelque sorte un manifeste faisant l'apologie du médium.

Le problème de la translucidité du médium, c'est-à-dire du fait qu'il n'est ni vraiment transparent, ni vraiment opaque, a pour conséquence une porosité entre les notions de présentation et de représentation. Si *Contact* est une installation, l'on a affaire à sa représentation photographique. S'il s'agit au contraire d'une photographie, de la photographie que le spectateur peut avoir sous les yeux, il s'agit de sa présentation elle-même. Une frontière imperméable est censée distinguer ces deux notions, *Contact* ne veut pas se résoudre à choisir son camp.

présentation et représentation

En étant à cheval entre présentation et représentation, *Contact* perturbe la notion d'image. Cette œuvre représente en plus, au premier ou au deuxième niveau, un affrontement entre une image et son icône. Dans la mesure où nous nous apercevons que l'accent est mis sur les notions appartenant au champ lexical de la représentation, nous adoptons le vocabulaire byzantin définissant une icône comme l'image d'une image. L'icône est donc de l'ordre de la représentation, il s'agit de la représentation de

l'image. *Contact* renoue d'ailleurs avec la querelle iconomaque / iconodoule jusqu'à inclure le débat de Nicéphore dans son sujet. Nous verrons en quoi cette inclusion ne se fait pas sans poser des questions au sujet de la notion de réel.

Le contact entre les deux figurines peut être considéré comme un affrontement entre une image et une icône : la figurine en pâte à modeler et sa photographie. Lorsque l'on connaît la tradition byzantine de l'icône, il est étonnant de penser que l'image affronte l'icône. La seconde est normalement au service de la première et ne saurait être importante sans elle. De plus, image et icône appartiennent à deux mondes différents, elles ne peuvent ni s'unir ni se battre. Il suffit de se souvenir de la mort de Narcisse pour s'en rendre compte. Narcisse ne peut s'unir à son reflet dans l'eau, il ne peut s'unir à lui justement parce qu'il s'agit de sa représentation. Ils ne sont pas dans le même niveau de monde et ne peuvent donc interagir entre eux.

Le problème de Narcisse incarne précisément la crainte des iconomaques : il a confondu icône et image, il a pensé réel le reflet. Cet acte est justement celui qui a causé sa perte. Si *Contact* est un duel, c'est justement la preuve qu'il ne s'agit pas d'une icône, mais d'une entité voulant rivaliser avec l'image. Si l'une veut prendre la place de l'autre, il ne peut pas s'agir d'un couple image / icône, seule l'idole cherche à supplanter la primauté de l'image. Une idole est en quelque sorte une représentation dans laquelle on néglige sa qualité de représentation jusqu'à la tenir pour la chose elle-même et non plus pour son représentant.

L'affrontement entre les deux figurines perturbe donc la notion de contact que vante le titre de l'œuvre. La figurine interne est en effet résolument une icône mais elle se comporte comme une idole.

Il devient de plus en plus difficile de cerner le contact entre les deux figurines. La première éventualité est que le dioptre résidant en la surface de la photographie endotopique soit assimilable à un vortex ouvrant sur un monde d'un autre niveau : le monde de la représentation. Tout de même, ce vortex ne laisse rien passer. Aucune des deux figurines ne touchera réellement l'autre, elles sont séparées par le presque rien du dioptre qui est en fait presque tout. Cette fine pellicule déposée à la surface de la photographie interne oppose diamétralement en distinguant infiniment les deux niveaux des figurines.

Le contact ayant lieu entre la présentation et la représentation est assimilable au contact entre deux atomes, et ce dans les deux acceptions étymologique et physique de ce dernier terme. En effet, un niveau est unique et indécomposable. De plus, deux atomes se rapprochant pour entrer en contact l'un avec l'autre ne s'interpénétreront jamais : les couches externes des électrons maintiennent ce contact à distance, aussi infime que soit l'écart.

Contact donne donc à voir bel et bien deux mondes différents²²⁴, deux mondes « impossibles ». Remarquons maintenant que la figurine en pâte à modeler, en tant justement que figurine en pâte à modeler, est également de l'ordre de la représentation. *Contact* ne présente rien si ce n'est de l'iconique, l'image originelle au sens byzantin est absente de cette œuvre. Ainsi, les deux mondes de *Contact* ne sont pas les deux mondes de la réalité, tout se passe comme s'il devait exister un monde premier des images. Ce monde est absolument absent de l'œuvre. Son absence est telle que le spectateur peut être amené à oublier son existence en réévaluant le premier rang iconique au rang de l'image. La notion de réalité est perturbée, le réel cède la place à l'imitation.

Depuis le début de notre étude, nous avons mis exclusivement l'accent sur le médium de la photographie. L'appellation de *figurines en pâte à modeler* mise à part, le modelage des figurines a été écarté. Le fait qu'il s'agisse de modelage ne semblait alors pas important. Il est d'ailleurs légitime de l'oublier, tout le monde comprendrait si l'on parlait de l'image du bonhomme et du *vrai* bonhomme.

Il semblerait que la réalité soit totalement relative, que le moins iconique soit tenu pour le plus proche de la réalité. *Contact* distingue plusieurs strates de la représentation, les n+1-ièmes étant la représentation des n-ièmes. Il se trouve que *Contact* est au moins du quatrième niveau. En effet, il s'agit, au plus profond, de la représentation (la photographie exotopique) de la représentation (celle endotopique) de la représentation (la sculpture) d'une personne²²⁵. Comme nous l'avons souligné, le premier niveau n'apparaît absolument pas.

224. Notons que la photographie endotopique ouvre, non seulement sur un temps autre, mais aussi sur un monde autre.

225. Nous disons « au moins » parce que rien ne nous assure que la pâte à modeler ne représente pas à son tour une autre représentation, comme le modèle d'une sculpture par exemple.

Une telle relativisation du réel est déroutante, *Contact* plonge le spectateur dans un monde de l'icône tout en lui rappelant qu'une icône n'est rien sans l'image qu'elle représente.

Le problème principal dégagé par l'œuvre de Markus Raetz se focalise sur celui de la présentation et de la représentation. La figurine de *Contact* semble pour le spectateur venir paradoxalement après sa représentation : de toute évidence la photographie endotopique a été faite avant l'exotopique. Tout se passe donc comme si le passé dépendait du présent, comme s'il existait des icônes avant que n'existent les images qu'elles représentent.

La manière dont *Contact* perturbe la logique temporelle habituelle vient bien entendu du fait qu'il existe différents temps au sein de cette œuvre. Les temps sont ceux de deux mondes parallèles. Ces deux mondes ne peuvent se croiser, mais se touchent. Ils n'ont pas le même temps, mais ils ont le même espace. Le monde pastiche semble précéder l'autre, l'original suit la copie. Si l'on doit se situer, aucun indice peut servir de point de repère. Le monde reflète son image et reste, inlassablement, main dans la main avec elle sans savoir si ce contact est celui de l'union ou de l'affrontement.

Chapitre XIX : Vertige d'une méta-articité

« On commença par cerner d'un trait le contour de l'ombre humaine » déclare Pline l'Ancien à propos de l'origine de la création artistique. Cette sentence insiste sur le rôle joué par l'ombre et la lumière. C'est de la confrontation de ces deux contraires que jaillit une silhouette, le premier modèle de la création artistique. Cependant, le rôle de l'ombre n'est pas équivalent à celui de la lumière. Le véritable motif est d'ombre. Il est en effet légitime de dresser une analogie entre l'ombre portée des objets et la création artistique bidimensionnelle. Toutefois, il peut sembler décevant, de par les connotations opposées que connaissent ombre et lumière, que l'art soit rapproché de l'ombre et que le motif ne connaisse ainsi pas la lumière²²⁶. Peut-être afin de réfuter l'avenir ténébreux que cette légende semble vouer à l'art, Markus Raetz nous offre une œuvre née de la configuration inverse : *Moulin sans tête* donne à voir en lumière une silhouette d'un visage masculin.

Il peut sembler étrange d'affirmer la présence d'une tête alors même que le titre de l'œuvre insiste sur son absence, mais cette présence n'est qu'apparence. *Moulin sans tête* donne à voir une tête mais ne montre pas une tête. La tête est une illusion induite par notre perception. Ce qui semble être une tête n'est en fait qu'un vide, une absence de matière, une ellipse. La tête n'est pas située où nous pensons la voir. Ainsi, l'immatérialité de la tête renvoie d'autant plus à la silhouette d'ombre existant elle-aussi par un manque : il s'agit d'un manque de matière pour la tête de *Moulin sans tête* et d'un manque de lumière pour l'ombre de Pline l'Ancien. Puisqu'une absence ne peut se définir que par rapport à une présence, il est important de comprendre le dispositif physiquement présent de *Moulin sans tête* permettant au spectateur d'inférer une tête où il n'y en a manifestement pas. C'est en comprenant la tête comme un entre-deux que sa force elliptique advient. Nous allons pour cela décrire l'œuvre en alternant entre

226. Nous ne prétendons pas que telle était la parole de Pline, nous pensons plutôt aux interprétations qui ont pu en découler.

l'impression subjective du spectateur et l'œuvre objective telle qu'elle a été présentée à la galerie Farideh Cadot²²⁷.

Entrant dans un hall aux allures de large couloir, l'on se trouve face à un miroir suspendu sur lequel on aperçoit, si l'on se place à un point de vue précis, le reflet d'une tête lumineuse. En plus d'être faite de lumière, la tête tourne : à un instant de face, elle tourne progressivement avant de se retrouver de profil puis de dos. Dans la mesure où la tête n'est qu'une silhouette, il est impossible de différencier face et dos. Seule la première impression impose une orientation aux autres positions. Si elle était imaginée de face, il est logique qu'en tournant toujours dans le même sens, elle se retrouve à un moment de dos, puis à nouveau de face.

Si l'on reste dans le couloir, il est difficile de comprendre précisément le dispositif mis en place par Markus Raetz. Il est toutefois possible de s'avancer afin d'appréhender directement ce que le miroir donnait partiellement à voir à cause de ses dimensions restreintes. L'œuvre consiste en deux grands cercles suspendus horizontalement au plafond auxquels pendent des pales de tôle. Les cercles tournent sur eux-mêmes entraînant ainsi les pales dans leur mouvement giratoire. Un morceau de tôle est ôté à chaque pale de telle sorte qu'elles aient toutes un vide s'assimilant aux contours d'un demi-visage : certaines un demi-visage de face / dos, d'autres un demi-profil, d'autres encore, des états intermédiaires. L'installation est réglée pour que lorsque deux pales se rencontrent, elles coïncident afin de former deux demi-visages se réunissant en un. Un projecteur de lumière placé derrière les pales est dirigé devant les absences de tôle, il éclaire ainsi l'absence de tête et la transforme alors en tête de lumière.

Il est aisé de se rendre compte que la simple appréhension de cette œuvre perturbe les habitudes et les *habitus* de la vision quotidienne. *Moulin sans tête* déstabilise le spectateur parce qu'elle lui donne à voir quelque chose qui n'existe pas ; comme si elle manipulait le regard qu'on lui porte. De plus, elle ne semble tirer sa pertinence et sa valeur que par l'existence de cette tromperie. Il est en effet difficile d'identifier d'emblée des intérêts de l'œuvre ne relevant pas du jeu de vision qu'elle propose au spectateur. Par

227. L'exposition, intitulée *Moulin sans tête*, s'est tenue du 7 octobre au 15 novembre 2004 à la galerie Farideh Cadot, 110, rue Vieille du Temple 75003 Paris.

conséquent, nous tisserons une iconologie de *Moulin sans tête* en développant une description de ses jeux de formes. Cette *ekphrasis*, de par sa méthode de filiation, connaît les caractéristiques d'une généalogie : le contenu de l'œuvre hérite de l'aspect paradoxal que possède sa forme.

L'analyse iconologique de *Moulin sans tête* nous apprend que son paradoxe découle du fait que cette œuvre possède un contenu portant non seulement sur l'art, mais sur elle-même en tant qu'œuvre d'art. Souvenons-nous à ce sujet que la plupart des paradoxes sont entraînés par la pratique de l'autoréférence et de l'absence de différenciation entre le langage et le métalangage. Dans la mesure où les paradoxes stigmatisent des incohérences de langage, *Moulin sans tête* pose le problème de la légitimité d'un art méta-artistique. Elle n'incite pas tant à se demander si de l'art méta-artistique est possible – question insensée puisque l'œuvre de Markus Raetz existe – qu'à se poser la question de ce qui fait qu'un tel art soit possible. Cette œuvre intéresse également l'esthétique à travers la question de savoir s'il est des sentiments spécifiques que peut provoquer de l'art méta-artistique paradoxal.

L'originalité de *Moulin sans tête* par rapport à la question de la méta-articité de l'art tient dans le fait, déjà évoqué et que nous aurons l'occasion d'approfondir, qu'elle est doublement méta-artistique : elle porte d'une part sur l'art en général, d'autre part sur elle-même. Cette particularité en fait le paradigme des problèmes liés à de l'art méta-artistique. Ainsi, non seulement l'œuvre de Raetz exemplifie de telles interrogations, mais fait littéralement théorie. Puisqu'elle porte en elle les réponses aux questions qu'elle pose, nous pouvons cerner le sentiment propre qu'un art méta-artistique et paradoxal provoque chez le spectateur.

En discutant la légitimité d'un art méta-artistique et en mettant en avant sa spécificité à travers une émotion qui lui est propre, il est mis en évidence deux points : l'esthétique doit non seulement entendre et tenter de répondre aux questions que pose l'art ; mais, dans la mesure du possible, elle doit également chercher ces réponses dans l'art lui-même.

la densification de la tête

La complexité du dispositif mis en œuvre par Markus Raetz nous incite à analyser *Moulin sans tête* en deux temps. En effet, les jeux de formes que nous avons mentionnés prennent naissance de deux manières différentes. Les uns existeraient si l'œuvre était immobile, les autres naissent de la mise en mouvement de l'œuvre. Cette distinction se répercute logiquement sur le développement de notre description. La pertinence du titre, étant donné l'incongruité apparente que celui-ci manifeste au regard de l'œuvre, sera également interrogée²²⁸.

Si le spectateur devant *Moulin sans tête* se représente une tête flottant dans la salle, c'est bien entendu dû aux pales de tôle dessinant son contour. Il semble évident qu'il serait plus naturel de voir une tête si elle était faite elle-même de tôle sans rien qui l'entoure et non si ce qui l'entoure est de tôle alors que la tête, elle, n'a pas de matière. Ce phénomène a déjà été abondamment étudié par la psychologie de la forme, il s'agit d'un jeu de notre perception sur le couple *forme* et *fond*. On est habitué à voir le monde environnant comme des formes se détachant d'un fond. Objectivement, *Moulin sans tête* ne renvoie pas à une figure particulière puisqu'il n'est pas connu de forme prégnante s'assimilant à ses pales, seules véritables formes objectives de l'œuvre. Le spectateur, devant l'œuvre immobile, devant un couple forme / fond, reconnaît le motif d'une tête dans le fond et ne reconnaît rien dans la forme. Il se produit ainsi un renversement de ces catégories : le fond renvoyant à un pattern devient forme, ceci induit la forme à passer pour fond.

Un tel renversement peut se produire dans de nombreuses images, certaines ont même la particularité de pouvoir se lire de deux façons, de posséder deux formes prégnantes dont l'une fonctionne comme fond dès que l'autre est vue comme forme. Un exemple caractéristique est celui des profils de Rubin. Deux profils se font face sans

228. Il est en effet surprenant, au premier abord, de préciser l'absence de tête du moulin, alors qu'un moulin n'est jamais doté d'une tête. L'absence de la tête prend ainsi une importance face à la présence du moulin.

jamais pouvoir se regarder. Il n'est en effet pas possible de voir simultanément les deux dans leur rôle de forme. Ce phénomène de vision a tendance à intervertir les données esthétiques habituelles, ce qui est forme devient fond et, par conséquent, ce qui est plein devient vide.

Une des spécificités de *Moulin sans tête* est de ne réaliser que le premier renversement : la tête, bien que forme, reste vide. Elle ne semble acquérir ni densité ni matérialité dans le moment du renversement. Cette inversion partielle provient du fait que la tête de lumière, flottant dans la salle, s'assimile à une silhouette bidimensionnelle. Il est impossible pour le spectateur de ressentir son volume et donc sa masse. Certains pourraient récuser notre démarche en faisant appel aux profils susmentionnés en nous disant que les profils, puisque dans le plan, n'ont également aucun volume et que parler ainsi de plein et de vide perd son sens dans le dessin de Rubin. Cette remarque semble fragiliser nos propos uniquement si le dessin que sont les profils est traité de la même manière que l'installation tridimensionnelle qu'est *Moulin sans tête*. Cependant dès qu'une distinction est faite, le contre-argument perd sa valeur. En effet, l'impression de volume est une donnée relative et dépendante d'un système. C'est-à-dire que devant un dessin, donc un simulacre du volume dans son principe, l'on est habitué à prêter l'illusion du volume en se basant uniquement sur la reconnaissance des formes prégnantes, seules données que fournit un dessin au trait comme celui de Rubin. Dans une structure tridimensionnelle, le volume existe déjà et il est indépendant des patterns²²⁹. Voir un volume où il n'y en a pas implique non seulement de donner l'illusion du volume à quelque chose qui en est artificiellement dépourvu, puisqu'il s'agit d'une structure tridimensionnelle, mais aussi de contrecarrer l'impression sensible de volume et de masse de ce qui en est pourvu afin de le rendre éthéré comme le fond qu'il devrait être.

Autrement dit, il faut d'une part que la tête acquiert une masse et d'autre part que les pales de tôle perdent la leur. La simple existence du pattern *tête* ne suffit pas à réaliser ce tour de force. Le spectateur, devant l'œuvre immobile, est donc en présence d'une tête privée de matière et de densité.

229. Le thème esthétique de l'informe montre bien l'indépendance entre, d'une part, le pattern et, d'autre part, la masse ou le volume.

La mise en mouvement des pales ajoute une dimension à *Moulin sans tête*. La première réaction serait de dire que le mouvement des pales fait tourner la tête. Bien entendu, cette expression est abusive dans la mesure où elle semble objective alors qu'elle ne qualifie qu'une subjectivité. Cet abus de langage nous intéresse puisqu'il provient à nouveau d'une inversion entre deux données sensibles ; en l'occurrence entre le mobile et l'immobile. Dans les faits, seules les pales sont mobiles. Dans l'impression, seule la tête l'est. Ce processus s'explique de la même manière que l'inversion entre forme et fond et d'ailleurs il en découle logiquement : c'est parce que l'on est habitué à voir une tête sous divers points de vue que l'illusion fonctionne. Voir la tête tourner est la conséquence de la vision qui va en quelque sorte établir une continuité entre la succession discontinue de visages formés par chaque couple de pales²³⁰.

La silhouette unique qu'était la tête dans la simplification considérant l'œuvre immobile devient à présent une succession d'un grand nombre de silhouettes. Le spectateur est par conséquent face à une tête pouvant être vue sous divers angles, de face ou de profil. Il semble alors que plus rien ne distingue la tête bidimensionnelle de la tête tridimensionnelle : si l'on peut la voir de face et de profil sans qu'elle apparaisse privée de dimension dans l'un des deux cas, c'est qu'elle est indubitablement pourvue de volume. Dans ce jeu de formes, la lumière joue également un rôle phare. Elle permet, en éblouissant le spectateur, de l'empêcher de focaliser sa vision sur un point de la surface de la tête. La lumière préserve ainsi l'illusion du constat qui s'ensuivrait s'il remarquait l'absence de surface focalisable au niveau de ce qu'il voit être la tête. Nous pouvons dans ces conditions considérer la tête de *Moulin sans tête* comme une sculpture de lumière, la mise en mouvement induisant la tridimensionnalité de celle-ci.

À partir du moment où l'illusion de volume est présente, il est possible pour la tête d'acquérir une matière dense. S'élabore ici une communication entre ce que le spectateur sait de l'œuvre et ce qu'il ressent à sa vue ; entre le fait de savoir que les pales tournent et l'illusion de voir que la tête tourne. La considération simultanée de ces deux états rend possible la vue de *Moulin sans tête* comme un engrenage. L'habitude des

230. La discontinuité du mouvement n'est d'ailleurs pas si remarquable qu'on pourrait l'imaginer. En effet, entre le passage de deux couples de pales, on pourrait croire qu'existe un moment un peu imprécis, en fait, les pales suivantes sont déjà visibles et entraînent ainsi un passage quasi-continu d'un couple à l'autre.

engrenages mobiles, aussi bien dans les rouages de la vie courante que dans ceux que connaît la création artistique – les mobiles de Tinguely par exemple – ont éduqué l'œil du spectateur dans la recherche de causes et de conséquences à la vue d'un engrenage. Si l'on part du principe que les pales de gauche sont mises en rotation, elles sembleraient communiquer leur mouvement à la tête qui le communiquerait à son tour aux pales de droite. La tête fonctionne ainsi comme un élément de la chaîne. Elle induit un mouvement à des pales par simple contamination et interaction entre leur matière respective. La tête est alors nécessairement pourvue de matière jusqu'à devenir dense.

Les conclusions tirées de la tête immobile comparées à celles issues de la tête en mouvement nous permettent légitimement de considérer le mouvement comme cause de l'avènement de la matérialité de la tête.

le souffle lumineux

À partir du moment illusoire où la tête devient une sculpture lumineuse, nous pouvons dire que l'œuvre se donne pleinement à voir. La cause principale de cette naissance est la mise en mouvement des pales. L'importance de ce mouvement ne peut pas être sous-évaluée dans la mesure où le mouvement préfigure dans le titre même de l'œuvre à travers l'appellation de *moulin*. Un tel titre, pour une œuvre constituée de pales qui tournent, n'est clair uniquement en apparence. En effet, le fait de tourner est nécessaire pour un moulin, mais ce n'est en rien une suffisance. De nombreux objets tournent d'un mouvement similaire au moulin sans toutefois en être un. La différence principale est la présence d'un médium faisant tourner le moulin : on parle généralement de moulin à eau, de moulin à vent. Le moulin de *Moulin sans tête* ne présente pas clairement la force qui le meut. Si nous partons du principe de Duchamp qui traite le titre « comme une couleur invisible »²³¹, nous devons chercher à savoir en quoi le fait de

231. Duchamp (Marcel), *Duchamp du signe*, Paris, Champs Flammarion, 1994, p. 220 : « La présence d'un titre non descriptif apparaît ici pour la première fois. En fait, dorénavant, j'allais toujours accorder un rôle important au titre que j'ajoutais et traitais comme une couleur invisible. »

qualifier cette œuvre de moulin est d'une part légitime, d'autre part nécessaire à la bonne compréhension de l'œuvre.

Dans l'exposition de *Moulin sans tête* à la galerie Farideh Cadot, Markus Raetz a semble-t-il voulu nous éclairer la voie à l'aide de *Tanz*, une œuvre placée à l'entrée de la galerie. Il s'agit d'une petite sculpture dotée d'ailes en matériau léger accrochée au plafond par un fil de nylon. Afin de bien la mettre en valeur, une lampe halogène, disposée sous elle, l'éclaire de bas en haut. Notons le rôle superflu de cette lampe dans une galerie pourvue d'un aussi bon éclairage. Sans aucun mécanisme apparent, l'œuvre tourne sur elle-même, « peut-être un moteur se cache-t-il quelque part ? », pense-t-on. En fait, la chaleur que dégage la lampe halogène, en s'élevant, suffit à faire tourner les ailes de l'œuvre. De plus, pour un spectateur habitué à l'art de Markus Raetz, le fait de remarquer une lumière s'élevant dans les airs à cause de sa légèreté ne peut pas passer inaperçu après son exposition à la Maison européenne de la photographie s'intitulant *Nothing is lighter than light*. Cette œuvre préliminaire, ce hors-d'œuvre, pourrions-nous dire, apprend le rôle giratoire de la lumière.

Cette œuvre, plus que d'apporter de l'eau à son moulin, apporte la lumière au moulin de *Moulin sans tête*. Le projecteur lumineux placé en amont de la structure de tôle génère un courant de photons, une mer de lumière, il génère le souffle lumineux permettant au moulin de tourner.

La lumière se révèle être la cause première de l'œuvre puisqu'elle implique le mouvement qui a pour conséquence l'illusion de la tête sculpturale. La compréhension du rôle phare de la lumière peut se faire à partir de l'analyse de l'œuvre. Il semblerait même que l'aspect fondateur de la lumière soit un message de l'œuvre ; message révélé en partie par son titre, confirmé en confrontant celui-ci à la structure de tôle. À ce stade, nous remarquons que *Moulin sans tête* porte en son contenu un message s'appliquant à elle-même : son contenu porte sur ses conditions d'existence, le fait que la lumière soit cause de l'œuvre. Ce point n'est certes pas propre à *Moulin sans tête* mais connaît dans cette œuvre une spécificité déconcertante pour qui veut tenir un discours cohérent et consistant sur cette œuvre.

l'œuvre paradoxale

La simple idée qu'une œuvre puisse être à la fois artistique et méta-artistique perturbe l'esprit rigoureux du logicien. Mélanger langage et métalangage pour un même énoncé est considéré comme une erreur de raisonnement. Christophe Génin expose nettement la différence à ce niveau entre cette approche et celle de l'esthétique : « pourtant alors qu'une crise métaphysico-logique dérègle la pensée, et la réduit au silence (l'aporie sceptique), le désaccord de l'œuvre avec elle-même n'induit ni doute ni abstention. La crise logique produit de l'inopératoire, la crise esthétique, de l'opératif²³² ! »

Moulin sans tête a la particularité d'exemplifier les craintes du logicien dans la mesure où ses deux manières d'être méta-artistique lui permettent d'énoncer une contradiction logique. C'est précisément de telles contradictions opératoires qui sont susceptibles d'intéresser l'esthétique de la réception.

L'intérêt de nombreuses œuvres réside dans le fait qu'elles interrogent la perception à travers des illusions d'optique. L'*op'art* utilise ce procédé ; c'est parce que le spectateur voit quelque chose qu'il devine ne pas être que l'*op'art* plaît²³³. Les anamorphoses, apparemment comme l'*op'art*, participent de ce processus à la différence près que leur phénomène de vision prend généralement une portée symbolique et ne reste pas circonscrit dans le pur jeu de vision²³⁴. Il faut établir une autre différence entre les notions interrogées par l'*op'art* et par l'anamorphose. L'*op'art* ne pose que des questions concernant la réception d'une forme, alors que l'anamorphose aborde des notions débordant de ce champ ou pouvant concerner plus en amont la forme elle-même. L'anamorphose traite de problèmes de plan, de bidimensionnalité et de

232. Génin (Christophe), *Réflexions de l'art*, Paris, Éditions Kimé, 1998, p. 12.

233. Certes ce phénomène est propre à de nombreuses formes d'art comme le trompe-l'œil par exemple, mais l'illusion est quantitativement plus intense dans le cas de l'*op'art* puisqu'il est impossible pour le spectateur de voir ce qui est, il ne peut qu'être trompé.

234. Voir à ce sujet : Baltrušaitis (Jurgis), *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées – II*, Paris, Flammarion, 1996.

tridimensionnalité, de perspective. L'anamorphose traite de problèmes concernant la création artistique. Cependant, la symbolisation du processus aurait tendance à diminuer son potentiel impact méta-artistique.

Moulin sans tête se rapproche de l'anamorphose dans cette possibilité méta-artistique et s'en distingue au sujet d'une absence de portée symbolique. Elle se rapproche alors de l'*op'art*. L'œuvre de Markus Raetz perturbe les couples forme / fond, plein / vide, volume / plan, mobile / immobile en les intervertissant, ce qui amène le spectateur à s'interroger sur ces notions primordiales dans le domaine artistique. *Moulin sans tête* semble démontrer la non-pertinence de ces catégories esthétiques, elle émet donc un jugement sur l'art.

La facilité avec laquelle cette œuvre se dresse parallèlement au mythe sur la première ombre décrit par Pline l'Ancien corrobore également cette idée. Le jeu d'ombre et de lumière est peut-être celui qui entraîne le plus de considérations méta-artistiques. Il est aisé de multiplier les exemples.

Dans son processus, *Moulin sans tête* se pose comme un pochoir dont la lumière serait le médium, il s'agirait en plus d'un pochoir non pas à dessin mais à sculpture. On peut aussi y voir le négatif d'une photographie animée. En récusant le mythe de la première ombre, l'œuvre donne à la lumière le statut de l'origine de l'art. Parallèlement, elle apprend que le projecteur de lumière est la cause première de son existence. Dans sa méta-articité, *Moulin sans tête* semble vouloir se dresser comme allégorie de l'art ou, plus modestement, comme archétype de la création artistique.

Après cette accumulation d'exemples d'énoncés méta-artistiques de *Moulin sans tête*, remarquons la différence de nature entre le discours que l'œuvre fait sur l'art et celui qu'elle fait sur elle-même. En tant qu'œuvre d'art, tout discours fait sur elle est méta-artistique, la réciproque est évidemment erronée. La présence du titre entraîne un discours que l'œuvre tient sur elle-même : « la lumière est ma cause » dit-elle. Afin de distinguer le discours que fait un élément sur l'ensemble auquel il appartient du discours d'un élément sur ce même élément, nous avons nommé le premier méta-artistique et le second égologique. Dans la mesure où le second est un cas particulier du premier, il nous arrivera d'employer le premier terme par défaut lorsque la distinction n'est pas à propos. Cette distinction caractérise la double méta-articité de *Moulin sans tête*.

Quel que soit le langage employé, qu'il soit artistique, mathématique ou même d'une langue naturelle, nous avons vu que le fait de mélanger langage et métalangage entraîne fréquemment des paradoxes. Il n'y a aucune nécessité évidente de posséder un langage pouvant exprimer le langage alors que celui-ci n'existait logiquement pas avant son existence. Il peut sembler ainsi perturbant que les langues naturelles soient pourvues de termes comme *mot*, *phrase* ou *lettre* alors que ces termes ne renvoient à rien en dehors du langage. On se demande alors comment un énoncé du langage peut porter sur ce même langage, cette réflexivité serait-elle la preuve d'une distinction entre le langage qui porte sur le langage-objet et celui qui en est indépendant ? Dans ces conditions, comment faut-il stratifier les niveaux du langage, est-il seulement pertinent de le faire ? Quels sont les risques encourus si l'on n'étage pas ?

Toutes ces questions sont posées par les logiciens, aussi bien en linguistique au sujet des langues naturelles qu'en mathématiques pour les différentes théories. Afin de préserver la cohérence souhaitée, on a toujours eu recours à une distinction entre le langage-objet et les différents niveaux de métalangage. *Moulin sans tête* nous incite à présent à poser cette question au sujet du langage artistique²³⁵. Il n'est pas utile de se demander si l'art a le droit de parler d'art. *Moulin sans tête*, de fait, nous répond par l'affirmative. Il serait absurde de récuser son existence artistique afin de préserver une cohérence logique que l'art n'a jamais réclamée. Admettant l'existence d'un art méta-artistique comme l'est *Moulin sans tête*, nous ne pouvons que nous demander s'il existe une différence entre ce que sont méta-art et art-objet.

Les recherches menées au sujet du métalangage nous apprennent que cette différence réside dans la possibilité du paradoxe. Nous voulons donc savoir si l'équivalent du paradoxe est possible en art. Il s'agit de connaître sa spécificité artistique. La méta-articité de *Moulin sans tête* se contente de poser des questions sur des notions artistiques, elle n'énonce rien prétendant à une vérité sur l'art. Il est difficile d'imaginer un paradoxe surgir de sa confrontation à d'autres œuvres, la notion de paradoxe étant entraînée généralement par un énoncé affirmatif. L'énoncé affirmatif de *Moulin sans*

235. Nous postulons ici que les œuvres d'art renferment un contenu, elles s'assimilent donc à ce niveau à un langage.

tête est son énoncé égologique « la lumière est ma cause ». Ne portant que sur cette œuvre, cet énoncé ne peut engendrer un paradoxe que confronté précisément à cette œuvre-ci. Ainsi, une œuvre égologique comme *Moulin sans tête* a toutes les qualités requises pour se distinguer, à l'aide d'un paradoxe, de l'art-objet.

Afin de déceler un paradoxe dans *Moulin sans tête*, confrontons entre elles les conclusions que nous avons tirées de l'analyse de cette œuvre. De cette confrontation peuvent jaillir des inférences entrant en contradiction les unes avec les autres et dévoilant ainsi la nature du paradoxe.

L'impression de densité de la tête est primordiale pour que l'œuvre de Markus Raetz devienne pertinente et originale. Nous avons vu que la tête accédait à une telle densité subjective par la mise en mouvement des pales. À travers le système du moulin, la lumière s'est trouvée être la cause de leur mouvement. La lumière est cause du mouvement, le mouvement est cause de la densité. L'implication étant transitive, nous pouvons en déduire que la lumière est cause de la densité de la tête. Les deux implications ont été établies précédemment, la résultante par transitivité devrait alors s'avérer cohérente avec notre analyse. Toutefois, si nous revenons sur ce qui nous a fait déduire le lien causal entre la lumière et le mouvement, la résultante semble subitement fausse, nous sommes amenés à reconsidérer de plus près le mécanisme du moulin.

Le principe d'un moulin est la mise en mouvement de pales grâce à un courant propulsant ces dernières. Pour pouvoir passer, le courant ne doit pas être bloqué : les pales sont nécessairement immergées dans un fluide. Au sujet de *Moulin sans tête*, cette remarque signifie que la lumière ne peut circuler entre les pales que si la tête est immatérielle²³⁶ ; autrement, elle bloquerait évidemment le passage de la lumière. Ainsi, le mouvement ne peut se faire que si la tête est immatérielle.

Au final, la tête n'a de matière que par le mouvement, mouvement qui n'existe que parce que la tête n'a pas de matière : autrement dit, la tête n'est dense que si elle n'est pas dense. Le seul gage de son existence est son absence d'existence. Cette contradiction

236. Le titre nous rappelle d'ailleurs que le *moulin* ne peut fonctionner que *sans tête*.

interne à *Moulin sans tête* semble provenir du fait qu'elle considère la lumière à la fois comme un fluide en mouvement – celui commandant le moulin – et comme une matière figée – celle constituant la tête. La lumière ne peut réunir ses deux aspects. Il s'ensuit que la tête existe si et seulement si elle n'existe pas. Cette antinomie ainsi dégagée fournit la même information que la première réception sensible, à savoir le fait d'être devant une tête qui est présente sans vraiment l'être. Elle y ajoute toutefois un principe de double causalité mettant bien en évidence l'idée que le choix entre existence et non-existence est impossible à faire. Il s'opère inmanquablement un cycle entre existence et non-existence, l'un impliquant l'autre, sans stabilisation possible. Ce phénomène est assimilable à celui fait au sujet du paradoxe du menteur « cette phrase est fausse » : si la phrase est fausse, alors elle est vraie, mais si elle est vraie, alors elle est fausse, mais si elle fausse, etc. Alors que le paradoxe du menteur est considéré par les logiciens comme un énoncé incorrect, l'esthéticien reconnaît évidemment pleinement l'artificialité de *Moulin sans tête*.

la pertinence esthétique du vide

Après avoir approché *Moulin sans tête* par l'angle dévoilant son mécanisme, nous allons tenter de comprendre l'intérêt du point de vue bénéficiant du miroir. Nous pensons que les qualités réflexives de ce dernier peuvent entraîner une identification du spectateur à l'œuvre. Dans ce cas, le sentiment du spectateur serait celui que ressentirait la tête de l'installation de Markus Raetz si elle était pourvue de vie. Ainsi, dans toute sa méta-artificialité, *Moulin sans tête* se dresse en hypotypose du sentiment esthétique ressenti par le spectateur.

Rappelons qu'entrant dans le couloir de la galerie Farideh Cadot, le spectateur se trouve face à un miroir disposé au niveau de sa tête, de telle sorte qu'il devrait s'y voir. La pièce, construite en longueur, donne effectivement l'impression d'être face au miroir. Il est devant le spectateur suivant les parallèles de la pièce. Cependant, le miroir, lui, n'est pas face au spectateur. Il tourne le regard comme pour le fuir ; peut-être de peur de

se trouver médusé et figé à jamais. Le spectateur se rend compte de cette différence : il regarde un miroir qui ne le voit pas. Le spectateur voit pourtant dans l'eau du miroir un visage. Ce visage devrait être le sien puisqu'il est reflété par le miroir qu'il regarde, il ne peut en même temps l'être puisque le miroir ne le regarde pas. Le miroir refléterait-il un visage sans nom ? S'agit-il simplement d'une figure, selon la distinction de Lévinas ?

Le visage vu par le spectateur n'a pas de trait, il n'a que des contours. Un tel visage est ainsi déjà anonyme et vide d'âme. D'autre part, il est également vide de matière. Plus précisément, sa matière est une lumière volatile incapable de se fixer puisqu'elle doit mettre les pales en mouvement. Ce visage, sans matière définie, en perpétuel changement, ne possède pas d'identité. Il est par conséquent doublement anonyme. L'anonymat peut se comprendre de deux manières : soit le visage ne renvoie à personne et n'est donc qu'une figure, soit il est potentiellement toutes les personnes puisqu'il ne tranche nullement entre elles. Ainsi, regardant un miroir et voyant une tête sans nom, le spectateur peut l'adopter et s'identifier à elle.

Le discours d'une personne face à une surface réfléchissante lui renvoyant l'image d'un visage inconnu s'avérant être son propre reflet n'est pas sans rappeler le mythe de Narcisse. Après avoir fait immédiatement référence au mythe de la première ombre, *Moulin sans tête* fait écho, dans son mécanisme de réception, à l'autre mythe fondateur de la peinture, celui de Narcisse. Cet écho, qui n'est certes qu'un clin d'œil, initie pour le spectateur une période d'incompréhension du même ordre que celle qui causa la perte de Narcisse.

Si nous acceptons l'idée qu'il s'opère une identification entre le spectateur et le visage de l'œuvre, une différence notable semble cependant les distinguer : alors que la tête du spectateur est immobile, celle de *Moulin sans tête*, elle, tourne. Un processus de contamination de l'œuvre au spectateur lui ferait voir le reflet de sa tête tourner quand bien même il se sait immobile. Or, avoir la tête qui tourne tout en étant immobile symptomatise la sensation de vertige. La tête de *Moulin sans tête* est prise de vertige. Elle tourne et ne fait que tourner, son vertige a une telle importance qu'elle n'a d'existence que par lui, si elle ne tournait pas, la tête cesserait d'être. Tout se passe comme si le spectateur était devant une œuvre montrant une absence de tête qui tourne.

Une tête tourne, c'est sûr, mais il n'y a pas vraiment de tête dans l'œuvre, la seule pouvant tourner est ainsi celle du spectateur.

Avoir la tête qui tourne est le message de l'œuvre, c'est aussi le sentiment qu'elle inspire au spectateur à cause de son aspect paradoxal. *Moulin sans tête* représente alors le sentiment qu'elle procure, elle en est l'allégorie ou plus précisément l'hypotypose. En ce sens, la méta-articité égologique de *Moulin sans tête* est non seulement un discours poétique, mais se pose aussi comme discours d'une esthétique de la réception.

Le spectateur, une fois entraîné dans l'œuvre, cherche à la comprendre, à la cerner. Puisque l'œuvre est paradoxale, cet effort ne peut qu'être vain. Le spectateur, tel un Don Quichotte, se voit livrer une bataille contre un moulin ; bataille dont l'issue est connue d'avance. Le moulin existe, mais l'adversaire visé n'a pas une réelle existence. Il n'existe que pour le spectateur, il est en fait constitué de vide. Cette lutte que livre le spectateur face au néant ne peut que le perturber. Il est pertinent de se souvenir du sens premier du terme « moulin », un moulin est fait pour moudre. Celui de *Moulin sans tête* est en train de moudre la tête, il la fait tourner en la pressant de tous les côtés, comme pour faire savoir au spectateur qu'il ne sortira pas vainqueur de sa lutte. Le moulin moût la tête à tel point que celle-ci a déjà perdu sa matière, elle est d'ores et déjà devenue grains de poussière entourés de vide. Le sentiment de vertige dégagé précédemment prend ici toute sa valeur : la conjonction du vide et d'une tête qui tourne, tête dont les tempes subissent une pression, définissent les symptômes du vertige.

Le vide n'a certes pas ici la même valeur que dans le vertige de la vie courante ressenti en altitude en haut d'une falaise, mais il est tout aussi impressionnant de telle sorte qu'il reste la cause du vertige. Pour expliciter l'emploi de la notion de vertige face à *Moulin sans tête*, il faut penser à ce qui sépare la tête matérielle de celle immatérielle.

Il est évident que quelque chose doit les séparer, mais rien ne semble le faire. Ce rien ne peut donc être que du vide. La matière étant le contraire de l'absence de matière, il n'existe aucun pont entre ces deux notions. L'espace vide entre les deux têtes possibles ne peut ainsi en rien être franchi. Le vide devient donc immense jusqu'à s'assimiler à un véritable gouffre.

En faisant du vide son sujet principal, *Moulin sans tête* stigmatise l'importance esthétique du vide. Il ne s'agit pas du vide comme absence, mais du vide en tant que jonction entre deux pleins : celui gisant entre les pales pour l'œuvre et celui séparant la tête dense de la tête immatérielle chez le spectateur. Si le vide semble avoir une si grande importance esthétique, c'est parce qu'il est la cause du sentiment de vertige. Ce sentiment reste toutefois un peu impalpable, notre dernier point consiste dans son éclaircissement.

le vertige

Moulin sans tête, en tant qu'œuvre égologique au sujet de l'esthétique de la réception, met en avant la notion de vertige comme sentiment ressenti en sa présence. En plus de tous les intérêts théoriques que cette œuvre a pour l'esthéticien – intérêts justement liés à ses différentes méta-articités – *Moulin sans tête* tire précisément son importance aux yeux du spectateur du fait qu'elle induit en lui ce sentiment de vertige.

Le sentiment du vertige prend sa source dans l'impossibilité de saisir la tête immatérielle et la tête matérielle comme une seule et même chose.

Avant de comprendre en quoi une telle subsomption est impossible, identifions ce qui pousse le spectateur à tenter cette subsomption. Il s'agit vraisemblablement de la double implication qui existe entre les deux têtes. En effet, la double implication signifie une totale équivalence entre la tête immatérielle et la tête matérielle, le spectateur souhaite alors confirmer son idée d'équivalence à l'aide de l'appréhension de l'objet l'ayant fait naître. Le spectateur aspire ainsi à saisir par ses sens l'unité de deux choses lui apparaissant contradictoires ; alors qu'il se fait une idée réelle de leur unité. La simple existence de ce décalage entre la raison et l'imagination entraîne l'idée qu'il existe un seuil de différence esthétique au-delà duquel l'imagination ne peut plus rendre compte de l'idée d'unité. Il semble évident que l'idée d'une chose et de son contraire, à savoir présence et absence de matière, en tant que différence absolue, se situe au-delà de ce seuil. Ne plus différencier la matière du vide nierait en effet toutes les impressions fondatrices des sens.

En d'autres termes, dans le but d'être en harmonie avec la raison, l'imagination s'efforce en vain de dépasser son seuil esthétique. L'inadéquation entre imagination et raison fonde le sentiment du vertige. Le sentiment du vertige qu'inspire *Moulin sans tête* ressemble, dans son analyse, au sentiment du sublime mathématique kantien.

À travers l'analyse de *Moulin sans tête* de Markus Raetz, nous avons retrouvé des distinctions entre les œuvres d'art. Nous avons distingué entre l'art-objet et l'art méta-artistique. Au-delà des types de notre première partie, cette seconde catégorie connaît également des subdivisions pouvant toutefois coexister. Il peut s'agir de références concernant la production d'art ou la réception d'art.

Si *Moulin sans tête* permet d'établir de telles subdivisions, c'est parce qu'elle appartient simultanément à de nombreuses combinaisons possibles de la méta-articité. Elle est à la fois simplement méta-artistique d'un point de vue poïétique à travers la référence à la légende de Pliny l'Ancien. Elle est égologique de ce même point de vue en posant le moulin et la lumière comme origine de son mouvement ; et donc de l'aspect sculptural de la tête. Elle est égologique également en ce qui concerne sa réception en se montrant comme illustration du vertige dans sa propre représentation.

Précisons toutefois que ces distinctions de nature faites au sujet des œuvres d'art ne sont en aucun cas tenues comme le reflet de distinctions de valeurs entre ces arts. La nature méta-artistique de *Moulin sans tête* est ici considérée comme totalement contingente à sa valeur artistique. Sa valeur ne dépend pas de la nature méta-artistique de son contenu mais de la pertinence de celui-ci. Toutefois, l'œuvre méta-artistique semble intéresser doublement l'esthéticien. D'une part, en tant qu'œuvre d'art, elle entre dans son objet d'étude, d'autre part, traitant d'art, elle doit être comparée à ses hypothèses. En effet, de la même manière qu'une œuvre traitant de problèmes moraux est susceptible d'intéresser la philosophie morale, une œuvre traitant de problèmes esthétiques intéressera l'esthéticien pour des raisons différentes que le simple fait qu'elle est art. La conciliation des deux intérêts se trouve être d'autant plus pertinente dans la mesure où elle prend en considération la conjonction aventureuse entre langage-objet et métalangage.

Elle permet ainsi d'établir la notion d'œuvre paradoxale ainsi que sa conséquence, le vertige²³⁷. Le sentiment de vertige apparaît comme l'aboutissement de l'analyse de *Moulin sans tête* dans la mesure où il définit aussi bien le sentiment ressenti devant cette œuvre que ce que l'œuvre illustre. Cependant, en plus d'être la clé de voûte de *Moulin sans tête*, le vertige semble également avoir un intérêt externe à cette œuvre. Il incarne en effet un sentiment esthétique dont les causes se distinguent du sublime kantien tout en entraînant les mêmes effets que celui-ci. Par conséquent, les sources du sublime s'élargissant, le lien que permet *Moulin sans tête* entre le paradoxe et le sublime pourrait permettre d'expliquer les raisons du sentiment que procurent d'autres œuvres ayant elles-aussi pour fondement le paradoxe.

237. Notons qu'un art égologique, dans la mesure où il parle de soi en tant qu'œuvre d'art, oblige l'esthéticien à considérer la conciliation des deux intérêts.

Bilan

Depuis la tache, l'œuvre connaît une évolution traduisible en terme de brisure de symétrie. L'évolution n'est cependant pas homogène car une distinction existe entre la période de la formation et celle de l'interprétation : les brisures de symétrie deviennent réversibles dans la phase de l'interprétation. Cette réversibilité a pour conséquence la possibilité de l'hystérésis, nécessaire pour la prise de conscience du caractère polysémique de l'œuvre. Ce n'est qu'à travers le passage du *bruit* à l'*œuvre achevée* que la notion de polysémie acquiert sa clarté. Elle provient de la résolution de l'oxymore cher à l'esthétique d'une œuvre d'art à la fois *inerte* et *vivante*. C'est ainsi que l'importante pluralité de l'œuvre commence à se faire comprendre.

Le passage catastrophique d'une œuvre bifurquée à une autre prend naissance dans cette pluralité de l'œuvre, pluralité puisant son importance dans les manifestations de ce passage. En effet, comme nous l'avons remarqué, sans la prise de conscience de ce passage, une œuvre même *très* ouverte ne sera appréhendée que comme fermée. Le passage connaît ainsi des effets que la simple ouverture privée de passage n'entraîne pas ; à supposer qu'une ouverture sans bifurcation soit possible. Il s'agit essentiellement du vertige de sentir la pluralité de l'unique : les œuvres bifurquées ne sont que les faces d'une même œuvre. Plus que la pluralité de l'unique, il s'agit du paradoxe logique d'être à la fois une chose et son contraire²³⁸. Ce moment fort de l'interprétation d'une œuvre d'art ne passe que par la bifurcation.

238. Le principe du tiers exclu postule qu'une réponse est soit affirmative, soit positive ; la logique intuitive n'exclut pas la tierce possibilité et considère qu'une réponse peut également être indéterminée, autrement dit, ni vrai ni fausse. Aucune cependant n'admet qu'une réponse puisse être à la fois vraie et fausse – principe de non-contradiction –, c'est pourtant ce qu'il se passe dans l'interprétation d'une œuvre d'art si l'on accepte son individualité.

Cette caractérisation a l'avantage de préciser l'interrogation de l'esthétique portant sur la nature inépuisable d'une œuvre. Si une œuvre se révèle être inépuisable, c'est-à-dire si l'on a toujours plaisir à la voir et à la redécouvrir, ce n'est pas uniquement dû au nombre élevé de lectures différentes qu'elle renferme. C'est également dû au vertige toujours présent que peut susciter l'unique existence de deux lectures. L'écart entre les deux lectures ne pourra jamais être comblé. Pourtant, on le tente. Cette entreprise impossible rend l'œuvre inépuisable. Elle semble en outre enrichir l'œuvre. En effet, ce n'est pas uniquement par manque de temps du spectateur que l'œuvre devient inépuisable mais pour des propriétés propres à l'œuvre. L'infinité ainsi que le caractère inépuisable de l'œuvre se ressentent dans le moment de l'hystérésis et non pas dans la longue durée d'expériences d'interprétations successives de l'œuvre. Personne n'a interprété une œuvre d'une infinité de manières différentes, pourtant les critiques s'accordent sur l'infinité et l'inépuisabilité des chefs d'œuvres. « Aujourd'hui encore, j'ai découvert une lecture nouvelle de cette œuvre, mais qui me dit qu'il en sera de même demain ? » s'interroge-t-on. L'hérédité d'un raisonnement par récurrence n'admet aucune justification. Ces notions ne pouvant pas non plus être nées de conjectures sur un nombre important mais toujours fini de lectures, elles semblent correspondre à nos conclusions et être ressenties dans le moment de l'hystérésis. La notion de qualité de l'ouverture insiste sur la différence entre des infinités d'informations et une information infinie. Plus ce paramètre est grand, plus le sentiment d'infinité est présent chez le spectateur.

Ce sentiment d'infinité est le vertige décrit dans *Moulin sans tête* de Markus Raetz. Nous devons à présent étudier précisément ce sentiment afin de comprendre d'une part comment il se manifeste et en quoi il est spécifique au méta-art.

TROISIÈME PARTIE : LE SENTIMENT DU MÉTA-ARTISTIQUE

Le développement mené dans la deuxième partie a permis de mettre en avant que les différentes interprétations d'une même œuvre d'art peuvent interagir les unes avec les autres afin d'enrichir la réception de l'œuvre. Dans le cas de l'œuvre méta-artistique, une complexité vient enrichir la réception d'une unique interprétation. Cette dernière se comporte alors comme une œuvre à part entière, c'est-à-dire qu'elle se comporte comme un monde. L'étude de *Moulin sans tête* a mis en avant le sentiment du vertige qui semble être induit par une telle complexité.

Toutefois, ce n'est que dans un cadre logique que nous parvenons à rendre compte de ce sentiment de vertige : il y a une contradiction, une violation de l'axiome de non-contradiction. C'est cette violation d'une nécessité supposée qui génère le sentiment. Cette troisième partie se donne pour tâche un double objectif. Il s'agit d'une part de cerner avec le plus de distinction les modalités de ce vertige, en comprendre les manifestations, les occurrences ainsi que le processus mis en jeu. Cet objectif nécessite de sortir du cadre logique ne parvenant pas à rendre compte précisément du méta-art. Or, c'est ce cadre logique qui permet paradoxalement de formuler le sentiment de vertige. Il est ainsi d'autre part question de résoudre ce problème en conservant du vertige ce qui semble lui être essentiel et en écartant toute l'armature logique superflue. C'est la complexité de l'interprétation méta-artistique qui apparaît comme la clé du sentiment de vertige.

1) LES INTERPRÉTATIONS ENTRE ELLES

Les différents rangs d'une œuvre méta-artistique interagissent ensemble dans le cycle d'hystérésis afin de susciter un sentiment étrange qui s'assimilerait au vertige ressenti devant *Moulin sans tête* de Markus Raetz. Nous avons compris que c'est par la possible réversibilité des choix faits lors de l'interprétation et par le fait que le choix du spectateur n'est qu'un potentiel dans le cas du méta-art que ce sentiment de vertige se manifeste. Nous consacrons cette section à la compréhension du processus de cette manifestation. Certes les rangs interagissent, mais comment interagissent-ils, comment sont-ils mis en relation ?

Les réponses apportées sont formulées dans le cadre de la logique. C'est ainsi à travers la notion de paradoxe que nous parvenons à comprendre ce qui suscite le sentiment de vertige. Une fois qu'est précisément posée la nature du paradoxe, le vertige trouve une filiation dans le sentiment de sublime tel que le définissent Longin puis Kant. Toutefois, il ne s'agit ni d'un sublime mathématique, ni d'un sublime dynamique. Les spécificités de la nature catastrophique de l'hystérésis en font un sublime d'une qualité à part entière. De plus, le fait que le spectateur se laisse entraîner dans le cycle d'hystérésis a pour conséquence la persistance du sentiment de vertige. Tout se passe en effet comme si une personne en montagne, éprouvant un vertige devant la profondeur d'une vallée, était tant impressionnée qu'elle ne peut ni se mouvoir ni détourner les yeux. Elle contemple alors la profondeur de la vallée qui entretient son vertige. C'est justement par le biais de la persistance du vertige que nous abordons l'étude de l'œuvre dite paradoxale.

Chapitre XX : l'œuvre paradoxale

« Je suis tout ce qui est, qui a été et qui sera, et mon voile nul mortel ne l'a jamais soulevé » est inscrit sur le temple de Saïs voué à Isis.

Il est remarquable de voir à quel point l'inscription de ce temple, voué non pas au dieu des artisans Ptah, mais bien à Isis, caractérise précisément deux aspects de l'œuvre d'art, à savoir son intemporalité et la part de secret qu'elle conserve. Un lien causal s'établirait même naturellement entre l'intemporel et le secret. En effet, ce n'est que parce que l'œuvre persiste à taire une partie de son message qu'elle reste pertinente à travers les âges. Dès lors qu'il sera découvert ce que cache le voile, l'œuvre risque de perdre toute valeur future. Cependant, à l'instar d'Isis, l'œuvre d'art conserve encore et toujours son voile, précieux voile cachant au spectateur la véritable nature de son message. Ce voile permet à l'œuvre d'intéresser inlassablement le public puisqu'il n'arrivera jamais à épuiser totalement celle-ci.

User de la métaphore du voile d'Isis afin d'illustrer les mystères que renferment les œuvres d'art est certes pertinent, mais possède l'inconvénient non négligeable de ne rien expliquer. Cette image permet de parler simplement de la persistance de l'œuvre d'art face au temps grâce à un certain résidu de l'œuvre. Elle ne nous apprend rien concernant la nature du voile ni même au sujet de la nature de ce que cache, ou cacherait, le voile. La question n'est cependant pas anodine, il semblerait même selon certains que la persistance de l'œuvre soit une condition nécessaire à la qualité d'œuvre.

Ainsi, Adorno considère que « les œuvres qui se révèlent sans résidu au regard et à la pensée ne sont pas des œuvres d'art »²³⁹. De manière peut-être moins entière, nous pensons que la persistance et le résidu sont des aspects concernant une grande partie des œuvres. Qu'il n'y ait ni nécessité, ni même corrélation, il nous semble que des notions

239. Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 174.

qui prennent une si grande place parmi les œuvres méritent tout notre effort d'éclaircissement. Nous voulons identifier ce qui fait que les œuvres d'art persistent et ne lassent pas celui qui les apprécie.

Bien que nous nous démarquions de la pensée adornienne dans la mesure où nous ne mettons pas le cours de l'histoire au fondement du caractère énigmatique de l'œuvre, nous conservons la notion d'énigme pour parler de l'œuvre d'art : l'œuvre garde secret ce que le spectateur veut élucider. L'œuvre d'art serait donc une énigme qu'on ne peut résoudre. Deux possibilités s'offrent alors à nous. Soit l'énigme est trop compliquée pour que l'on puisse de fait la résoudre, soit elle est de droit impossible à résoudre parce qu'il ne lui existe tout simplement pas de solution. La première possibilité, afin de garantir le fait que l'énigme reste à *jamais* ouverte, demande une étude de la difficulté de l'énigme dépassant les possibilités actuelles. Ceci relèverait de compétences neurologiques au sujet des limites de l'esprit humain, domaine certainement encore trop jeune pour apporter des résultats nous intéressant. Par conséquent, nous ne traiterons pas de cette possibilité et nous en resterons à la seconde bénéficiant de plus, à notre avis, d'une plus grande pertinence.

Nous voulons donc montrer que le voile d'Isis ne voile rien, ou plus précisément, qu'il voile du *rien* ; ce *rien* étant l'ellipse.

Dans cette optique, partant de l'hypothèse que c'est parce que l'œuvre est une énigme sans solution qu'elle plaît sans lasser, le plaisir pris doit se ressourcer de la volonté de résoudre l'énigme ainsi que de l'impossibilité de ce dessein. Bien évidemment, nous ne pensons pas que la seule source de plaisir devant une œuvre réside dans une telle quête, nous voulons uniquement montrer en quoi ce plaisir existe et en quoi il persiste. Il nous faut pour ce faire nous attacher à la notion d'énigme sans solution. Cette dénomination, à la limite de l'oxymore, mérite un approfondissement.

En temps normal, une énigme appelle une réponse. L'ajout de l'attribut *sans solution* a par conséquent une valeur plus que restrictive, il modifie le sens originel de telle sorte qu'une énigme sans solution n'est plus une énigme mais un paradoxe²⁴⁰. En

240. Nous employons le terme de paradoxe non pas dans son acception étymologique et courante de quelque chose allant à l'encontre de l'opinion commune, mais dans le sens d'incohérence que lui a donné

effet, alors que l'énigme possède une solution dans son modèle, le paradoxe, quant à lui, ne possède aucune solution interne au modèle dans lequel il a été formulé, ce n'est qu'en changeant de modèle qu'il est possible de résoudre un paradoxe. Le paradoxe est ainsi une donnée relative à un modèle logique qu'il est possible de supprimer en modifiant le modèle lui donnant naissance. On ne résout jamais un paradoxe, on peut uniquement faire en sorte que la question ne se pose plus. Nous choisissons pour cette raison le terme de paradoxe afin de qualifier une énigme ne pouvant être résolue.

Dans le champ de la réception des œuvres d'art et de l'art en général, il n'existe pas à proprement parler de modèle logique. Même s'il était possible de trouver les fondements formels de la réception artistique – à supposer qu'ils existent – imaginer pouvoir modifier ce modèle à sa guise pour supprimer les paradoxes est chimérique et ne possède aucun sens. Ainsi, considérer l'œuvre d'art comme un paradoxe immanent d'un système immuable de fait rend compte de l'œuvre comme énigme persistante ne possédant pas de solution.

le paradoxe méta-artistique

Si nous nous intéressons au paradoxe comme caractéristique du méta-art, c'est parce que les paradoxes sont le plus souvent induits d'un énoncé s'appliquant ou pouvant s'appliquer à l'énoncé lui-même. Cette réflexivité est limpide dans le paradoxe du menteur au sujet de la formule « cette phrase est fausse ». Sa qualité de paradoxe vient du fait que la phrase est fausse si elle est vraie et vraie si elle est fausse.

Lorsque la logique identifie une phrase comme un paradoxe, elle considère que ladite phrase n'est pas un énoncé bien formé et n'a donc pas réellement une existence légitime. Dans l'exemple du paradoxe du menteur, « cette phrase est fausse », ce qui peut être tenu comme une erreur est l'emploi du groupe nominal « cette phrase » renvoyant à l'énoncé entier. Il en va de même pour l'emploi du pronom « ceci » dans

la logique.

« Ceci n'est pas une pipe ». Le logicien cherchant à traduire formellement cette phrase doit remplacer toute occurrence de « cette phrase » par la phrase qu'elle dénote, il obtient dans un premier temps « "cette phrase est fausse" est fausse ». Remplaçant « cette phrase » par une formulation contenant à nouveau « cette phrase », il est obligé de réitérer infiniment le processus et ne peut que traduire cet énoncé en « " « "...cette phrase est fausse" est fausse" est fausse » est fausse..." ». L'énoncé est infini et passe du vrai au faux et du faux au vrai. Il ne converge pas vers une valeur de vérité, cet énoncé est donc paradoxal et est banni des énoncés possibles²⁴¹.

L'esthéticien, quant à lui, n'a pas à traduire l'œuvre de Magritte : il n'y aurait aucune pertinence à vouloir considérer que *La Trahison des images* n'est pas un tableau bien fait parce qu'il est impossible de substituer infiniment l'image de la toile au terme « ceci »²⁴². Se détachant de toute logique rigide, l'œuvre d'art assume pleinement sa mise en abyme, que celle-ci induise ou non un paradoxe. Ainsi, alors qu'un énoncé mal construit peut être considéré comme inconsistant, il est question de non-consistance d'une œuvre : il s'agit d'une négation de prédicat et non d'un prédicat négatif.

La légitimité de l'œuvre paradoxale étant hors de propos, nous pouvons donner un exemple d'une telle œuvre à travers une iconologie de *L'Atelier* de Vermeer. *L'Atelier* est un exemple d'une œuvre dont la réflexivité ne tient pas à une mise en abyme se citant. Il est possible de dériver de *L'Atelier* l'énoncé « il est un peintre s'il n'est pas un peintre, et réciproquement ».

Une fois réfléchi, l'énoncé méta-artistique induit le paradoxe, il y aurait une équivalence entre peintre et non-peintre ou, de manière analogue, une double causalité entre peintre et non-peintre. Nous préférons parler de double causalité dans la mesure où cette notion, contrairement à celle d'équivalence, conserve le sentiment d'écart se faisant entre un lien causal et le lien suivant ou conserve encore le schème de récursivité contradictoire de l'œuvre.

241. Afin d'empêcher de tels paradoxes, la logique classe les langages en niveau, du langage-objet au méta-méta...-langage, un énoncé d'un certain niveau ne pouvant porter que sur des énoncés d'un niveau qui lui est strictement inférieur.

242. Cette remarque suppose que l'énoncé de l'œuvre porte sur l'œuvre englobante, sinon le « ceci » ne contiendrait pas l'énoncé.

Cette succession nécessaire de causalité dont l'effet contredit la cause, mais dont l'effet est cause de la cause, est le propre de la structure d'une œuvre méta-artistiquement paradoxale. Cette structure n'appartient cependant pas à l'œuvre, elle est le propre de sa réception par un spectateur. La structure est celle du spectateur s'attachant au contenu de l'œuvre. Ce schème est nécessaire et ne tient, dans l'œuvre, qu'à sa forme structurelle. Nous appelons ainsi ce paradoxe un paradoxe syntaxique²⁴³.

Une fois le spectateur arrivé au stade de l'identification du paradoxe syntaxique, quelle est, s'il y en a une, sa réaction esthétique ? Il s'agit à présent de comprendre comment, aussi bien dans le sens de *mécanisme mis en jeu* que dans celui de *la nature du sentiment*, une œuvre paradoxale est reçue.

Alternant successivement dans la causalité récursive entre une valeur et son contraire, le spectateur ne sait où arrêter sa quête. Il semble que ce qui empêche un quelconque état stable provient de l'axiome de non-contradiction intériorisé comme norme par le spectateur. Cet axiome, posé comme vrai dans la logique classique aristotélicienne, signifie qu'une chose ne peut pas *être* et *ne pas être* à la fois. Or, pour reprendre l'exemple de *L'Atelier*, il faudrait que l'homme vu de dos soit à la fois peintre et non-peintre. L'intériorisation de l'axiome de non-contradiction, qui n'a *a priori* aucune nécessité, peut s'expliquer par sa pertinence relativement au monde en général. Ne pouvant donc stabiliser son appréhension de l'œuvre comme représentant un homme dont la nature de peintre a pour conséquence sa nature de non-peintre, et réciproquement, le spectateur ressent l'infini récursive de la causalité. Cet infini, tel un abîme, entraîne une sorte de vertige auquel le spectateur ne peut échapper sans effort volontaire. Ce sentiment de vertige provoqué par un quelconque infini n'est pas sans rappeler le sentiment du sublime tel que le définit Kant dans la *Critique de la faculté de juger*.

243. Ce terme peut surprendre dans la mesure où le contenu de l'œuvre n'est pas anodin, il a cependant l'avantage de rendre compte du fait que la structure du paradoxe ne prend pas en considération l'interprétation des termes mais uniquement les termes eux-mêmes. Ainsi, le paradoxe syntaxique est de la forme (A et non-A), ce qui est paradoxal quel que soit ce à quoi renvoie « A » – en l'occurrence, pour *L'Atelier*, « être peintre » – alors que le paradoxe sémantique serait de la forme (A et B) ce qui nécessite une connaissance de A et de B pour pouvoir dire s'il y a un paradoxe. Le paradoxe syntaxique est le seul à être véritablement un paradoxe.

Le paragraphe 25 de la *Troisième critique* se termine par une définition partielle de ce que Kant nomme le sublime, « est sublime ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens »²⁴⁴. Si Kant emploie la notion de « mesure », c'est parce qu'il s'occupe dans ce paragraphe du sublime mathématique, nous préférons généraliser et rester neutre en lui préférant celle de *représentation*. Les facultés mises en jeu sont donc la raison et l'imagination. La raison, à travers ses idées, pense tandis que l'imagination est liée à la représentation sensible. Le sentiment du sublime provient d'une inadéquation entre une idée de la raison et une représentation de l'imagination.

Si nous essayons de comprendre en termes kantien le moment esthétique éprouvé face à l'œuvre paradoxale, sa proximité au sublime gagnera en clarté. De manière analogue à l'idée de l'infini dont traite Kant dans son sublime mathématique, l'on a une idée de la contradiction. Il est possible de penser la contradiction. Cependant, chercher à s'en faire une représentation sensible semble être une vaine tâche. L'œuvre paradoxale donne à voir au spectateur une appréhension sensible pouvant correspondre à une représentation de la contradiction. Elle ne lui correspond toutefois pas. En effet, ne pouvant stabiliser sa lecture de l'œuvre dans son imagination comme une œuvre représentant un homme peintre et non-peintre, le spectateur ne fait pas vraiment l'expérience de la contradiction. L'œuvre est paradoxale, la raison du spectateur pense ce paradoxe, son imagination ne le peut. Malgré tout, le spectateur, essayant vainement de stabiliser l'œuvre, cherche à faire correspondre sa représentation avec son idée. Cet effort sans réussite est précisément la cause du sentiment du sublime. Il suffit de relire ces lignes que Kant écrit au sujet du sublime mathématique, en transposant la grandeur appréhendée par notre notion de la contradiction pour se convaincre de l'appartenance du sentiment de vertige qu'induit l'œuvre paradoxale au sentiment du sublime :

Mais, précisément parce que, dans notre imagination, il y a un effort pour progresser à l'infini tandis que, dans notre raison, est inscrite une prétention à la totalité absolue comme à une Idée réelle, la manière dont notre pouvoir d'évaluation des

244. Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, Paris GF Flammarion, 1995, livre II analytique du sublime, p. 232.

grandeurs caractérisant les choses du monde sensible est inadéquat à cette Idée éveille le sentiment d'un pouvoir suprasensible en nous ; et c'est l'usage que la faculté de juger fait naturellement de certains objets en vue de ce dernier (le sentiment), et non pas l'objet des sens, qui est absolument grand, alors que, vis-à-vis de lui, tout autre usage est petit.²⁴⁵

Il est clair dans ce passage que ce n'est pas la grandeur de l'objet considéré qui importe pour Kant, mais celle de l'usage de la faculté de juger. La confusion est possible dans la mesure où Kant traite ici également d'objets grands. Ils ne sont cependant qu'un prétexte causal à l'inadéquation entre raison et imagination. Ainsi, il nous semble ne pas trahir la pensée de Kant en parlant d'un sublime induit par la contradiction et non la grandeur²⁴⁶.

Nous pouvons donc conclure que le spectateur identifiant une œuvre comme paradoxale éprouve le sentiment du sublime.

À partir du moment où une œuvre est du méta-art, elle a la possibilité d'avoir un contenu réflexif. La réflexivité a pour conséquence l'enchaînement causal récursif et contradictoire caractérisé, pour le spectateur, par le sentiment du sublime. La causalité de cet enchaînement se déduit de la méta-articité. Ceci entraîne la nécessité de la contradiction d'ordre syntaxique. En effet, la contradiction est, rappelons-le, intimement liée à l'intériorisation de l'axiome, *a priori* non nécessaire, de non-contradiction.

le paradoxe de l'art-objet

Étudier l'art-objet en vue d'y voir une source potentielle de paradoxe est étonnant dans la mesure où nous avons insisté sur l'importance de la réflexivité au regard du paradoxe. Il est malgré tout important d'avoir recours à cette vérification avant de considérer le sentiment de vertige, de sublime catastrophique, comme une spécificité du méta-art.

245. Ibid.

246. On pourrait tout de même nous objecter la place importante que prend préalablement l'entendement dans la compréhension de l'œuvre. Il nous semble que l'imagination intègre à son compte ces dénominations.

L'art-objet, même s'il n'est pas réflexif, pose des problèmes d'une autre nature. Ils peuvent tout aussi bien avoir pour conséquence un paradoxe. Toutefois, il s'agit d'un paradoxe quelque peu différent de celui présent dans le méta-art, l'aspect paradoxal de l'art-objet trouverait davantage sa source nécessaire dans le sujet que dans l'objet. De manière analogue à notre développement concernant le méta-art, nous avons pour objectif d'identifier un sentiment induit par le paradoxe.

Comme nous l'avons déjà précisé, parler d'organicité pour une œuvre d'art n'est pas adéquat, une œuvre n'est généralement pas un organisme vivant. Nous avons toutefois établi la pertinence de cette appellation et la manière de l'exprimer plus justement à l'aide des brisures de symétrie. Généralement, ce qui constitue un organisme est cohérent. Autrement dit, les différentes parties s'agencent entre elles et sont complémentaires. Les différentes parties de l'œuvre d'art, à savoir ses interprétations, sont complémentaires au sens où elles ne se redoublent pas. Elles ne s'agencent par contre pas dans un tout cohérent. Elles sont en conflits et ont pour conséquence que l'œuvre est contradictoire. En ce sens, pour identifier ce qui dans l'œuvre peut susciter un plaisir pris au paradoxe, il faut étudier l'ouverture de l'œuvre. Cette ouverture qui peut parfois ressembler à une déchirure, tellement l'œuvre est ouverte.

L'on prend plus de plaisir à contempler une œuvre ouverte que fermée à tel point qu'une œuvre fermée n'est pas considérée comme *œuvre*. Pourtant, l'interprétation de l'œuvre ferme l'œuvre, on ne peut alors saisir qu'une œuvre fermée. Le phénomène d'hystérésis précise cette affirmation : on ne peut saisir qu'une œuvre fermée *à la fois*. Le passage d'un état bifurqué à un autre donne deux œuvres fermées de la même œuvre ouverte. On comprend que ces deux versions appartiennent à la même œuvre. On comprend que sa perception a changé et que ce n'est pas l'œuvre qui a été modifiée. Cette compréhension est due au fait qu'une œuvre ouverte se comporte comme un individu : l'œuvre reste une, c'est son interprétation qui est multiple.

Il s'agit de comprendre les conséquences de l'opposition entre une œuvre unique et des interprétations multiples. La tendance que peut avoir le spectateur, s'il tente de saisir l'œuvre dans son unicité, est de trouver une interprétation plus générale englobant les différentes lectures disparates. Même si cette entreprise ne peut pas aboutir, elle débouche tout de même sur un résultat intéressant provoqué par son échec.

En tant qu'individu, une œuvre est indivisible. C'est-à-dire que l'on ne peut pas scinder une œuvre sans la faire cesser d'exister comme l'œuvre qu'elle était. Une partie d'une œuvre peut être une œuvre mais est alors une autre œuvre. L'interprétation, puisqu'elle est disjonctive, rompt l'unité de l'œuvre ouverte conjonctive et ne donne par conséquent pas accès à l'appréhension de l'œuvre telle qu'elle est, c'est-à-dire de l'œuvre ouverte. Pareyson avance pourtant une idée s'opposant à nos conclusions.

L'œuvre d'art (...) est une forme, c'est-à-dire un mouvement arrivé à sa conclusion : en quelques sortes, un infini inclus dans le fini. Sa totalité résulte de sa conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme. L'œuvre a, de ce fait, une infinité d'aspects qui ne sont pas des « fragments » ou des « parties » mais dont chacun la contient tout entière et la révèle dans une perspective déterminée.²⁴⁷

Pareyson suggère dans ce passage que l'œuvre bifurquée est équivalente à l'œuvre ouverte et que l'appréhension d'une seule œuvre bifurquée suffit à saisir l'ensemble de l'œuvre. Dans ce cas, quelle serait alors la différence entre une forme fermée et une œuvre ouverte ? comment même savoir que l'œuvre que l'on a devant soi est ouverte, si l'on se contente de saisir une œuvre fermée ? Si nous supposons que l'on pense que la forme devant soi est une œuvre ouverte, nous pouvons voir dans « une infinité d'aspects [...] dont chacun la contient toute entière » un élément de réponse possible.

Cette expression nous fait penser à la notion de fractale et de son coefficient d'homothétie interne. Cette notion renferme l'idée qu'une partie permet de retrouver le tout. La division de l'interprétation ne serait alors que partielle. Cette notion se trouvait déjà en Grèce antique sous la notion de *summetria* et du module : il s'agit de la symétrie de notre propos, celle qui, justement, se brise lors de l'interprétation. Cependant, le fait qu'il existe une loi de symétrie permettant de retrouver le tout à partir d'une partie est une condition nécessaire de ce qu'évoque Pareyson mais n'est en aucun cas suffisante : il faut impérativement pouvoir identifier quelle est la symétrie. Il en existe une infinité. Le fait que l'interprétation soit à la fois une brisure de symétrie et une catastrophe empêche

247. Cité par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du seuil, 1965, p. 36.

le spectateur d'identifier la symétrie : le brusque saut ne lui laisse pas la possibilité de voir quelle symétrie se brise. Nous sommes alors dans l'incapacité d'affirmer qu'une œuvre bifurquée contient pour le spectateur l'œuvre entière. Au contraire, l'appréhension d'une œuvre bifurquée ne donne absolument pas au spectateur l'accès à l'œuvre dans son entièreté.

L'hystérésis, en donnant accès à plusieurs œuvres bifurquées, donne déjà une possibilité d'identifier la symétrie qui a été brisée. Nous avons en effet vu que c'est par la connaissance des états disjonctifs que la conjonction est possible. Autrement dit, l'hystérésis est nécessaire à l'appréhension de l'œuvre ouverte. En plus du plaisir qu'elle procure par la catastrophe, seule l'hystérésis permet de prendre conscience de l'ouverture d'une œuvre et de se rapprocher ainsi de l'entièreté de l'œuvre.

C'est par l'hystérésis que la vue conjonctive doit être abordée ; une vue conjonctive qui n'est rien d'autre que la stabilisation de l'hystérésis en un moment alliant plusieurs œuvres bifurquées. Nous nommons ce moment cycle d'hystérésis stabilisée²⁴⁸, stabilisée non pas dans un comportement mais dans tous ceux qui ont été envisagés, stabilisée dans leur conjonction.

Le spectateur devant une œuvre d'art ne perçoit en elle que des parties appréhendées successivement. Il a beau se souvenir des parties vues antérieurement, il ne peut en aucun cas se faire une représentation générale de l'œuvre s'il ne voit pas simultanément ses parties. En effet, pour reprendre l'exemple simple du canard-lapin, le dessin ne représente pas un canard puis un lapin, le dessin représente un canard et un lapin. Tandis que le dessin donne la possibilité d'une vision conjonctive du canard et du lapin, le spectateur n'a qu'une vision disjonctive du dessin ; il ne voit que l'un ou l'autre.

Le va-et-vient incessant entre diverses œuvres bifurquées qu'est le cycle d'hystérésis cherche ainsi à être stabilisé. Autrement dit, le spectateur veut unifier les visions disjonctives dans une seule vision conjonctive, il veut avoir l'intuition réelle de cet animal étrange qu'est le *canard-lapin*. La tentative d'obtenir un cycle d'hystérésis

248. Cette dénomination n'est en rien empruntée au vocabulaire de la théorie des catastrophes.

stabilisé est légitime et elle découle directement de la reconnaissance de l'individualité de l'œuvre ouverte. Il est habituel de penser l'unité d'un objet : s'il s'agit d'une seule œuvre, il doit être possible de la penser dans son unité et non dans sa diversité. Il s'agit d'une individualité complexe, à multiples facettes. Les œuvres bifurquées, dans la mesure où justement elles se sont distinguées par bifurcation, ne sont plus conciliables²⁴⁹. De la même manière qu'un lapin ne peut pas être en même temps un canard, une œuvre ne peut pas être simultanément plusieurs choses qui se contredisent les unes les autres.

Or, afin de tenter d'accéder à une vision conjonctive de l'œuvre, par conséquent, à l'œuvre achevée, le spectateur essaie de voir à la fois le canard et le lapin. Cet acte est toutefois impossible. Même s'il est possible de ne faire aucun choix, il faut absolument distinguer ce cas de celui de faire tous les choix : tandis que le premier est de la forme « ni-ni », le second est de la forme « et-et ». Ce qui importe ici est une attitude de « et-et ». L'alternance dans laquelle est alors le spectateur doit cesser et se stabiliser dans une subsomption des deux états. Le spectateur n'atteint cependant pas une telle stabilisation. Bien que d'un point de vue neurologique, on pense comprendre l'impossibilité d'un tel acte, il semble intéressant de rapprocher l'impossibilité conjonctive aux limites que Kant donne à l'imagination affine.

Dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Kant distingue « trois formes différentes de la faculté d'invention sensible »²⁵⁰, à savoir l'imagination figurative, l'imagination associative et l'imagination affine. Cette troisième forme de l'imagination nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où Kant entend « par *affinité* l'assemblage tenant à la commune origine du divers dans un même principe »²⁵¹. Ce serait ainsi l'imagination affine qui serait sollicitée afin de produire une

249. Henri Bacry considère à ce sujet qu'il s'agit d'une erreur de Borges de penser que les mondes du *jardin aux sentiers qui bifurquent* peuvent se recouper, converger : « [...] si cela se pouvait, il pourrait y avoir un monde où je suis à la fois mort et vivant ! Pour la cohérence de l'existence de ces mondes multiples, les convergences doivent être interdites. » Voir : *La Symétrie dans tous ses états*, Paris, Vuibert, 2000, p. 349.

250. Kant (Emmanuel), *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, paragraphe 31, p. 992.

251. Ibid p. 994.

représentation tenant compte d'au moins deux interprétations distinctes de la même œuvre. Kant conçoit clairement l'imagination affine comme un mode de procréation dynamique :

Le mot *affinité* rappelle ici une action réciproque, empruntée à la chimie et analogue à cette liaison de l'entendement, action réciproque de deux corps spécifiquement différents, qui agissent intimement l'un sur l'autre et tendent à s'unir, leur *combinaison* produisant un troisième corps doté de propriétés qui ne peuvent être engendrées que par l'union de deux matières hétérogènes. L'entendement et la sensibilité, dans leur différence de nature, n'en contractent pas moins spontanément une union fraternelle pour constituer notre connaissance, comme si l'un était issu de l'autre ou si tous deux tiraient leur origine d'une souche commune ; ce qui ne peut être, ou que du moins nous ne pouvons concevoir dans notre incapacité à saisir qu'il soit donné au dissemblable de jaillir d'une seule et même racine.²⁵²

Tel est bien le problème que pose au spectateur l'interprétation d'une œuvre, il ne peut que se résoudre à admettre l'origine commune d'interprétations dissemblables, mais ne peut les saisir sensiblement. L'imagination n'est « pas aussi créatrice qu'on veut le prétendre »²⁵³. Sa limite est immanente à l'homme et ne dépend pas de la structure de l'œuvre. C'est seulement à travers le sens que prend pour le spectateur les formes de canard et de lapin que l'œuvre devient paradoxale.

Ainsi une œuvre ouverte apparaît-elle comme un paradoxe de la logique : elle est de la forme *A et non-A* et s'exclut ainsi elle-même. L'œuvre ne peut pas *de droit* exister sans entraîner une contradiction. Pourtant, elle existe *de fait* puisque l'on peut interagir esthétiquement avec elle. Dans la mesure où une œuvre, forcément ouverte, est une union de divers et que c'est une condition nécessaire de son existence en tant qu'œuvre, nous pouvons dire qu'une œuvre existe de fait parce qu'elle n'existe pas de droit. L'inexistence de droit est la condition de possibilité de l'existence de fait, ces deux

252. Ibid p. 995.

253. Ibid, paragraphe 32, p. 996.

modes d'existence sont interdépendants. Pourtant l'écart entre eux semble infranchissable de telle sorte que l'œuvre ouverte est une subsomption d'événements incompatibles et que le cycle d'hystérésis stabilisé est voué à l'échec. En effet, un paradoxe de la logique est impensable. Il y a de nombreuses situations existant de fait et n'existant pas de droit que l'on peut concevoir aisément, un automobiliste brûlant un feu rouge par exemple. Mais dans ces cas, l'impossibilité de droit n'est pas la même que celle dont nous parlons. Le *droit* est légal dans le cas de l'automobiliste, il est logique dans celui de l'œuvre d'art. La logique, née des facultés humaines, marque ses limites. Il est alors logique qu'une chose illogique dépasse l'aptitude humaine.

Le paradoxe de la logique ne peut alors qu'exister dans un monde non-accessible à celui dans lequel on pense être. Une œuvre, en plus d'être ouverte, est ouvrante : elle ouvre sur un monde autre, un monde que le spectateur ne peut jamais atteindre mais auquel il tente pourtant d'accéder. Ce monde est celui de la contradiction, du paradoxe.

La tentative de la stabilisation se poursuit. Il s'agit d'une tentative qui, bien que ne pouvant pas aboutir au résultat escompté, a des répercussions sur le spectateur.

Cette tentative modifie l'information que communique l'œuvre. Une œuvre ouverte appréhendée en tant que multiples œuvres bifurquées apporte une infinité d'informations pour une infinité de lectures possibles ; ces informations se succédant les unes aux autres dans le processus déjà décrit de l'hystérésis. L'œuvre se comporte alors comme *des tous*, comme une infinité de parties indépendantes. Lorsqu'à ceci s'ajoute l'individualité de l'œuvre et la stabilisation du cycle d'hystérésis, chercher à concilier les infinités d'informations entraîne l'œuvre à devenir *un tous*. La pluralité du singulier est celle d'une forme qui est à la fois canard et lapin, une forme absolument improbable et imprévisible puisque l'on ne peut la concevoir quand bien même elle est là²⁵⁴. Chercher la réification de cette forme revient par conséquent à vouloir se confronter à un message comportant une information infinie.

La stabilisation du cycle d'hystérésis agit comme un chiasme sur une expression non-commutative : une infinité d'informations devient une information infinie. Il s'agit

254. Nous préférons employer *là* à *ici* dans la mesure où le spectateur ne peut pas vraiment dire où est cette forme plurielle, elle ne semble pas être *ici*.

de bien distinguer ces deux versants. Le premier est dans la durée, les informations se succédant. Le second est dans l'instant.

L'information infinie ne serait plus du bruit puisqu'elle découle de l'appréhension disjointe des états bifurqués, elle est cependant vertige. Un vertige provoqué par cette même infinité, un vertige qui est présent aussi bien dans l'aboutissement impossible de la stabilisation que dans sa tentative échouée.

Le fait de vouloir réunir des états disjoints, de savoir que cette unification est possible quand bien même elle est logiquement impensable provoque une sensation de vertige pensable en termes de sublime catastrophique. Ses causes principales sont l'approche de l'information infinie ainsi que l'approche d'un monde non-accessible.

Nous avons mentionné que le cube de Necker était possible dans un espace à quatre dimensions et que le passage d'un cube à l'autre est une rotation dans la quatrième dimension. Dans cet exemple, concevoir que les deux cubes – rappelons-le, l'un étant l'énantiomère de l'autre, donc *autre* – sont les mêmes, afin de pouvoir supprimer le paradoxe logique, revient à concevoir une quatrième dimension que l'on ne peut pas voir. Dans la mesure où l'on ne perçoit que trois dimensions, la conception, aussi abstraite soit-elle, d'une quatrième se révèle être un infini. En effet, c'est comme si l'on cherchait à calculer l'aire d'un volume ou la longueur d'une surface. Dans les deux cas la réponse serait infiniment grande²⁵⁵.

Les œuvres bifurquées, dans la mesure où elles ne se recoupent pas, se comportent comme des droites parallèles dans la géométrie euclidienne. L'œuvre devrait être située en leur point de concours. Or, dans la mesure où il y a parallélisme, leur seul point commun serait situé à l'infini. Les œuvres bifurquées ne peuvent donc être subsumées qu'à partir du moment où l'on se place dans un infini²⁵⁶. Nous voyons dans cette analogie en quoi ce type de paradoxe, en tant qu'effort fait par l'imagination pour parvenir à un infini, renvoie également au sentiment du sublime.

255. Il existe des cas où la surface, bornée dans le plan, est infinie sans qu'il s'agisse de volume, ce sont ce que l'on appelle des fractales. On parle à ce sujet de dimensions non-entières comprises entre deux et trois. Voir à ce sujet : Mandelbrot (Benoît), *Les objets fractals*, Paris, Flammarion, 1980.

256. Au sujet de la rencontre des parallèles à l'infini, la perspective dite euclidienne suffit à s'en faire une idée, la ligne d'horizon étant ici l'infiniment loin.

l'ellipse : du sublime catastrophique à la persistance

Le méta-art comme l'art-objet peuvent être rapprochés du paradoxe. Même si nous avons identifié des causes distinctes au paradoxe, ce rapprochement aventureux nous entraîne à supposer une potentielle qualité de l'œuvre légitimant l'omniprésence du paradoxe. Dans la mesure où le paradoxe tel que nous l'avons défini est une énigme dont la solution est absente, un voile ne voilant rien, pour reprendre la métaphore empruntée à Isis, les notions se rapprochant de celles d'absence et de vide méritent notre attention.

Nous voulons en effet montrer en quoi l'œuvre d'art peut être considérée comme poreuse, c'est-à-dire comme contenant des parties absentes, et en quoi ces mêmes parties absentes peuvent induire un sentiment de sublime, sentiment étant à son tour à l'origine de la persistance de l'œuvre d'art.

Étant donné que nous considérons l'œuvre d'art comme composée de différentes interprétations possibles, la notion de vide trouve sa place précisément dans la jonction entre ces interprétations. Autrement dit, il s'agit de montrer qu'il n'existe pas de *continuum* permettant de passer d'une interprétation à une autre, mais, au contraire, que ce passage s'assimile à un saut dans le vide.

En ce qui concerne l'art-objet, le problème est rapporté à l'existence subjective d'une médiété – voire d'une infinité de médiétés – entre deux interprétations. Celles-ci rendent fluide le changement d'interprétations de la même manière qu'un dégradé rend continu le passage d'une couleur à une autre. Nous remarquons aisément par induction qu'une telle fluidité n'existe pas : nulle médiété ne se glisse chez le spectateur entre l'image du lapin et celle du canard. Le passage de l'un à l'autre ne ressemble en rien à un *morphing*, « les oreilles » sont soit des oreilles, soit un bec. De manière plus analytique, ce saut semble être causé par les limites créatrices de l'imagination affine. Ainsi, bien qu'il soit possible de dresser une phylogénie biologique entre le canard et le lapin, aucun

intermédiaire défini ne s'intercale entre la vision de ceux-ci ; si ce n'est justement une absence, un vide²⁵⁷. L'existence d'une telle ellipse entre les interprétations d'une œuvre d'art-objet rend poreuse l'œuvre.

L'ellipse et la porosité se retrouvent également dans le méta-art. La différence essentielle à ce sujet entre méta-art et art-objet réside dans la causalité existant au niveau du passage de ses différentes versions. Dans le passage de « A » à « non A », il ne peut exister de juste milieu puisque, par définition, « A » et « non A » constituent une partition. La binarité qu'impose l'œuvre entre une chose et son contraire prive de fait toute possibilité de continuité et instaure de cette façon la présence d'une ellipse, l'ellipse de la transition.

L'ellipse est en quelque sorte un intermédiaire entre deux interprétations de l'œuvre. Pour être plus précis, certes l'ellipse est *inter*, puisqu'elle se situe entre les différentes lectures possibles, mais elle n'est en rien un *médium*. En effet, ce vide ne se pose pas comme une médiété entre deux choses mais au contraire comme une absence de médiété. L'ellipse est ainsi plus proche d'un « inter-non-médiaire » que d'un intermédiaire.

Même si l'ellipse ne constitue pas une médiation entre les différentes lectures de l'œuvre, il n'est toutefois pas légitime de considérer qu'aucune articulation n'existe entre elles. En effet, il n'y aurait dans ce cas aucune pertinence à penser l'œuvre comme un tout. Le spectateur fait du vide le seul élément existant entre les différentes lectures qu'il se représente de l'œuvre, de telle sorte que le vide semble articuler ses lectures. Sans celui-ci, l'œuvre ne serait que parties indépendantes, que juxtaposition d'interprétations ne constituant en rien une œuvre d'art individuelle. Ce vide induit une tension entre les interprétations comme s'il s'agissait de la force transformant subjectivement une interprétation en une autre. La tension du vide devenant trop importante aboutit au franchissement de celui-ci.

257. Bien que, pour des raisons de clarté, nous ne développons que l'exemple d'une ouverture de forme, il est clair que l'ouverture de signification possède les mêmes qualités : au sujet des *Bergers d'Arcadie*, par exemple, le spectateur ne met rien entre Poussin et la mort.

On ne saurait surestimer l'importance de l'ellipse, c'est elle qui est responsable de l'unité de l'œuvre. La qualité artistique ainsi que la valeur esthétique réside en elle, réside dans cette présence de l'absence aussi bien que dans cette absence d'une présence.

S'il est vrai que l'ellipse est le lieu de l'art, le moment artistique, lui, se situe dans le franchissement de l'ellipse. Pour le spectateur, le fait de franchir l'ellipse s'assimile à ce que René Thom nomme une catastrophe²⁵⁸ ; c'est-à-dire le passage brusque d'un état à un autre sans possibilité de stabiliser un état intermédiaire quand bien même il existe. Dans la mesure où la présence de l'ellipse rend l'œuvre d'art poreuse, l'appréhension d'une œuvre, et non d'une de ses interprétations, est nécessairement catastrophique. Cette spécificité permet de préciser de manière unifiée le sentiment de sublime que provoque l'œuvre d'art.

La catastrophe est le moment, voire l'instant, du franchissement de l'ellipse. Pendant cet instant, le spectateur fait une expérience particulière, celle du vide. Si l'ellipse est à la fois une présence de l'absence et l'absence d'une présence, c'est parce que le vide est une notion en elle-même particulière. En effet, ce substantif ne dénote par définition aucune substance. Nous retrouvons ainsi la structure du sublime kantien : il existe dans la raison une idée du vide, mais il n'est de fait pas possible pour l'imagination de se faire une représentation du vide.

L'œuvre d'art est un objet propice à susciter ce sublime lié au vide. En effet, dans la catastrophe, le spectateur fait l'expérience de ce qui se situe entre deux interprétations divergentes. En passant du canard au lapin, il cherche à s'arrêter sur l'instant se situant entre le canard et le lapin. Cet instant ne donnerait rien à voir comme donnerait à voir du rien. Il aurait une représentation du vide. Cependant, puisque le passage est catastrophique, il n'est pas possible de stabiliser l'instant. À nouveau, l'imagination, malgré ses efforts, n'arrive pas à donner une représentation adéquate d'une idée de la raison. Le spectateur éprouve ainsi le sentiment du sublime. Ce sublime, n'étant ni proprement mathématique, ni proprement dynamique, tient sa spécificité dans la catastrophe, nous le nommons par conséquent un sublime catastrophique.

258. Il s'agit ici de soustraire à ce terme les connotations péjoratives qu'il peut avoir dans le langage courant.

Le sublime catastrophique est induit par l'articulation aventureuse entre deux éléments n'allant de prime abord pas ensemble. Bien que nous ayons analysé ce sentiment du sublime en termes kantien, la notion d'articulation n'est pas étrangère à l'histoire du sublime. Dans son traité, Longin donne à l'*épi-synthésis*, définie comme une « mise en relation d'éléments distincts et identifiables »²⁵⁹, une importance considérable en vue du sentiment du sublime :

Pour ce qui fait surtout la grandeur des discours, il en est comme des corps, c'est l'articulation des membres ; aucun d'eux, en effet, s'il est séparé d'un autre, n'a en lui-même de valeur ; mais tous pris ensemble, les uns avec les autres, réalisent une structure achevée. Il en est ainsi des expressions élevées ; si elles sont répandues, séparées les unes des autres, de çà de là, elles dispersent en même temps qu'elles le subliment ; mais si elles sont constituées en corps par leur réunion, et qu'elles sont en plus enserrées par le lien de l'harmonie, elles sont douées de la parole par l'effet même du tour ; et c'est un fait généralement vérifié que dans les périodes la contribution de nombreux éléments constitue la grandeur.²⁶⁰

Ce passage, bien que s'appliquant à la rhétorique, peut très aisément se rapporter aux arts plastiques. Il précise que si le canard-lapin suscite un intérêt, ce n'est dû ni au dessin du lapin, ni à celui du canard, mais à la manière dont ils s'organisent ensemble. L'élément organisateur dans les théories classiques de la couleur est l'*harmogè*. Chez Longin, l'*harmogè* est à rapprocher du *tonos*, tension mise entre les parties. Nous retrouvons ainsi la notion de tension du vide conduisant jusqu'à la catastrophe. Notre propos, celui de considérer l'ellipse de l'œuvre d'art comme la cause objective du sentiment du sublime chez le spectateur, est par conséquent, à une réévaluation des termes près, en accord avec la pensée du sublime de Longin.

Il est également intéressant de noter la filiation étymologique possible entre le *tonos* et le tonnerre. En effet, qu'est-ce que le tonnerre si ce n'est la manifestation liante issue d'une trop grande tension entre la terre et le ciel ? Au-delà d'un certain seuil

259. Préface de Jackie Pigeaud dans Longin, *Du Sublime*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991, p. 24. Pigeaud traduit l'*épi-synthésis* précisément par le terme d'*articulation*.

260. Ibid, XL. 1, p. 118.

critique, la différence de potentiel entre le ciel et la terre entraîne un passage de l'un à l'autre. Les images du tonnerre et de l'éclair qui lui coexistent manifestent clairement l'intérêt porté pour la transition : l'éclair et le tonnerre fascinent. La fascination peut venir de la possibilité de tisser un lien entre terre et ciel afin de les réunir, « c'est-à-dire, écrit Longin, que la réduction du pluriel à l'unité confère un aspect tout à fait sublime »²⁶¹. Il en est de même en ce qui concerne l'éclair et l'ellipse, ils sont témoins d'une subsumption possible dans la mesure où ils parviennent à être les articulations du divers.

La distinction établie entre l'articulation et l'intermédiaire rend légitime le fait de parler d'une subsumption *possible*. L'unification n'est en effet jamais complètement aboutie. Cet inachèvement est la cause principale de la persistance du sentiment du sublime catastrophique dans l'interprétation d'une œuvre d'art.

Si l'on pense que le sentiment de sublime suscité par une œuvre d'art trouve sa source simplement dans sa nature paradoxale, on pourra nous objecter qu'aucune persistance ne peut avoir lieu puisque l'identification du paradoxe est dans l'instant ou, du moins, dans une courte durée. Il faut ainsi bien se souvenir que le sentiment trouve sa cause non pas dans la nature d'un art paradoxal, mais dans la volonté de résoudre le paradoxe, et son échec. Tant que cette volonté persiste, le sentiment persiste.

Un problème se pose pourtant : comment le spectateur peut-il persister dans l'envie de résoudre le paradoxe alors que son sentiment lui vient en partie de l'impossibilité de cette tâche ? Il se trouve que l'œuvre, tout en montrant l'échec de la tâche, rappelle sa possibilité. En effet, l'existence de l'ellipse est à la fois ce qui nie la possibilité de l'unification, de par le fait qu'elle est une absence de médiété, et ce qui rend l'unification vraisemblable puisqu'elle articule les différentes parties de l'œuvre. Ainsi, dès que le spectateur passe par l'ellipse, il ressent le sentiment du sublime en même temps que l'envie de recommencer l'unification, envie qui se soldera par un échec couplé du sublime et de l'envie de recommencer à nouveau.

261. Ibid, XXIV. 1, p. 95.

La catastrophe est alors simultanément preuve de la possibilité de l'unification et échec de la tentative d'unification. Le terme de possibilité est ici trop fort. La possibilité n'est que théorique, l'unification est de fait impossible, il serait plus juste de dire que la catastrophe rend l'unification à la fois vraisemblable et impossible²⁶², l'impossibilité confère le plaisir tandis que la vraisemblance nourrit la volonté de réessayer. Le spectateur alterne ainsi entre les différentes interprétations en multipliant les catastrophes. Ces allées et venues catastrophiques, nommées *hystérésis* dans la théorie des catastrophes, tendent à se stabiliser comme des oscillations qu'on chercherait à amortir. Il n'existe cependant aucun état stable²⁶³ et l'équilibre est inexistant à tel point que le spectateur doit obligatoirement rompre l'hystérésis non pas en la stabilisant, mais en arrêtant l'appréhension de l'œuvre. Cet effort de volonté que doit fournir le spectateur afin de se détacher de l'œuvre est caractéristique de la persistance à court terme.

Le souvenir de cette rupture ne peut qu'induire le spectateur à tenter de retrouver cette hystérésis et le sentiment de sublime qui l'accompagne. Deux possibilités se présentent alors. La première se réalise si le souvenir de la sensation persiste en dehors de l'appréhension. Dans un tel cas, il ne sera plus nécessaire au spectateur de refaire l'expérience de l'œuvre. Dans la mesure où cette éventualité fait l'économie de l'œuvre, il serait discutable de prêter à ce cas la persistance de celle-ci. La seconde possibilité qu'a le spectateur est de se retrouver devant l'œuvre et de recommencer le cycle d'hystérésis. Ce cas est celui manifestant la persistance de l'œuvre, le fait qu'elle n'ait pas été assimilée, le fait que son pouvoir reste en elle. Il est clair que la seconde éventualité est possible, elle n'acquiert cependant de valeur que si la première est irréalisable.

Lorsque le spectateur n'est plus devant l'œuvre mais tente de retrouver la sensation qu'elle lui procurait, il doit se représenter mentalement l'hystérésis. Une telle alternance catastrophique entre des choses différentes ne pose aucun problème d'une telle façon. Il

262. Il est difficile de ne pas songer ici au conseil d'Aristote donnant la préférence au vraisemblable impossible sur l'invraisemblable possible.

263. L'instabilité est évidente pour l'art égologique dans la mesure où une interprétation, en étant la cause d'une autre, travaille pour sa perte. Il serait possible de comprendre ceci en terme de rétrocontrôle négatif. Pour l'art-objet, il semble que l'instabilité soit uniquement due au spectateur voulant multiplier les catastrophes.

est aisé de voir dans sa tête l'image d'une chose et de passer brusquement à l'image d'une autre, de penser à une chose puis sans transition à une autre. Le problème est justement que le saut se fait sans transition et ne demande pas l'existence d'une transition. L'image mentale peut se passer d'une ellipse qui articule. En effet, si le spectateur postule l'ellipse, c'est parce qu'il possède en lui une certaine conception de l'identité et ne peut concevoir dans le monde extérieur une chose étant et n'étant pas ou étant à la fois deux choses contradictoires. La fonction d'articulation de l'ellipse provient par inférence. En ce qui concerne les images mentales, en plus d'être superflue, l'ellipse est étrange puisqu'en rien née d'une inférence²⁶⁴. Dans la mesure où le passage de l'ellipse est nécessaire au sentiment de sublime catastrophique, un tel sentiment ne peut pas être éprouvé dans le simple souvenir de l'œuvre autrefois contemplée.

Ainsi, d'une part puisque le sentiment ne peut se passer de l'œuvre mais peut se réprover devant elle, d'autre part puisque l'hystérésis se remet en place dans la continuité de l'hystérésis précédente – et ce parce qu'elle ne s'est pas arrêtée d'elle-même mais à cause de l'effort que le spectateur a dû fournir – l'œuvre d'art, à travers le sentiment de sublime catastrophique qu'elle provoque au spectateur, persiste.

264. Rappelons que l'ellipse est une absence et ne peut donc être comprise comme chose, son existence perd sa crédibilité dès qu'elle ne rend pas plus cohérent un mécanisme.

Chapitre XXI : la spécificité du méta-art au regard du paradoxe

Toute œuvre, qu'elle ressorte du méta-art ou de l'art objet, semble capable de provoquer un sentiment de sublime catastrophique au spectateur qui l'appréhende adéquatement. Appréhender adéquatement une œuvre signifie respecter sa volonté, ne pas la trahir par une surinterprétation que l'œuvre ne prône pas, voire falsifie. L'adéquation est en effet au niveau de l'interprétation, l'œuvre achevée étant inaccessible, seules les œuvres bifurquées peuvent faire office de garde-fou.

Il existe donc une distinction fondamentale et majeure entre le paradoxe du méta-art et celui de l'art-objet : le premier seulement est issu d'une unique interprétation alors que le second est construit par la tentative de conjonction de plusieurs interprétations. Cette subsumption semble respecter non pas la volonté de telle ou telle œuvre, mais la volonté de toutes les œuvres au nom de leur organicité. Tout de même, le spectateur n'est plus dans une interprétation de l'œuvre, il est d'ailleurs délicat de dire qu'il est encore dans l'œuvre alors que ce qui provoque le sublime catastrophique est le passage de l'ellipse qu'il postule comme étant l'articulation de l'œuvre. Autrement dit, nous voulons montrer dans ce chapitre que l'art-objet ne peut induire le sublime catastrophique que si le spectateur est dans un état d'esprit précis et qu'au tel cas, il n'y a plus aucune pertinence à considérer que ce sentiment est une manifestation de l'œuvre²⁶⁵.

Précisément, nous considérons deux raisons distinctes permettant de distinguer l'art-objet du méta-art devant le sentiment du sublime catastrophique. Premièrement, il s'agit d'une objection théorique, à considérer comme une hypothèse de travail,

265. Ce présent chapitre remet en question les conclusions tirées précédemment. Nous n'avons pas tiré les leçons de la spécificité du paradoxe lié au méta-art. Nous avons remarqué la différence entre les deux paradoxes en insistant sur le fait que seul celui induit par le méta-art était un vrai paradoxe, mais nous n'avons pas assez insisté sur ce point, négligeant qu'il pouvait interagir avec le fait que le méta-art ne nécessite qu'une unique interprétation pour provoquer le sublime catastrophique, alors que l'art-objet en a besoin de deux. Ainsi, l'ellipse n'est tant pas la spécificité des ouvertures de signification, que celle du méta-art et des ouvertures de forme.

remarquant la faible probabilité qu'a le spectateur de prendre en compte l'organicité de l'œuvre. Secondement, et ce point mérite un plus ample développement, le sublime provenant d'une modification brusque de ce qui est appréhendé, il nécessite une instabilité de l'art-objet que celui-ci n'exprime pas.

l'interprétation comme boson

Le fait de tenter de subsumer les diverses interprétations sous une seule cohérente vient du fait que l'on accepte difficilement qu'une unique chose soit multiple, surtout quand ses parties se contredisent. Or, même si nous acceptons le principe du tiers exclu, faut-il encore savoir sur quel objet il s'applique. Quelle est cette chose ne pouvant *être* et *ne pas être* simultanément ?

Une chose est généralement définie par son étendue, c'est-à-dire qu'une chose est ce qui occupe un certain espace-temps. Il est possible de réduire cette étendue jusqu'au moment où une seule chose y soit contenue. Dans le cas de l'œuvre d'art, ça semble plus complexe, et c'est bien pour cette raison qu'il est légitime de parler de paradoxe. En effet, si l'on circonscrit une œuvre plastique dans son étendue, on est face à au moins deux choses : les deux interprétations contradictoires. Il n'est pas possible de diminuer cette étendue. En fait, tout se passe comme si elles occupaient un même espace-temps. On ne peut pas dire que telle interprétation est ici, que telle autre est là, elles ont la même étendue²⁶⁶. Dès lors, on en arrive à considérer, avec une apparence de raisonnement rigoureux, que cet objet transgresse le principe du tiers exclu. Ce problème n'est cependant pas sans alternative, il est également possible de considérer qu'il ne s'agit pas d'une chose, mais bel et bien de deux choses.

Quand Luigi Pareyson écrit « on se trouve devant une chose et on y découvre un monde »²⁶⁷, il aurait dû préciser qu'il s'agit en fait même de plusieurs mondes possibles

266. Si nous incluons la dimension temporelle dans la superposition, c'est parce que le spectateur fait le pari de l'hystérésis stabilisée, il pense ainsi que les interprétations occupent un même espace-temps, même si lui ne les perçoit que successivement.

267. Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p.13.

évoluant parallèlement. Un peu comme différentes chaînes de télévision, et donc différents programmes, occupent potentiellement le même écran. Bien évidemment, cette comparaison n'a qu'un but illustratif. Le fait que la pluralité ne soit qu'en puissance ne permet pas de s'appuyer sur cette analogie afin de donner de la crédibilité au phénomène de deux objets occupant le même espace-temps.

Nous considérons alors qu'une œuvre d'art est en fait une étendue occupée simultanément par diverses interprétations. Cette hypothèse est en désaccord avec le principe d'exclusion interdisant la coexistence. Ce principe est indépendant de la sphère artistique, il concerne toute chose. Il s'agit donc davantage d'un principe physique qu'artistique. Or, comme certaines œuvres d'art sont considérées comme des choses, le champ d'application de ce principe s'étend à la sphère artistique.

Il convient de se souvenir à présent que la physique accepte la violation de ce principe. En effet, d'un point de vue théorique, rien ne semble s'opposer à la coexistence. Ce principe provient de l'héritage d'une conception de la matière, il est certes ancré et est au fondement de ce qui est nommé matière, mais il n'est en rien nécessaire. De fait, les bosons, des particules élémentaires responsables de la médiation des forces fondamentales, violent le principe d'exclusion²⁶⁸. Les notions de chose et de matière s'en trouvent perturbées.

Nous ne pouvons bien entendu pas dans ce présent travail élaborer une recherche épistémologique qui s'appuierait sur la physique des particules afin de reconsidérer la notion de matière, nous voulons seulement attirer l'attention sur ce point au regard de notre hypothèse : admettre la coexistence n'est pas irrationnel. Nous ne prétendons pas pouvoir tisser une analogie solide entre le boson et l'interprétation devant le principe d'exclusion de Pauli. Il est évident que les grandeurs considérées sont qualitativement très différentes si on prend comme critère la distance de Planck²⁶⁹. Le lecteur aura compris que nous nous intéressons à ce que peut supposer un spectateur devant une

268. Il s'agit précisément du principe d'exclusion énoncé par le physicien Wolfgang Pauli en 1925.

269. Il s'agit de la grandeur en-deçà de laquelle la matière cesse de se comporter de manière classique et se comporte de manière quantique. Cette distance constitue pour cette raison une véritable frontière permettant de distinguer qualitativement deux grandeurs.

œuvre. Nous pensons ainsi que s'il est capable de comprendre la violation du principe d'exclusion pour une particule, il est d'autant capable de faire l'hypothèse de cette violation pour un objet à l'étendue nettement moins définie qu'est l'interprétation d'une œuvre d'art. Ainsi, le spectateur annihile tout impact de l'organicité de l'œuvre. Il n'a dès lors plus rien qui le pousse à articuler les deux interprétations. Il les considère alors indépendamment.

Le spectateur peut-il légitimement, avec l'œuvre comme juge, ne pas considérer l'organicité ? Nous ne voulons aucunement discuter ce que nous avons mis derrière la notion d'organicité ; nous y tenons fermement. L'organicité se manifeste lors de la formation de l'œuvre, c'est ce qui fait que l'œuvre est unie et n'est pas qu'une conjonction aventureuse de divers. Ceci étant posé, l'organicité n'impose rien au spectateur qui appréhende l'œuvre. Celui-ci l'interprète, il est devant une œuvre bifurquée et est peut-être fidèle à cette interprétation dont l'œuvre est grosse. Il s'agit en fait d'un idéal théorique de vouloir que le spectateur cherche à appréhender au moins deux interprétations puis cherche à les subsumer. Nous pouvons alors dire qu'un spectateur idéal²⁷⁰ devrait ressentir le sentiment de sublime catastrophique devant une œuvre d'art.

Qu'en est-il du spectateur normal ? De nombreuses esthétiques tiennent pour essentiel la pluralité des lectures de l'œuvre, jusqu'à en faire un critère d'évaluation entre bonnes et mauvaises œuvres. Nous avons montré que ce n'est pas tant la pluralité des lectures que la possibilité de jongler entre elles qui importe pour l'émotion esthétique. L'hystérésis alternant entre les informations a plus d'importance que chaque information prise séparément. On pourrait nous objecter que chaque information de chaque œuvre bifurquée considérée indépendamment les unes des autres a son intérêt. Certes, mais pourquoi alors vanter la polysémie de l'œuvre ? Pourquoi ne pas se contenter de plusieurs œuvres fermées avec chacune son information bien à elle ? Ce qui fait la particularité de l'œuvre ouverte réside en ce qu'elle est presque un bruit. Bruit inaudible car superposition de voix, mais bruit émis par une seule et même source. Toutes les voix

270. Il existe plusieurs types de spectateurs idéaux suivant ce qui est attendu d'eux. Il faut voir ce point comme une manifestation de la complexité et de la richesse d'une œuvre d'art.

prises à part semblent indépendantes et sont pourtant issues de la même souche, elles en sont différents aspects. Ceci, le spectateur ne peut le voir puisque les œuvres bifurquées s'excluent mutuellement, et plus elles s'excluent, plus le vertige que l'interprétation provoque est intense, plus la sensation esthétique est grande.

Si ce n'est pas au niveau de l'individu que l'amphibolie est pertinente, elle doit l'être dans une intersubjectivité. Différentes personnes se font différentes interprétations d'une même œuvre d'art. Dans la mesure où chacun pense parler de l'œuvre, il compare leur point de vue comme s'il portait sur un même objet. Ce qui en découle est que chaque spectateur complexifie son interprétation afin de se distinguer ou de se rapprocher des interprétations des autres spectateurs. En fait, l'amphibolie est ce qui conduit à des interprétations élaborées finement afin de parvenir à les communiquer tout en prévenant les objections pertinentes – nous entendons par pertinente toute objection qui viendrait falsifier ou appauvrir une interprétation de manière absolue ; c'est-à-dire sans présentation d'une autre interprétation.

De la sorte, le spectateur ne s'attachant qu'à une unique interprétation jouit tout de même de l'amphibolie de l'œuvre de manière médiate. L'organicité peut ne pas être prise en compte lors de l'interprétation sans trahir la volonté de l'œuvre. Il est ainsi plus économique de considérer ce point de vue que celui prônant la tentative de subsumption des états bifurqués.

Il persiste tout de même que notre spectateur idéal, qui peut parfaitement exister, éprouverait le sentiment de sublime catastrophique devant une œuvre de l'art-objet. Il nous importe de comprendre en quoi il est pertinent de tenir l'œuvre pour responsable alors que ce sentiment n'est éprouvé que par un type précis de spectateur.

la stabilité de l'art-objet

Considérons à présent le cas du spectateur qui prend en compte l'ouverture de manière immédiate, il appréhende alors plusieurs interprétations de la même œuvre et il les considère comme différentes faces de la même œuvre. Ce n'est donc pas la *quantité*

de l'ouverture qui importe – le nombre de lectures possibles – mais la *qualité de l'ouverture* – l'écart séparant les lectures. Ce n'est pas qu'il y ait une *infinité d'information* qui importe mais que l'hystérésis suscite la possibilité d'une *information infinie*.

La sensation ressentie lors de l'interprétation trouve son apogée dans l'hystérésis et l'envie d'éviter cette hystérésis en aboutissant à un état conjonctif. Plus les œuvres bifurquées sont éloignées les unes des autres, plus le sentiment sera fort.

La théorie des catastrophes est une notion d'origine mathématique permettant de rendre compte du phénomène, elle consiste à représenter l'évolution d'un comportement suivant les paramètres dont il dépend. L'interprétation d'œuvres à deux œuvres bifurquées nécessite une catastrophe à deux facteurs de contrôle et à un axe de comportement. L'axe de comportement indique quelle œuvre bifurquée est appréhendée. Le premier facteur de contrôle est ce que nous avons appelé la qualité de l'ouverture de l'œuvre. Il indique l'écart entre les œuvres bifurquées, en d'autres termes, la *hauteur* du saut de la catastrophe de l'hystérésis. Le second facteur de contrôle est un paramètre qui peut être comparé à une mise au point²⁷¹. C'est sur lui que le spectateur agira pour passer d'une œuvre bifurquée à une autre. Le modèle d'une telle catastrophe s'appelle une *fronce*.

La première interprétation de l'œuvre à savoir la catastrophe / bifurcation faisant passer de l'œuvre non-interprétée à une œuvre bifurquée aboutit forcément à l'appréhension d'une seule œuvre bifurquée : il s'agit de l'interprétation I, le passage à l'interprétation II se faisant par catastrophe.

L'ellipse se trouve dans la catastrophe menant d'un état instable à un état stable. Nous avons déjà analysé les répercussions de l'ellipse sur le spectateur, il éprouve un sentiment de sublime catastrophique. Au contraire, nous n'avons à aucun moment étudié les passages non-catastrophiques qui font passer d'un état stable à un état instable. Certes moins riches, moins complexes, ces passages sont tout aussi importants dans le cycle d'hystérésis que les passages catastrophiques.

271. Dans le cas des ambiguïtés stéréographiques, et donc des ouvertures de forme, ce paramètre s'identifie à ce que nous avons développé sous le nom de focalisation interne lors de notre analyse du fil de laine rouge de *La Dentellière* de Vermeer. Nous développons le cas précis des ouvertures de forme par la suite.

Pour qu'il y ait passage, il faut nécessairement que l'état stable se distingue de l'état instable associé, leur distinction essentielle réside justement dans cette stabilité. L'état instable est un point critique, le point pour lequel une hausse continue et infinitésimale d'un paramètre modifie brusquement et radicalement le comportement de ce qui est étudié.

Dans le cas des ouvertures de signification, il ne nous semble pas pertinent de supposer l'existence d'un tel point critique. Prenons par exemple *Les Époux Arnolfini* de Van Eyck, l'interprétation I étant celle de Panofsky, l'interprétation II celle de Pierre-Michel Bertrand. Centrons également notre commentaire sur la femme qui est dans un cas l'épouse Arnolfini, dans l'autre, l'épouse Van Eyck.

Le spectateur immergé dans l'interprétation I assigne à la femme le rôle de l'épouse Arnolfini, s'il passe maintenant à l'interprétation II, elle se nommera Mme Van Eyck. Toutefois, non seulement il reçoit les mêmes informations visuelles de l'image, mais il les code de la même manière, il s'agit toujours d'une femme : contrairement à l'ouverture de forme, sa vision n'en est aucunement modifiée. Il y a cependant catastrophe à un niveau supérieur d'interprétation, celui de l'œuvre d'art ; puisque cette femme n'est pas tenue pour la même personne. Le spectateur a beau douter de son identité, il n'y a pas d'instabilité dans la mesure où c'est le spectateur qui tient les rennes, c'est lui qui décide parfaitement de quand il veut changer sa compréhension de l'œuvre. Le point critique n'existe pas. Tout se passe donc comme si le spectateur passait directement de l'état stable I à l'état stable II, d'une interprétation stable à une autre tout aussi stable. Or, nous avons vu qu'il était important que le spectateur ignore le moment précis de la catastrophe pour que s'ensuive le sentiment du sublime catastrophique. Le vertige est induit par quelque chose qui dépasse le spectateur. Or, s'il contrôle tout, rien ne le dépasse. Ce contrôle vient du fait que l'interprétation I n'incite en rien le spectateur à passer à l'interprétation II : toute velléité à la catastrophe est de son ressort.

Une œuvre relevant de l'art-objet, avec une ouverture de signification, ne présente au spectateur que des interprétations stables, aucun point critique n'est possible. Ainsi, la présence de la catastrophe ne peut garantir celle du sublime catastrophique. L'enchaînement causal n'est pas valide.

le cas de l'ouverture de forme

Contrairement à l'ouverture de signification, l'ouverture de forme connaît l'instabilité. En effet, dans la mesure où la catastrophe a lieu à un niveau primaire de l'interprétation, celui du signal lumineux en terme de forme, le passage connaît une certaine flottaison pendant laquelle la pertinence de la forme est mise en question. Cette mise en question est une marque de l'instabilité. Ainsi, le point critique existe dans le cas de l'ouverture de forme. Le cycle d'hystérésis est donc possible. Il y a une véritable ellipse dans le passage d'une interprétation à une autre.

Par contre la seconde objection faite au cas de l'ouverture de signification est pertinente également dans le cas de l'ouverture de forme, même si elle est un peu affaiblie. L'œuvre influence peu le spectateur, c'est lui qui provoque la catastrophe. Certes, il ne peut la prévoir précisément, mais s'il ne met pas une tension dans ce qu'il voit, son interprétation reste inlassablement stable. Le spectateur est celui qui, librement, rend instable son interprétation. Ce n'est pas elle qui se rend instable. En effet, une image, hors de tout contexte, ne s'affiche pas comme ambiguë. Un spectateur l'interprétant de telle manière ne présage pas l'existence d'une autre possibilité. Généralement, un contexte permet de repérer l'ambiguïté, ce contexte influence donc le spectateur à déceler celle de l'œuvre.

Nous avons distingué différents types d'ouverture de forme, les pictographiques, comme canard-lapin, et les stéréographiques fonctionnant soit en relation de forme-fond, comme les profils de Rubin²⁷², soit en relation de concave-convexe comme le cube de Necker.

Dans le cas des ambiguïtés stéréographiques, si nous reprenons la modélisation de la théorie des catastrophes, le second facteur de contrôle de notre fronce est la

272. Les ambiguïtés forme / fond ont tout de même une affinité avec les pictographiques dans la mesure où il s'agit d'une coïncidence si un profil dans un sens ou dans un autre peut se schématiser par une même ligne, c'est la même coïncidence qui fait qu'un canard ressemble à un lapin. On ne peut en effet pas produire des images doubles avec ce que l'on veut.

focalisation interne. Regardant le cube de Necker, le voir de telle ou telle manière correspond à se représenter tel point devant ou derrière tel autre. De la même manière, on verra tel ou tel profil en se représentant devant telle ou telle portion de l'image. C'est en ce sens que le problème forme-fond peut être compris grâce au même paramètre que le problème concave-convexe.

Toutefois, pensons attentivement aux profils de Rubin, nous sommes en train de supposer qu'il est impossible de voir le profil de l'individu de gauche comme découpé en négatif dans une tôle de métal. Il n'est en effet pas équivalent de voir le profil gauche en négatif que de voir le profil droit en positif. Dans ce cas, ce qui est vu en terme de forme est derrière ce qui est vu en terme de fond. Il est ainsi plus pertinent de parler en terme de positif / négatif que de forme / fond. Le terme de forme est pertinent, on peut penser la forme sans la matière. Celui de fond, quant à lui, ne permet pas la saturation de matière. Ainsi, la notion de focalisation interne n'est pas suffisante pour expliquer le phénomène forme / fond. Il permet certes de distinguer entre deux visions, profil droit en positif et profil gauche en positif, mais il ne tient pas en compte des possibilités profil droit en négatif et profil gauche en négatif. En effet, comment distinguer le profil droit en négatif du gauche en positif ?

Partant du fait que la notion de profondeur interne est déjà éclairante, il nous semble pertinent d'étendre cette unique dimension à l'aide de la notion d'orientations internes. En fait, le devant et le derrière interne n'est pas nécessairement une question de profondeur de l'image, le devant peut très bien être à gauche et le derrière à droite. Souvenons-nous du passage de *La Phénoménologie de la perception* dans lequel Merleau-Ponty traite du renversement de la tête ; cette tête vue à l'envers, au crâne pointu et aux yeux soulignés de brosses dures. Nous avons déjà évoqué ce passage lorsque nous cherchions à montrer que l'interprétation était créative par le biais de brisure de symétrie, la tête renversée vue à l'endroit étant différente de la tête classique vue à l'envers. Nous pouvons ainsi en déduire qu'il existe une orientation interne à l'image. Un visage a un sens, le haut d'un visage n'est pas toujours en haut de l'image. Or, comme on voit habituellement un visage droit, le haut en haut, on a tendance à redresser l'image et à mettre artificiellement le haut en haut, quand bien même il ne l'est pas. C'est ce qui se passe dans l'expérience du renversement de la tête. De même, on est

habitué à voir un visage fixe de face plus que de profil, ne serait-ce que par commodité dans la discussion, on aura ainsi tendance à remettre de face un visage s'éternisant de profil : l'oreille codera à un nez alors que le second œil aura la place d'une oreille.

Il ressort de cette brève analyse que la perception, dans son interprétation primaire, confère une orientation au percept visuel afin de le comprendre de la manière la plus cohérente et pertinente. Un visage vu de profil n'a pas son devant au même endroit qu'un visage vu de face, il est à droite ou à gauche dans le premier cas, il est « devant » dans le second²⁷³.

Ce point permet de comprendre ce qu'il se passe dans le cadre du canard-lapin. La notion de focalisation interne n'est pas suffisante pour rendre compte de l'ambiguïté de l'image, celle d'orientations internes semble toutefois l'être. En effet, ce qui peut distinguer le canard du lapin est le devant propre du représentant : si le devant est à droite, il s'agit d'un lapin, si le devant est à gauche, il s'agit d'un canard²⁷⁴. Tout se passe donc comme si la représentation d'un objet, ou du moins celle de certains objets, ne se limitait pas à son étendue lisible par focalisation interne, mais nécessitait également une orientation afin d'être comprise. Ces deux variables sont des facteurs de contrôle pertinent pour rendre compte des ouvertures de forme, qu'elles soient pictographiques ou stéréographiques²⁷⁵.

273. Il y a au moins deux manières pertinentes de comprendre le « devant » d'une image. Il s'agit d'une part de la profondeur définie par la focalisation interne, d'autre part de l'orientation propre de ce qui est représentée. Elles sont d'ailleurs en compétition : de manière analogue au phénomène physique de résonance fonction de l'adéquation entre fréquence propre et fréquence imposée, lorsque l'orientation propre du représentant diffère de l'orientation imposée par l'image, l'image n'est pas stable.

274. Dans la mesure où nous savons que la persistance d'une structure interprétative influence l'interprétation des images suivantes, il serait intéressant, afin de tester cette hypothèse, de présenter à des individus le percept canard-lapin dans une séquence de visages de profil orientés dans le même sens. Si une majorité de personnes devant des visages orientés à droite voit d'abord le lapin et qu'une majorité de personnes devant des visages orientés à gauche voit d'abord le canard, l'hypothèse d'orientations internes de l'image sera renforcée.

275. Ce qui est intéressant est que ces simples facteurs de contrôle annoncent déjà l'instabilité latente de la figure pour certaines valeurs des variables puisque la stabilité est fonction d'une prégnance liée à l'habitude : voir un visage incliné de trois-quart le haut à gauche à partir d'un percept de face n'est pas pertinent sauf si un individu est conditionné à voir une telle orientation pour les visages.

À présent que nous avons identifié des facteurs de contrôle possibles de l'hystérésis des images ambiguës, il semble probable que c'est le spectateur qui seul met en tension et en instabilité ce qu'il perçoit afin de percevoir autre chose. Précisons tout de même que l'image ambiguë n'est pas encore un phénomène assimilé dans ses moindres détails, Pascal Mamassian note que « les mécanismes responsables de la dynamique de la bistabilité sont encore mal compris »²⁷⁶. Il continue en montrant toutefois qu'une théorie internaliste est plus pertinente qu'une théorie externaliste pour rendre compte du phénomène²⁷⁷. Ainsi, il semblerait bien que ce soit dans l'individu et non dans l'image que réside la clé de la perception bistable ; nous avons regroupé sous les noms de focalisation et d'orientation internes les paramètres discriminant entre une stabilité ou une autre.

Dans la mesure où le spectateur contrôle l'instabilité, il est l'agent du sublime catastrophique. Nous ne pouvons donc considérer l'ouverture de forme comme pouvant induire ce sentiment. Il s'agit plus d'une simple condition initiale à remplir, l'essentiel étant du rôle du spectateur. Malgré ce point, le fait que nous puissions identifier grossièrement les facteurs de contrôle fait de l'ouverture de forme un exemple privilégié pour éclairer le sublime catastrophique et le passage de l'ellipse. Bien que ne ressortissant pas du méta-art, nous le considérons pédagogiquement instructif.

paradoxe sémantique et paradoxe syntaxique

L'art-objet ne peut être tenu en lui-même pour paradoxal puisque le rôle du spectateur est très important. Il faut d'une part qu'il déstabilise en mettant sous tension ce qu'il voit dans l'œuvre afin de percevoir au moins deux interprétations de l'œuvre. D'autre part, il faut qu'il préfère supposer une organicité tout en violant un principe

276. Mamassian (Pascal), « Métamères perceptifs et perception bistable », in *Intellectica* n°43, Paris, 2006, p. 75.

277. Pascal Mamassian préfère parler d'image bistable plutôt que d'image ambiguë dans la mesure où toute image est en fait ambiguë en puissance mais n'est pas perçue comme telle parce que les autres réalités qu'elle peut représenter n'apparaissent pas comme prégnantes. Nous conservons pour l'instant la notion d'image ambiguë, même si nous nous accordons avec l'analyse de Pascal Mamassian, puisque nous n'avons pas encore défini précisément ce que nous entendons par la stabilité d'une image.

d'identité plutôt que d'accepter la violation du principe d'exclusion. C'est à ce prix que nous pouvons dire que l'art-objet est perçu comme une œuvre paradoxale par le spectateur, un spectateur idéal.

Un autre point semble requis, le paradoxe de l'art-objet est plus faible que celui du méta-art. En fait, leur structure logique n'est pas la même, alors que le premier est paradoxal relativement à la sémantique, le second l'est par rapport à la syntaxe. Or, la syntaxe se manifeste en amont de la sémantique tout en couvrant une étendue plus vaste.

Lors de notre analyse du paradoxe méta-artistique, nous avons noté que sa structure était syntaxique ; c'est-à-dire qu'il est de la forme (A et non-A). Quel que soit ce que A code, cette séquence est fautive, or, comme elle traduit une réalité de l'interprétation d'une œuvre, elle est paradoxale. Nous avons opposé cette structure à celle du paradoxe sémantique (A et B) qui n'est paradoxale qu'à partir du moment où ce qui est codé par A ne peut exister en même temps que ce qui est codé par B. Par exemple, si nous disons en parlant *Des Époux Arnolfini* que la femme représentée est (A et B) avec A pour l'épouse Arnolfini et B pour l'épouse Van Eyck, cette conjonction de prédicat semble aberrante, une femme ne peut être à la fois ces deux personnes. De même, un animal ne peut être à la fois un canard et un lapin.

Si cette aberration semble si évidente, c'est parce qu'il est naturellement mis derrière la notion de *lapin* celle de *non-canard*. Autrement dit, les termes sont interprétés sémantiquement avant de produire le paradoxe. De plus, ce paradoxe peut être tenu pour accidentel. Le fait pour un canard d'être différent d'un lapin est peut-être factuellement vrai, mais est-ce une qualité essentielle du canard que d'être différent d'un lapin ? Ne pourrait-il pas exister un monde possible dans lequel les notions essentielles de canard et de lapin soient préservées et qu'un canard puisse également être un lapin ? Autrement dit, ce n'est pas en suivant le principe de non-contradiction qu'on parvient à dériver l'aspect paradoxal de l'énoncé (A et B), mais en ayant recours à des postulats empiriques. Il ne s'agit en ce sens pas véritablement d'un paradoxe, mais uniquement d'une conjonction aventureuse.

Le paradoxe syntaxique, quant à lui, est véritablement un paradoxe dans la mesure où il viole le principe de non-contradiction, il en a précisément la forme. Son impossibilité est par conséquent nécessaire. Absolument tout ou rien peut prétendre être la médiété entre A et non-A ; il n'y a donc aucun candidat pertinent. L'absence entre les deux états stables, A et non-A, ne peut être comblée, mais elle se doit d'articuler ces deux états entre eux, il s'agit bel et bien de l'ellipse en tant qu'*harmogè* vide.

le dynamisme du méta-art

Alors que dans l'art-objet la catastrophe se produit entre deux interprétations distinctes d'une même œuvre, la catastrophe du méta-art ne concerne qu'une seule interprétation. C'est au sein d'une seule et unique interprétation que le méta-art est paradoxal. En ce sens, son organicité est nettement plus importante, il s'agit explicitement d'une seule et unique chose. Ainsi, dans l'art-objet, dans la mesure où il ne peut pas y avoir d'interaction entre deux interprétations disjointes, une interprétation ne peut en aucun cas amener d'elle-même le spectateur à appréhender une autre interprétation. Dans le cas du méta-art, cette causalité est possible. Les deux états stables se rendent d'eux-mêmes instables.

Le dynamisme du méta-art se manifeste avant tout par la structure du paradoxe. Nous l'avons jusqu'ici formalisé par (A et non-A), mais cette structure ne rend pas compte de la double-causalité qui existe entre A et non-A. Quand on dit « cette phrase est fausse », le fait de la tenir pour vraie la rend fausse, et le fait qu'elle soit fausse a pour conséquence le fait qu'elle soit vraie. De même, c'est parce que tel homme de *L'Atelier* de Vermeer est tenu pour un peintre qu'on arrive à dériver qu'il s'agit en fait d'un non-peintre. Le paradoxe syntaxique est en fait de la forme (A \rightarrow non-A et non-A \rightarrow A). Bien entendu, la table de vérité de cette forme en logique classique est la même que celle utilisée jusqu'à présent, c'est également la même que (A \leftrightarrow non-A), mais nous préférons mettre en évidence le fait qu'il y ait double causalité.

Tout se passe donc comme si l'état stable A était en fait dans une pseudo-stabilité, il glisse vers non-A qui, à son tour, glisse vers A. Nous voyons ici que c'est

l'interprétation qui contrôle le spectateur et non l'inverse. C'est dans l'exploration de A que non-A advient. Le spectateur est alors pris dans un tourbillon de catastrophes qu'il ne peut arrêter qu'en quittant l'interprétation catastrophique de l'œuvre.

C'est précisément parce que le spectateur appréhende l'œuvre simultanément en tant qu'œuvre d'art et en tant que document portant sur l'art que l'interprétation méta-artistique qu'il se fait d'elle l'entraîne d'ellipse en ellipse, en le noyant dans un sentiment de sublime catastrophique.

Le paradoxe méta-artistique est un paradoxe entretenu. La simultanéité entre artistique et méta-artistique a tendance à aplatir les strates du méta. C'est ainsi qu'une interaction est possible entre les deux états pseudo-stables. Toutefois, l'aplatissement n'abolit pas l'étagement : l'œuvre est méta-artistique et est artistique, c'est en ce point qu'elle est contradictoire, c'est le reste d'étagement qui provoque le paradoxe et c'est son aplatissement qui l'entretient dans une double causalité. En revenant dans l'état A, le spectateur trouve un A encore moins stable qu'il ne l'était avant de le quitter, le cycle d'hystérésis, ce tourbillon de catastrophes, effrite de plus en plus la stabilité déjà affaiblie des états pseudo-stables.

Ainsi, l'interprétation méta-artistique ne semble finalement être non pas une compétition entre deux états stables, mais bel et bien un seul et unique état absolument instable, voire en perpétuel effondrement. Tout se passe comme si le spectateur aboutissait finalement à un entre-deux qu'il ne peut aucunement se représenter, un entre-deux inexistant. Tout se passe donc comme si l'ellipse était l'attracteur de l'interprétation méta-artistique.

2) LES LIMITES DE LA LOGIQUE

Le cadre logique dans lequel nous interrogeons le méta-artistique se révèle pertinent tant qu'il s'agit de relation entre un niveau *objet* et un niveau *méta*. C'est-à-dire que la logique parvient à rendre compte de ces deux niveaux, dont l'un est imbriqué dans l'autre. Elle est toutefois incompétente dès que la discussion quitte l'un ou l'autre de ces niveaux. Or, nous venons de voir que le propre du méta-art est précisément qu'il se loge *entre* les deux niveaux, ce n'est plus l'un ou l'autre des niveaux qui est appréhendé, c'est l'ellipse qui les sépare. Dès lors, la logique n'est plus le cadre adapté pour poursuivre l'étude du méta-art²⁷⁸.

Ce moment a pour objectif de cerner les limites de la logique dans l'étude du méta-art autre que celle que nous venons juste de stigmatiser. Grâce à ce bilan, nous serons en mesure d'identifier un domaine ne présentant pas les mêmes limites.

Il est tout d'abord question de l'étude d'une société non-occidentale. Ce passage permet de se rendre compte de l'aspect culturel de la logique. Les Fang, un peuple africain, ont en effet une conception de l'opposition qui fragilise la contradiction logique. Une approche ethnologique de leurs coutumes met en évidence une manière de recevoir l'ellipse dénuée de toute notion de contradiction. C'est par une confrontation entre cette approche singulière et l'œuvre elliptique que nous prolongeons notre entreprise. Contrairement à cette dernière, l'approche fang est statique, elle est ancrée dans une stabilité apparemment immuable. C'est ainsi la notion de stabilité qui apparaît cruciale dans l'étude du méta-art, elle permet d'expliquer le dynamisme de l'hystérésis.

278. Notons bien que c'est précisément dans l'étude du méta-art que le champ de la logique s'avère infructueux, pour étendre cette question à l'art dans son ensemble nous conseillons de se reporter à Pouivet (Roger), *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1996 ainsi qu'à Chateau (Dominique), *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 129-170.

Chapitre XXII : la matérialisation de l'ellipse : un exemple d'art fang

Même si le type de sculpture fang que nous allons étudier ne relève pas d'un art méta-artistique, sa contiguïté avec l'axiome de non-contradiction en fait un exemple d'étude pertinent pour notre travail. En effet, l'exemple fang semble être un paradoxe sémantique dans la mesure où il regroupe à la fois des caractères de la jeunesse et de la vieillesse. Ainsi, le rapport au temps est à nouveau au cœur de notre attention de l'œuvre d'art. Il ne s'agit toutefois pas ici de persistance d'un sentiment, mais de la temporalité du représenté de l'œuvre.

L'intemporalité de l'œuvre

Selon Héraclite, « on ne peut entrer deux fois dans le même fleuve »²⁷⁹, selon Lamartine, « l'homme n'a point de port, le temps n'a point de rive ; / il coule, et nous passons ! »²⁸⁰. Bien qu'usant chacun de la métaphore du fleuve pour écrire sur le temps, les images d'Héraclite et de Lamartine n'ont pas le même rôle : Lamartine compare la vie à un fleuve alors qu'Héraclite ne fait que remarquer les conséquences que le temps a sur les fleuves et, analogiquement, sur les êtres en général. Malgré cette différence, les deux citations pointent l'irréversible écoulement du temps, sa course qui fait que tout évolue, change et ne peut se figer.

L'œuvre d'art, au contraire, a l'habitude d'arrêter le temps et de l'exhiber dans un instant particulier. Cette démarche peut soit se passer de tout renvoi à un avant ou à un après entourant l'instant choisi, soit prendre en compte, d'une manière ou d'une autre, la durée. La seconde alternative cherche ainsi en quelque sorte à spatialiser le temps, à dépasser le déficit des arts fixes en se rapprochant du récit. Il s'agit donc de représenter

279. Héraclite, *Fragments*, Paris, GF Flammarion, 2002, fragment 91.

280. Lamartine, « Le Lac », in *Méditations poétiques*, Paris, Gallimard, 1981.

une durée par des moyens ne relevant pas d'une temporalité ; comme la peinture ou la sculpture par exemple. La pureté de ce défi est de ne faire au final aucun arrêt du temps dans un instant, non pas de montrer la trace de ce qui reste des anciennes eaux du fleuve à cet instant, mais de représenter aussi bien l'ancien flux que le suivant.

Il semble que la statuaire fang relève ce défi dans l'eyima. Il s'agit d'une statuette anthropomorphe disposée sur un panier. Cette sculpture n'est figée dans aucun temps précis parce qu'elle possède aussi bien des caractères ancestraux que ceux d'un jeune enfant. L'eyima, pour reprendre la métaphore fluviale, englobe la source et le delta. Il faut remarquer qu'il n'est aucunement question de nier l'impact du temps, mais, bien au contraire, de prendre en compte les variations dues au cours du temps afin d'établir une sculpture totalement diachronique.

Pour un Fang, la statuette renvoie naturellement à la fois à un nouveau-né et à un ancêtre. *Cet à la fois* nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où il tend à affirmer que l'eyima englobe des états impossibles et devrait ainsi sembler paradoxal. L'eyima n'apparaît cependant en rien contradictoire aux yeux d'un Fang. Tout se passe comme s'il n'y avait rien de surprenant dans le non-respect du principe de non-contradiction disant qu'une chose ne peut simultanément être et ne pas être.

De toute évidence, c'est le fait de nier le principe de non-contradiction qui permet à l'art fang d'ouvrir la porte de la représentation diachronique de l'individu. Notre étude aborde par conséquent le problème de l'eyima fang en visant à mettre la représentation diachronique en relation avec l'absence de la notion de contradiction. La contradiction étant un donné fortement culturel, l'analyse de l'eyima ne se cantonnera pas au strict domaine de l'esthétique, mais se nourrira de considérations ethnologiques sur la société fang. Notre principale source à cet égard se situe dans les travaux de Fernandez. Notre recherche ethno-esthétique a ainsi pour but de comprendre les éléments de la culture fang permettant d'éclairer la diachronie de l'eyima. Il nous semble que la représentation diachronique n'est pas tant celle d'un individu au cours de sa vie que celle d'un individu en dehors de la vie. Autrement dit, et cette hypothèse ne trouvera sa justification qu'au cours de notre cheminement, il semble que ce qui apparaît diachronique, ou à travers le

temps, est en fait totalement en dehors du temps. Afin de comprendre l'existence d'un *en dehors du temps*, souvenons-nous que chez les Fang, le temps n'est pas linéaire comme chez Lamartine, mais est cyclique : la naissance succède la mort. Ainsi, ce que nous nommons le *hors-temps* est ce qui sépare la mort de la naissance ; cette existence qui n'en est pas vraiment une, cette ellipse qui est pour une fois représentée matériellement par une présence et non par une absence.

Afin d'éclairer la sombre et peut-être trompeuse diachronie de l'eyima, notre cheminement suivra plus le fil de la genèse de notre hypothèse que celui du compte-rendu. Le lecteur étranger à la culture fang trouvera au cours du texte les éléments culturels lui permettant d'anticiper notre raisonnement et ne sera pas confronté à une idée dont il ne saisira les bases ethnologiques qu'ultérieurement. La spécificité de la représentation du temps par l'eyima demandant précision, notre première partie consiste en une confrontation de l'eyima à d'autres modes de représentation diachronique. Aboutissant sur le problème de l'existence ou de l'absence des notions de contradiction et d'opposition chez les Fang, ce premier point stigmatise l'importance des structures culturelles pour comprendre l'eyima. La notion d'opposition aussi bien dans la société fang dans son ensemble que dans l'eyima lui-même constitue alors le deuxième moment de notre travail, travail s'achevant finalement par la mise en évidence de l'aspect dynamique de l'opposition chez les Fang. Ce dynamisme est précisément ce qui donne tout son intérêt à l'eyima, il est ce par quoi les questions laissées ouvertes trouveront pour la plupart des réponses.

Nous pouvons qualifier l'eyima d'art magnétique, en effet, le dynamisme de celui-ci, et de la culture fang en général, nous semble être proche de celui induit par l'aimant. Le dynamisme est latent, sa cause est présente dans le champ magnétique, mais il ne devient visible que sous certaines conditions. Il s'agit d'un flux ou d'un champ de force ayant primauté sur l'opposition elle-même. La compréhension de l'opposition passe alors par la compréhension préalable du mouvement.

le temps dans la représentation

De la même manière que le cubisme et certains arts dits primitifs démultiplient les points de vue afin d'obtenir une représentation rendant le plus fidèlement possible la tridimensionnalité de l'objet représenté, d'autres arts démultiplient les temps de vue. La statuaire fang appartient à cet ensemble visant une peinture du temps aussi bien, sinon plus, que de l'espace. Son principe se comprend plus aisément dès qu'il est comparé à d'autres pratiques ayant le même dessein. En effet, il ressort de ces confrontations des similitudes ancrant l'art fang dans un respect des schèmes familiers à l'Occidental, mais également les quelques différences faisant de l'eyima un art *a priori* opaque pour qui est étranger au mode de pensée fang²⁸¹.

Afin d'introduire une dimension temporelle dans un support figé, l'artiste peut avoir recours à un système de diachronie que nous nommerons conjonctive. Pour donner l'impression du cours de la vie, il est possible de représenter, conjointement, d'une part la jeunesse et d'autre part la vieillesse. Le spectateur devant une telle œuvre peut lui-même compléter la durée intermédiaire. Il faut toutefois noter que dans ce cas, la dimension temporelle n'existe pas dans l'œuvre, mais dans ce que le spectateur fait de l'œuvre. En effet, l'œuvre ne connaît qu'un seul moment, par contre, ce moment unique, lui, connaît des personnes à la fois jeunes, adultes et âgées.

Ce principe se retrouve par exemple dans *Les Trois âges de la femme* de Klimt. Cette toile montre trois femmes, apparemment différentes. L'une, encore enfant, est tenue par une femme adulte alors qu'une troisième, âgée, semble avoir du mal à se tenir debout. La toile montre bel et bien trois âges différents, mais à travers trois femmes différentes. Or, le titre ne semble concerner qu'une seule femme. Tout se passe comme si le spectateur, devant cette peinture, était appelé à imaginer les trois âges chez une seule femme, et ainsi à penser sa vie au cours du temps. La présentation de trois générations renvoie irrémédiablement au temps écoulé. Klimt joue sur ce point afin de rendre compte d'une temporalité dans une peinture qui en est entièrement dépourvue.

281. L'opacité concerne le spectateur voulant comprendre la diachronie de la sculpture, nous ne prétendons pas qu'il est impossible à l'Occidental d'apprécier toutes les qualités esthétiques de l'eyima. Ce serait dans ce cas une appréhension d'un eyima en particulier, nous nous occupons ici du type générique.

Une telle diachronie conjonctive est également présente dans l'eyima. D'une part, la statuette possède des traits enfantins, voire ceux d'un nouveau-né : ils se traduisent entre autres par une hernie ombilicale, des « yeux en grain de café fendu »²⁸² ou, avec plus de complexité et de variations, par une importante proportion laissée à la tête relativement au reste du corps. D'autre part, « ces statues, habituellement disposées sur les coffres-reliquaires, servaient non seulement à les garder, mais aussi à évoquer symboliquement les ancêtres dont on conservait les reliques »²⁸³. Les coffres contiennent effectivement des ossements appartenant aux ancêtres. Ainsi, l'eyima donne conjointement à voir jeunesse et vieillesse.

De la même manière que pour *Les Trois âges de la femme*, la confrontation de la statuette et du coffre-reliquaire connotant les ancêtres fait naître une impression de durée et de continuité entre nouveau-né et ancêtre. Le fait que la représentation du temps soit souvent cyclique entraîne une double continuité : alors que le nouveau-né grandit et vieillit, l'ancêtre fait place et permet la naissance du petit enfant. En ce sens, l'eyima symbolise le cycle de la vie.

Toutefois, la diachronie de l'eyima ne peut se contenter d'une telle analyse. Certes la diachronie conjonctive existe, mais la temporalité de l'eyima ne peut en aucun cas être expliquée intégralement par celle-ci. En effet, les Fang prétendent que la statuette seule, donc dépourvue de son coffre-reliquaire, possède encore les qualités diachroniques qu'elle semblait acquérir de par sa confrontation à celui-ci. Il semble alors que la figurine de l'eyima comporte en elle-même jeunesse et vieillesse. Si nous conservons la même structure que dans la diachronie conjonctive, cela veut dire que coexistent dans la figurine différents instants de la vie qui, rapprochés, donnent une temporalité à la figurine.

Un intermédiaire entre la diachronie conjonctive et celle que nous allons étudier réside dans les habitudes de représenter une même personne dans différents moments de sa vie à la manière d'une bande dessinée dont les ellipses sont généralement des arbres ou tout autre élément plastique vertical. Dans ce cas, persiste encore la pluralité des

282. Perrois (Louis), *Art ancestral du Gabon*, Genève, Nathan, 1985, p. 217.

283. Ibid, p. 215.

personnages, mais celle-ci n'est qu'apparente : au lieu d'avoir plusieurs personnages représentés une fois dans le même temps, il y a un même personnage représenté plusieurs fois dans différents temps. En quelque sorte, la diachronie conjonctive évoque la temporalité par le passage mental à ce mode de diachronie. Or, dans la mesure où la figurine de l'eyima est unique, ce dernier mode ne peut avoir lieu et ne peut que passer par un mode étrange consistant en la représentation unique d'un unique personnage mais dans différents temps. Il existe pour cela deux possibilités : soit la figurine est construite sur le mode du palimpseste, soit elle l'est en mêlant littéralement différents temps.

La trace la plus prégnante de l'enfance et du stade pré-natal est sans aucun doute le nombril. Il marque l'endroit précis par lequel le fœtus puise son alimentation chez sa mère. Le nombril se pose par conséquent comme palimpseste de la vie fœtale. Le nombril est également, et cela en est une conséquence, souvent considéré comme le point par lequel croît l'enfant dans le ventre de sa mère. Le canon grec prend cette notion en considération en donnant au nombril un emplacement spécifique.

Plus généralement, le canon grec possède en lui la croissance de l'homme adulte. En effet, les Grecs associaient au nombre d'or des propriétés précises, la plus importante étant celle d'être le nombre-rapport d'une croissance idéale. Le corps humain étant considéré par les Grecs comme idéal, le rapport de la section dorée est omniprésent dans le canon grec²⁸⁴.

Ainsi, que ce soit au niveau des doigts par rapport à la main, de la main par rapport au bras et dans tous ses autres rythmes, le canon grec inclut le rapport du nombre d'or. Ceci entraîne qu'un corps adulte porte en lui la trace de son enfance en affirmant son origine fœtale d'une part et son mode de croissance d'autre part.

L'exemple grec de la diachronie par le palimpseste fait comprendre à quel point la diachronie peut naître d'un héritage culturel et paraître opaque pour celui qui est étranger à cette culture. Il est difficile de trouver littéralement une diachronie par

284. Il est d'usage de considérer le canon grec comme donnant le corps haut de huit têtes avec le nombril disposé au cinquième. On reconnaît ici l'approximation de Fibonacci de la suite du nombre d'or. À l'origine, le nombril était exactement disposé le long du corps à la section dorée, ce n'est que plus tardivement que l'approximation s'est imposée. Se reporter à : Ghyka (Matila C.), *Le Nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1982.

palimpseste dans la statuette fang. Le seul fait pouvant s'en rapprocher est l'existence d'incrustations d'ossements d'ancêtres dans le bois de la statuette. Ce fait nous intéresse pour deux raisons : d'une part, il semble aller dans la voie d'un temps cyclique, d'autre part, il pose irrémédiablement le problème de la culture puisqu'il n'y a aucun moyen simple pour se rendre compte de ces incrustations si l'on ignore préalablement leur existence.

Il est évident que la première raison rejoint la seconde, la conception du temps étant également culturelle. Le nouveau-né semble alors être considéré, dans la culture fang, comme le prolongement de ses ancêtres. Il ne semble exister nul palimpseste de la figurine elle-même ne faisant pas référence à une conception cyclique du temps.

Il peut sembler étonnant qu'il soit si difficile d'identifier une trace du passé dans une figurine évoquant à la fois l'enfant et l'adulte. La difficulté ne réside pas dans l'absence de traces appartenant à l'enfance ou d'autres à la vieillesse, mais, au contraire, dans le fait qu'il semble impossible de donner un âge à la figurine. En effet, si l'on identifie des traces de l'enfance, c'est que l'on a affaire à un enfant et non à un adulte dans lequel persisterait de l'enfance. Tout se passe comme si la figurine, dans sa diachronie, refusait d'appartenir au temps et se jouait du spectateur en lui donnant l'illusion d'une multitude d'ancrages possibles.

Vouloir donner l'illusion de la temporalité dans un médium fixe relève d'un tour de force puisque, comme l'écrit Rodin, « dans la réalité, le temps ne s'arrête pas »²⁸⁵. Faire appel à la volonté du spectateur reliant à travers le temps les éléments adéquats comme c'était le cas dans la diachronie conjonctive permet d'éviter le cœur du problème, il en est de même en ce qui concerne le symbolisme du palimpseste. Il est question ici d'affronter directement le problème de l'arrêt du temps.

La figurine de l'eyima est comparable, en ce qui concerne la dimension temporelle, aux sculptures de Rodin. Toutes les deux représentent un unique personnage dans différents temps. L'eyima possède des yeux et un nombril de nouveau-né sur un

285. Rodin (Auguste), *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911, p. 86.

corps à la musculature d'adulte. Il est aussi difficile de donner un âge à la figurine de l'eyima que de définir l'instant de pose d'une sculpture de Rodin. Cette difficulté est plus précisément une impossibilité immanente aux choix de l'artiste. Commentant l'art de ce dernier, Merleau-Ponty donne une analyse respectant une diachronie propre à la figurine de l'eyima :

Ce qui donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun dans un autre instant ; qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eue à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'impossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée. Les seuls instantanés réussis d'un mouvement sont ceux qui approchent de cet arrangement paradoxal, quand par exemple l'homme marchant a été pris au moment où ses pieds touchaient le sol : car alors on a presque l'ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme *enjambe* l'espace. Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne ; la position de chaque membre, justement par ce qu'elle a d'incompatible avec celles des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visiblement dans l'unité d'un corps, c'est lui qui se met à enjambrer la durée.²⁸⁶

Bien que les sculptures de Rodin fassent appel aux mêmes procédés que la figurine de l'eyima, les circonstances et les effets divergent. Si le fait de donner plusieurs instants à une sculpture donne l'illusion de son déplacement, il est illusoire de penser que mêler des caractères jeunes et adultes entraîne l'illusion de la croissance. En effet, la durée de Rodin, même si non-instantanée, est brève devant la durée d'une vie ; il est ainsi possible d'avoir recours à des « raccords fictifs » sans que le spectateur remarque le subterfuge au premier regard.

L'eyima, quant à lui, modifie considérablement l'échelle. Il demande de voir une continuité entre le nouveau-né, l'adulte et le vieillard. Il condense le temps d'un coefficient nettement supérieur à la condensation qu'opère Rodin. Cette condensation a pour conséquence une difficulté dans l'appréhension de l'eyima : la contradiction d'un

286. Merleau-Ponty (Maurice), *L'Œil et l'esprit*, Paris, Folio/essais Gallimard, 1964, p. 78-79.

chimérique sphinx semblerait l'emporter sur l'unité de la sculpture. Ce point dont la difficulté n'est que relative mis à part, la condensation temporelle entraîne également une condensation sémantique intéressante. Il s'agit de la possibilité qu'a l'eyima de signifier de nombreuses choses et résumer en son sein le cycle de la vie. En effet, acceptant qu'il soit possible de voir l'eyima dans la durée qu'il cherche à nous communiquer, celle d'une vie, il englobe sans avoir recours à un quelconque symbolisme une durée fort étendue.

Afin que cette forme de diachronie de l'eyima soit possible, il faudrait que soit résolu le problème des « raccords fictifs ». Remarquons alors que, contrairement aux sculptures de Rodin, l'eyima ne possède pas des membres distincts dans des temps opposés : toute la figurine, toute partie de la figurine, est dans différents temps. Il est alors inutile de chercher à raccorder les parties entre elles puisqu'elles sont cohérentes les unes avec les autres dans leur incohérence. Le problème provient de la partie elle-même. Chaque partie possède des attributs appartenant à différents temps de telle sorte qu'il est impossible de distinguer ce qui renvoie à l'enfance de ce qui renvoie à d'autres âges. L'eyima pose ainsi le problème de la contradiction que Rodin parvenait à éviter : alors que chez Rodin, la question de l'identité est sauvée en se réfugiant derrière le fait que chaque partie est dans un temps défini, l'eyima présente différents temps sans pouvoir pour autant distinguer des repères spatio-temporels précis. Sa diachronie est par conséquent absolue.

Il est inhabituel pour un individu occidental de penser qu'une chose peut être et ne pas être à la fois. Les différents exemples donnés de diachronie occidentale montrent bien qu'un dispositif précis est mis en place afin d'éviter une telle contradiction. L'eyima fang, quant à lui, en plus de posséder ces dispositifs, est pourvu d'une diachronie apparemment naturelle pour un Fang et aux limites de l'absurde pour un Occidental.

Il s'agit de veiller à ne pas faire preuve d'ethnocentrisme et se souvenir que le principe de non-contradiction n'est pas une vérité *a priori*, mais n'est qu'une hypothèse induite de ce que l'on perçoit du monde. De plus, et de nombreux faits scientifiques en témoignent, ce principe est totalement dépendant du modèle utilisé pour définir les

choses. Depuis la Grèce antique, les Occidentaux sont imprégnés de ce principe et en font une loi naturelle. Une loi selon laquelle il est par exemple impensable d'être à la fois jeune et vieux à la manière de l'eyima.

La différence pouvant permettre aux Fang de ne pas penser la contradiction peut résider dans leur absence de distinction entre les choses. Peut-être les Fang ne distinguent-ils pas entre jeune et vieux et dans ce cas ne peuvent pas être perturbés par l'alliance des deux ? Il est à ce sujet pertinent de s'intéresser à l'existence de la notion d'opposition dans la culture fang.

une culture de l'opposition

En dépit des attentes escomptées par certains préjugés occidentaux, les Fang connaissent parfaitement la notion d'opposition. Ils la connaissent à tel point qu'il n'est pas absurde de considérer celle-ci comme une structure essentielle et originelle de la pensée fang.

Afin de comprendre comment les Fang peuvent avoir une notion de l'opposition sans que celle-ci entraîne la contradiction, il est nécessaire d'étudier la place que prend l'opposition dans la culture en général avant de se pencher sur celle qu'elle prend au cœur de l'eyima lui-même. En effet, il convient tout d'abord de s'imprégner du mode de pensée fang afin d'éviter toute déduction hâtive.

De manière analogue à la diachronie, l'eyima manifeste une opposition aussi bien entre la figurine et le coffre-reliquaire qu'au sein de la figurine elle-même.

Le village fang, quand on l'aborde par la forêt pluvieuse équatoriale, avec ses deux longues rangées de huttes se faisant face, de chaque côté d'une allée étroite et nue, produit chez l'observateur l'impression immédiate d'une opposition. Il semblerait bien que l'existence d'oppositions dans leur propre société soit reconnue dans la manière même dont les Fang disposent leurs villages.²⁸⁷

287. Fernandez (James W.), "Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics", in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Jopling (Carol F.), New-York, E.P. Hutton, 1971, p. 366-367, traduction de travail de Lucien Stephan.

Cette remarque de la part de Fernandez met clairement en avant l'omniprésence de l'opposition chez les Fang. D'après cette description d'un village fang, il semblerait que les opposés soient pensés littéralement dans un face à face ; les huttes se font face comme deux armées séparées par une tranchée. Nul mélange n'est possible, l'affrontement n'aura pas lieu, la frontière persistera.

Certes les huttes resteront en opposition, mais les habitants, eux, peuvent à loisir franchir l'allée étroite séparant les rangées de huttes. Il n'existe en fait nulle frontière réelle, elle ne transparait qu'à la vue de la disposition spatiale du village. La structure des maisons est également pensée sur le mode de l'opposition, « les Fang disent *nda mbo, binon biban* (une maison, deux lits) pour donner à entendre que cette opposition et la division qui en résulte se trouvent même dans la plus petite unité sociale »²⁸⁸. Il est intéressant de noter que, bien que les oppositions du village et de la hutte puissent sembler hermétiques, la frontière est en fait poreuse et permet un mouvement entre les deux opposés. Le mouvement trouve d'ailleurs peut-être sa source dans la manière dont les Fang nomment les deux directions opposées d'un village et d'une hutte :

Les informateurs témoignent encore de l'existence d'une norme relative tant à la structure du village qu'à celle des maisons : les deux s'alignent au moins en théorie sur l'axe *oswi nkui – oswi nkeng*. En conséquence, l'orientation du village et des maisons elles-mêmes se définit par rapport à l'amont et l'aval de la rivière. En fait, les constructions s'alignent rarement sur les orientations de l'espace réel ou de la rivière, il arrive cependant que les villageois continuent à parler de l'amont et de l'aval d'un village et d'une maison.²⁸⁹

288. Ibid, p. 367.

289. « Informants still testify to a norm by which both the village as well as the house structure are aligned or should be aligned on the axis. One speaks thus of both up river and down river directions in the village and in the house itself. In actual constructions this alignment is rarely correct with respect to real space or real river directions though villagers may still speak of the up river part of a village or the up river part of the house. » Fernandez (James W.), *Fang Architectonics*. Occasional Papers, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, Fall, 1977, p. 21.

Ainsi, l'opposition spatiale est celle induite par le sens du courant. Il est tentant, si nous nous souvenons de la métaphore de Lamartine utilisant l'image du fleuve pour spatialiser le temps, de penser qu'il existe une opposition manifestée de la même manière entre jeunesse et vieillesse. En fait, nous ne connaissons pas de rapports fondés sur des analogies entre l'opposition spatiale et l'opposition des âges, celle-ci ne transparait qu'à travers un intermédiaire : l'opposition entre l'homme et la femme²⁹⁰.

Les Fang dressant de nombreuses choses en opposition, il aurait été surprenant que l'opposition sexuelle ne trouve pas sa place. Il est ainsi associé des caractéristiques contraires aux deux sexes. La femme est par exemple symbole d'unification alors que l'homme représente la division. Nous ne cherchons pas à dresser un catalogue de ces oppositions, seul le rapprochement que font les Fang entre les oppositions spatiales et sexuelles intéressent notre propos. En effet, dans la mesure où existe également une analogie entre âges et sexes, il sera possible de penser les principales oppositions fang dans un rapport d'égalité.

L'orientation du courant additionné au fait que l'homme soit associé au soleil et la femme à la lune a pour conséquence que « l'on parle, pour l'amont, de la direction masculine et pour l'aval de la direction féminine »²⁹¹. Tout se passe ainsi comme si le village et ses maisons étaient hermaphrodites.

En plus de pouvoir assigner un sexe aux parties du village, il est possible, par transivité, de les dater. La femme renvoie aux qualités de délibération et de tranquillité du vieillard alors que l'homme est responsable de la volonté et de la fougue de la jeunesse²⁹². Il semblerait que les Fang pensent leurs différentes oppositions de telles sortes qu'une d'entre elles puisse suffire à rendre compte de toutes les oppositions ; en

290. Il existe en effet des rapports fondés non pas sur des analogies mais sur des considérations historiques, nous préférons ne pas en tenir compte afin de ne pas surcharger notre étude et de pouvoir penser les principales oppositions fang par la même approche, celle de l'analogie.

291. « Upstream is said to be the male direction and down stream the female direction. » Fernandez (James W.), *Fang Architectonics*. Occasional Papers, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, Fall, 1977, p. 2.

292. Se reporter pour plus de détails à : Fernandez (James W.), "Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics", in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Jopling (Carol F.), New-York, E.P. Hutton, 1971, p. 369-370.

effet, l'homme est à la femme ce que la jeunesse est à la vieillesse et ce que l'amont est à l'aval. Bien que cette catégorisation fort rapide trouve sa légitimité, il faut toutefois se méfier de l'apparente simplicité qu'une telle réduction possède. Nous verrons plus en détails les finesses ressortissant des oppositions fang quand nous serons à même de les penser relativement aux oppositions de l'eyima.

Nous avons déjà évoqué en quoi la statuette et le récipient contenant les ossements étaient en opposition par rapport aux âges associés à ces deux éléments. Dans la mesure où une opposition fang est souvent mise en relation avec d'autres, il se trouve que la statuette s'oppose au récipient sur d'autres points que l'âge *stricto sensu*. Tout au long de son développement historique, la figurine change de statut : alors qu'elle était dépendante du coffre-reliquaire, elle acquiert une relative autonomie face à ce dernier. Ces modifications s'accompagnent de modifications physiques de la statue elle-même. En effet,

comme l'affirmait Tessmann, la statue d'ancêtre était à l'origine constituée simplement d'une tête sculptée sur un bâton et plantée au sommet d'un récipient rond en écorce contenant les crânes des ancêtres. Tessmann ne précise pas quels informateurs ont fait clairement savoir que le récipient d'écorces (*nsuk*) était tenu pour le ventre ou le torse appartenant à la tête.²⁹³

Ainsi, la statuette était littéralement associée au récipient. Celui-ci venait compléter celle-là. Bien entendu, cette complémentarité n'était pas sans opposition, ventre et tête fonctionnent chez les Fang parallèlement l'un à l'autre.

Il est légitime que la statuette gagne en autonomie à partir du moment où elle renferme, sans le concours du coffre, la complémentarité du ventre jusqu'à devenir une figurine à part entière. Dans la mesure où le coffre contient des ossements d'ancêtres et que le ventre de la figurine en contient parfois également, la filiation entre le coffre et le ventre se trouve être confortée. Malgré la rappropriation de la métaphore du ventre par la figurine, il est à noter que le coffre, lui, s'est maintenu et n'a pas disparu en se voyant

293. Ibid, p. 361.

devancé par le nouveau ventre. La figurine n'a, semblerait-il, plus de véritables raisons pour rester fixée sur le coffre, Fernandez remarque à ce sujet qu'elle s'en libère :

Nous noterons aussi qu'une fois l'an, au cours du cycle d'initiation au culte des ancêtres, les statues étaient enlevées de leurs reliquaires et on les faisait danser comme des marionnettes au-dessus d'une cloison de chaume.²⁹⁴

Une telle libération de la figurine relativement à ce qui semblait être alors son socle permet de penser que la figurine est dorénavant autonome ou, du moins, peut momentanément l'être. Il nous semble cependant que l'autonomie n'est pas si aisément acquise. En effet, le coffre n'est pas totalement oublié dans ce rite d'initiation, son rôle persiste à travers la cloison de chaume. L'autonomie ne serait alors que relative.

Afin de comprendre ce qui rapproche le coffre de la cloison, il s'agit d'identifier une symbolique de ces derniers.

Le coffre, d'une part dans son rôle de contenant, d'autre part dans son matériau d'écorce, renvoie à la métaphore de la hutte : l'écorce est la maison de l'arbre ; la relation du coffre au cercueil en fait aussi la maison des morts. En ce qui concerne la cloison de chaume, il est possible de penser qu'elle renvoie elle-aussi à la hutte. Il suffit de remarquer l'étroit lien unissant chaume et hutte dans leur construction pour s'en convaincre :

Tout d'abord, considérons le principal verbe utilisé pour la construction des maisons : *along*, *along nda* : littéralement tresser, tresser une maison. C'est le même mot qui est employé pour la construction d'un panier. En fait, puisque les matériaux utilisés dans la construction d'une maison – des bandes de liane et du raphia (*dzam*, *nlong*) – sont pratiquement les mêmes que ceux utilisés en vannerie, l'emploi du verbe courant est approprié.²⁹⁵

294. Ibid, p. 364.

295. « First, let us consider the main verb for house construction – *along*, *along nda* : literally to weave, to weave a house. It is the same word employed for the construction of a basket. In fact, since the materials used in house building – liane strips and raffia (*dzam*, *nlong*) are virtually the same as those used in basketry the common verb is appropriate. » Fernandez (James W.), *Fang Architectonics*. Occasional Papers, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, Fall, 1977, p. 22-23.

De plus,

on peut noter que pour construire une maison, la fabrication des panneaux de chaume de raphia (*dzum*) et la préparation des bandes d'attaches en liane (*nlong*) sont les étapes demandant le plus de temps²⁹⁶.

Ainsi, tout se passe comme si la cloison de chaume et le coffre-reliquaire, *via* leurs ressemblances aux habitations fang, n'étaient qu'une manifestation différente d'une même réalité. Il est par conséquent délicat d'affirmer l'autonomie de la figurine en la justifiant à travers l'exemple du rite d'initiation. Bien entendu, cette remarque n'autorise pas à négliger l'évolution de la figurine, elle ne cherche qu'à souligner le fait que l'autonomie de la figurine doive se comprendre non pas à travers la restriction de la place du coffre, mais au contraire en pensant ce dernier comme indispensable, aussi paradoxal que cela puisse paraître, à l'autonomie de la figurine.

Si la figurine constitue un des pôles de la statue, c'est-à-dire constitue une partie du couple de l'opposition, nous remarquons que le pôle opposé qu'est le coffre se retrouve, sur de nombreux points, dans la figurine elle-même. Plus généralement, la structure de l'opposition est présente dans toute partie de l'eyima et, pourrions-nous dire, du village. En effet, l'opposition fang « et la division qui en résulte se trouvent même dans la plus petite unité sociale »²⁹⁷, la structure de l'opposition peut ainsi se penser sur le modèle d'une fractale. S'il existe une opposition à une échelle donnée – celle du village par exemple – la même opposition existera à une plus petite échelle – celle de la hutte.

En ce qui concerne l'eyima, l'opposition fractale se traduit essentiellement par le fait que la figurine possède des traits non pas uniquement de la jeunesse mais aussi de l'âge adulte – comme la musculature – et par les incrustations des ossements dans le corps de la figurine. Ainsi, le pôle du coffre se retrouve dans la statuette.

296. « we note that the greatest expenditure of time in house building is involved in making the raffia thatch panels (*dzum*) and in preparing the liane tie strips (*nlong*) », *ibid*, p. 24.

297. Fernandez (James W.), "Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics", in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Jopling (Carol F.), New-York, E.P. Hutton, 1971, p. 367, traduction de travail de Lucien Stephan.

Si nous nous souvenons que l'opposition fang est une opposition qui permet le mouvement et le passage, il est possible qu'un processus de contamination soit la cause de l'opposition fractale. Tout se passerait alors comme si les os du coffre avaient doucement migré vers la figurine en traversant la frontière séparant celle-ci du coffre. En effet, si, respectant l'opposition fractale, nous pensons le rapport coffre / figurine de la même manière que le rapport amont / aval du village ou de la hutte, il est légitime de penser que la frontière entre les pôles est poreuse.

Il persiste tout de même une distinction qu'il serait maladroit de négliger : alors que l'opposition du village et de la hutte transparait dans un plan spatial horizontal, celle de l'eyima se pense dans une verticalité. Ainsi, même si le principe de l'opposition fractale est pertinent, il nécessite la compréhension de la verticalité chez les Fang avant de pouvoir permettre à son tour la compréhension de l'opposition de l'eyima.

L'opposition est une donnée essentielle de la pensée fang, il semble que toute la société se structure autour d'une opposition entre deux pôles. Ces pôles connaissent des analogues dans d'autres domaines, l'opposition entre la jeunesse et la vieillesse est semblable à celle entre l'homme et la femme par exemple. Toutefois, l'opposition n'est pas à proprement parler binaire, nous avons vu qu'elle est susceptible d'évoluer afin de résider dans un même élément. Ce phénomène, que nous avons nommé une opposition fractale, stigmatise la dynamique de l'opposition fang. L'opposition fang ne peut alors être pensée comme statique, il s'agit par conséquent à présent d'étudier, non plus les pôles, mais la frontière entre ceux-ci et ce qui fait sa porosité.

l'opposition : un champ de force

Bien que l'opposition semble être fondatrice dans la société fang, le fait que celle-ci soit si complexe tend à faire penser qu'elle est à son tour fondée par une structure originelle. La place laissée au mouvement, aussi bien celui que traduit la porosité de la frontière que le mouvement du fleuve qui est, rappelons-le, ce qui permet au Fang de distinguer les pôles du village, laisse à penser que l'opposition est induite par une sorte

de champ de force. Ce champ de force imprimerait une direction et un mouvement définissant, dans leur relation l'un avec l'autre, les deux pôles de l'opposition. En ce qui concerne l'eyima, ce champ de force doit s'établir suivant une verticale.

Afin de bien comprendre la notion de champ de force, celle-ci doit être pensée par rapport au champ magnétique. L'analogie entre les pôles de l'aimant et ceux de l'eyima renforce cette comparaison.

Le processus résidant dans l'appellation d'opposition fractale se retrouve dans la métaphore de l'aimant. Souvenons-nous à ce sujet que la figurine ne renferme l'opposition du coffre que quand elle n'est plus physiquement unie à celui-ci et peut alors s'en détacher²⁹⁸. Ainsi, lorsque le système coffre / figurine est divisé en deux, la figurine, jusqu'alors unipolaire, devient réellement polarisée. Cette polarisation est la même qui s'effectue au moment où un aimant se casse en deux : il apparaît aussitôt une opposition au sein d'une partie qui ne semblait être constituée que d'un seul pôle. Comparativement à la société fang, la plus petite unité autonome d'un aimant possède en elle l'opposition. De la même manière que le champ magnétique polarise l'aimant en induisant un mouvement selon une direction précise aux composants de l'aimant, l'opposition fang est soumise au mouvement. Fernandez insiste à ce sujet sur l'importance de l'axe vertical comme vecteur, il révèle également la portée symbolique de ce flux : « la vie est une descente et la mort une ascension »²⁹⁹.

Cette information est capitale pour notre étude, nous y trouvons en effet une référence à la vie et à la mort au sujet d'un axe définissant une opposition entre la jeunesse et la vieillesse. Ce recoupement conforte aisément la place fondatrice que possède le mouvement par rapport à l'opposition. Par conséquent, le dioptré ne peut être totalement hermétique, il définit plutôt une zone intermédiaire où les notions de

298. Il est délicat d'établir précisément un lien de cause à effet entre les autonomies formelle, fonctionnelle et significationnelle, nous préférons nous limiter à remarquer la synchronie de ces processus. Le « quand » de cette phrase ne fait que pointer cette simultanéité, il ne faut en aucun cas penser qu'il introduit une causalité orientée.

299. « Life is a descent and death an ascent. » Fernandez (James W.), *Fang Architectonics*. Occasional Papers, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, Fall, 1977, p. 33.

jeunesse, de vieillesse, de vie et de mort ne sont pas encore précisément définies : le mouvement les mêle entre elles. Il semblerait alors que l'eyima serait aussi bien en dehors du temps qu'en dehors de la vie et de la mort.

Les Fang conçoivent la verticalité comme une ligne suivant laquelle naissance et mort fluctuent. Si l'opposition de l'eyima respecte ce mouvement, il est possible de penser jeunesse, vieillesse, naissance et mort les uns par rapport aux autres.

Dans sa généalogie, l'eyima a vu les ossements du coffre migrer vers la figurine, c'est-à-dire vers le haut. Partant du principe que l'ascension est la direction de la mort, il est en tout point légitime de penser que ces ossements suivent le mouvement des morts. Réciproquement, la figurine, elle, intériorisant tant de traits d'appartenance au nouveau-né, suivrait un mouvement descendant. Il est intéressant de noter que la naissance n'a donc pas encore rencontré la mort : alors que les morts ont commencé leur ascension en parasitant la figurine d'ossements, le nouveau-né, quant à lui, n'a pas fini de descendre. Il semblerait presque que le nouveau-né ne soit en fait pas encore né, il devrait croiser et s'éloigner des morts pour naître à part entière. D'ailleurs, les Fang pensent la naissance en étroite relation au monde des morts, ils disent « qu'on ne nomme pas immédiatement [l'enfant] parce que ce n'est pas sûr qu'il va vraiment survivre et que les ancêtres l'ont vraiment abandonné »³⁰⁰.

Ainsi, un nouveau-né n'existe que lorsqu'il a fini sa descente et a rompu le lien qui l'unissait aux ancêtres en les laissant au-dessus de lui. En fait, si la mort est ascendante et la naissance descendante, c'est, afin que le mouvement soit possible, que la naissance soit tout d'abord au-dessus et la mort au-dessous. De plus, en nous souvenant de l'analogie entre le coffre et une hutte, analogie importante dans la mesure où elle seule manque à l'autonomie de la figurine dans le rite d'initiation, il semble que le nouveau-né, dans sa descente, n'ait pas encore atteint la hutte, en d'autres termes, ne soit pas encore né³⁰¹.

300. « The Fang say that is not given a name at once because it is not sure that he has really survived and that the ancestors have really given him up. » Ibid, p. 15-16.

301. La hutte est à ce sujet considérée comme le lieu de la naissance et de la mort chez les Fang.

Tout semble faire de la figurine un stade pré-natal. Il peut sembler que l'eyima possède un diachronisme résidant entre la naissance et la mort d'un individu, il apparaît à présent qu'il s'agit plus d'un achronisme entre la mort et la naissance de deux ou plusieurs individus. L'eyima représente l'ellipse permettant au cycle de la vie de revenir sur lui-même. Si la vie est un fleuve, l'eyima se pose dans l'évaporation de l'eau suivie de la pluie ramenant l'eau issue du delta qu'est la mort au sommet de la montagne, la source du fleuve, qu'est la naissance. L'eyima matérialise cette ellipse qui ne peut être vue. Ainsi, l'eyima est à la fois mémoire des ancêtres et homme en puissance, à moins que l'homme en puissance soit réductible à la mémoire des ancêtres.

Cependant, ce hors-temps connaît des variations qui semblent en faire un temps en dehors du temps. En effet, les eyima, même en écartant les différences fines de styles, ne sont pas tous identiques. Les proportions des figurines peuvent connaître d'importantes variations et il est étonnant d'établir de telles variations sans que celles-ci ne nuancent la statuette dans son symbolisme.

Il se trouve que les figurines sont plus ou moins allongées ou plus ou moins trapues, comme si elles s'étendaient dans la chute ou se contractaient en touchant le sol. Louis Perrois a analysé ces variations et utilise cette morphologie pour distinguer les sculptures. Il peut paraître restrictif de limiter l'étude d'une sculpture à un aspect formel sans vouloir chercher les raisons de ces variations dans le symbolisme de la sculpture.

À ce sujet, il nous semble digne d'intérêt de penser ces variations spatiales en analogie aux variations temporelles, ce que les Fang sont habitués à faire. Émettons l'hypothèse qu'un eyima longiforme représente un être plus éloigné de la naissance qu'un eyima bréviforme, et que ce dernier se tasse à cause du contact au sol comme quelqu'un qui, sautant, se replierait sur lui-même pour amortir la chute alors qu'il restait tendu lors de la chute aérienne³⁰².

302. Nous ne pouvons malheureusement pas donner à cette hypothèse une argumentation plus dense que celle que nous proposons. Il serait peut-être intéressant d'analyser la présence et les emplacements des ossements en fonction de l'éirement de la figurine. Nous pensons que renvoyer ces variations à de simples différences de style serait une erreur compte tenu de l'importance que les Fang prêtent à l'axe vertical, l'axe de ces variations, et la proximité du symbolisme de cet axe à celui de l'eyima.

L'eyima se pose par conséquent comme la représentation de ce qui donne la vie en se plaçant logiquement en amont de celle-ci : il représente le mouvement donnant la vitalité.

Dans son texte *Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics*, Fernandez met en relation, comme le titre l'indique, l'opposition et la vitalité chez les Fang. Dans la mesure où l'opposition fang est dynamique et est causée par un flux, le rapprochement de ces deux notions est à présent tout à fait clair. Le mouvement faisant se rencontrer les opposés se rapproche ainsi de l'acte sexuel entre les deux sexes. L'eyima parachèverait sa complexité et son symbolisme s'il incluait dans son opposition la rencontre de l'homme et de la femme.

Nous avons déjà évoqué l'analogie entre sexes et âges, l'homme symbolisant la jeunesse, la femme la vieillesse. Toutefois, il semble qu'un rapprochement entre les sexes et les étapes de la vie mérite plus d'attention. En effet, ces quelques lignes peuvent paraître entrer en contradiction avec nos conclusions :

En entrant dans la chapelle l'on passe par le côté gauche du *akon aba*. C'est le côté féminin, celui de la naissance. En sortant de la chapelle l'on passe par le côté droit qui est le côté masculin, celui de la mort, de la cruauté et de la guerre, les caractéristiques masculines.³⁰³

L'homme est ici mis en relation avec la fin de la vie alors que la femme est du côté du début. Plutôt que de penser que les Fang ne restent pas fidèles à leurs analogies, il semble juste qu'ils dissocient la naissance de la jeunesse et la mort de la vieillesse. Effectivement, même s'il est impossible de naître vieux, il est malheureusement possible de mourir jeune.

Cette distinction semble avoir un but précis. Par l'union de l'homme et de la femme dans un bon équilibre des opposés, l'individu possède toutes les étapes de la vie, aussi bien les instants que les périodes, il naîtra parce qu'il est fait de naissance et de

303. « In entering into the chapel one passes in through the left side of the *akon aba* (facing out). This is the female side, the side of the birth. When exiting from the chapel one passes out the right side which is the male side, the side of death and cruelty and war, the male characteristics. » Fernandez (James W.), *Fang Architectonics*. Occasional Papers, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, Fall, 1977, p. 34.

jeunesse et évitera la mort jeune puisqu'il possède en lui la vieillesse. D'autre part, cet équilibre est celui de l'homme mûr qui doit aussi bien porter le conflit des oppositions qui sont en lui que leur union efficace. Rappelons à ce sujet que la « connotation principale de l'origine masculine est l'aptitude à la division et le conflit [alors que] la connotation principale de l'origine féminine est l'unité et l'intention commune »³⁰⁴. Il semble que la vitalité fang réside précisément dans l'acte de subsumption des opposés.

La métaphore de l'aimant est à nouveau éclairante ; en effet, l'aimant est précisément l'objet donnant une unité dans les opposés sans toutefois les mettre en osmose et en conservant alors la distinction entre ces derniers. Le fait que l'aimant ne puisse être cassé sans recréer aussitôt une opposition illustre parfaitement l'étroite relation homme / femme et union / division entre les pôles : l'un ne peut exister sans l'autre, sans que l'un puisse être réductible à l'autre.

L'eyima, étant pour ainsi dire l'archétype de ce mécanisme, pourrait être tenu pour l'allégorie de la vitalité.

œuvre elliptique et œuvre ellipsoïdale

La sculpture fang condense, sans toutefois fondre entre elles, une multitude d'oppositions. Garant de sa vitalité, cette division unificatrice marche main dans la main avec l'oxymore et le paradoxe et permet par conséquent à l'eyima d'évoquer des notions échappant généralement à la raison. Ainsi, l'eyima parvient à dresser un compte-rendu diachronique de la personne. Nous avons vu que ce qui est nommé diachronie s'identifie plus précisément comme l'âion de l'achronie puisque l'eyima renvoie à l'ellipse séparant la mort de la naissance. C'est justement parce que l'eyima se place en dehors du temps qu'il peut s'en libérer et traiter de la dimension temporelle : s'élevant du sol, il réussit à discerner le labyrinthe dédale qui le rendait aveugle encore à terre. Toutefois, l'eyima prend bien garde de ne pas s'élever trop haut et ainsi perdre de vue ce qui a conduit à

304. Fernandez (James W.), "Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics", in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, Jopling (Carol F.), New-York, E.P. Hutton, 1971, p. 368, traduction de travail de Lucien Stephan.

son envol. Il connaît le juste milieu et le compromis et a donc la possibilité de se détacher du temps tout en réussissant à garder une suffisante proximité avec lui pour le cerner. C'est pourquoi, y compris dans son rapport au temps en tant que statuette, l'eyima se situe dans une vitalité fondée sur le dynamisme des oppositions subsumées.

Ce magnétisme de la statuette est peut-être dû à la conception de l'identité chez les Fang. Tout se passe en effet comme si la société fang à part entière pouvait se comprendre par la métaphore de l'aimant. C'est-à-dire qu'une chose ne peut exister pour un Fang que si elle est pensée comme renfermant dynamiquement une opposition. Il existe ainsi une tension constante dans l'identité fang ayant pour conséquence que l'unité absolue n'existe pas. Elle est toujours relative à un couple d'opposés. Si l'Occident est habitué à penser l'identité sur le mode de l'atome homogène et *Un*, les Fang pensent l'identité par le deux, ou, plus précisément, par la relation entre deux termes³⁰⁵.

L'un comme l'autre ont une conception de l'individu ; en effet, si l'individu est ce qui est indivisible, l'Un atomique ne peut pas plus se diviser que l'aimant qui, en se brisant, donne non pas des bouts d'aimants mais bien deux aimants à part entière. Pour tracer parallèlement à Plotin une conception fang, nous dirons que l'aimant, aussi bien que le feu, est indivisible.

Alors que la division occidentale est une conception du discernement imperméable parasité par l'intériorisation par la raison du principe de non-contradiction, la pensée fang, au contraire, semble plus faire confiance aux représentations de l'imagination. Elle se fonde sur des distinctions dynamiques libres de tout présumé intériorisé *a posteriori*. Il est vrai que le principe de non-contradiction est tenu en Occident pour vrai *a priori* alors que rien ne semble justifier ce fait. Cette pensée a par conséquent grand peine à accepter la valeur culturelle de cet axiome.

305. Claude Lévi-Strauss interroge dans un texte d'*Anthropologie Structurale* l'existence d'organisation dualiste. Selon lui, de telles sociétés seraient impossibles. Il ne s'agit pas ici de juger du raisonnement du texte, mais uniquement d'expliquer pourquoi, alors que la société fang peut être pensée comme dualiste, nous n'avons pas tenu compte de l'étude de Lévi-Strauss. Dans la mesure où la société fang, en plus de penser deux termes, pense la relation entre eux, elle ne ressort plus d'une organisation dualiste. Le fait que l'opposition est fractale en plus d'être dynamique ôte toute légitimité à l'adjectif « dualiste » qui présuppose l'existence d'une frontière établie. Lévi-Strauss (Claude), « Les Organisations dualistes existent-elles ? », in *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, Paris, 1958, chapitre VIII.

Ainsi, l'existence d'une idée de la raison rendant compte, à travers le principe de non-contradiction, de ce qu'est une contradiction empêche nécessairement l'imagination d'avoir une représentation de la contradiction, la raison définissant la contradiction comme impossible. Les Fang possèdent la notion d'opposé, mais l'union de ceux-ci n'entraîne pas de contradiction, comme si cette idée leur était inconnue. Le fait qu'aucune idée de la raison issue du principe occidental ne vienne entraver la possibilité d'une représentation de l'imagination de la contradiction confère aux Fang la possibilité de développer leur culture fondée sur un principe d'opposition dynamique.

Il peut ainsi exister une étroite parenté entre les facultés et la structure de la société. Les Fang, privilégiant au sujet de la contradiction l'imagination sur la raison, développent une société organisée autour d'un dynamisme et d'un flux entre opposés. Ces notions plastiques appartiennent au vocabulaire de l'esthétique, ce sont elles qui sont à l'origine de la structure fang. Nous voyons ici comment l'esthétique peut se révéler structurante pour la société, au lieu, comme c'est le cas dans la pensée occidentale classique, que ce soit la société qui structure l'esthétique.

Par conséquent, en mettant parallèlement en avant la fragilité de la distinction entre l'imagination et la raison, la culture fang montre un art affranchi de tout présumé de la raison et uniquement empli de considérations esthétiques, au sens large.

Ainsi, la possibilité du sublime catastrophique, fortement liée, nous l'avons vu, à une nette séparation entre raison et imagination, se montre dépendant d'un donné culturel. Seul un individu ayant intériorisé les notions de contradiction et de paradoxe est apte à ressentir le sentiment du sublime catastrophique, or, l'étude de la société fang l'illustre : une telle intériorisation n'est en rien nécessaire.

Il ressort de notre étude une relation cognitive entre l'œuvre et le spectateur. Se trouve d'un côté l'individu imprégné d'une logique classique devant une œuvre elliptique. Demeure de l'autre la personne libre du joug de l'axiome de non-contradiction face à une œuvre ellipsoïdale.

L'œuvre elliptique est poreuse, elle porte et cache en elle une absence qui aurait permis de lier deux interprétations contradictoires.

L'œuvre ellipsoïdale, au contraire, ne montre que l'ellipse, elle a la forme de l'ellipse, elle donne corps à l'ellipse, elle n'intéresse pas par la différence entre deux interprétations, elle est justement le différentiel des interprétations, cet *entre-deux* généralement manquant où manquent ici au contraire les *deux* au profit de l'*entre*.

La première, en tant que chimère, ne se comprend dans aucun référentiel ; la seconde, en tant que différentiel, échappe au référent, ces deux types d'œuvre se rejoignent alors dans leur refus de tout attachement à l'espace et au temps.

Chapitre XXIII : l'impossible nécessité de la logique

L'étude de la réception de l'eyima au sein de la culture fang nous permet d'identifier un nouveau type d'œuvre devant l'ellipse, à savoir l'œuvre ellipsoïdale. À partir du moment où l'axiome de non-contradiction n'est pas pris en compte, il est possible de concevoir une œuvre dans une complexité simultanée. C'est une œuvre en qui la contradiction cesse d'être contradictoire. Il se trouve que l'eyima n'est pas considéré comme du méta-art, il semblerait ainsi que nous ne sommes pas tenu de considérer ce cas. Toutefois, cette œuvre nous interpelle. En effet, nous avons construit notre raisonnement sur le principe de la contradiction, du paradoxe : si violer l'axiome de non-contradiction peut ne pas surprendre, qu'en est-il de nos considérations ?

Préparé par le développement sur l'art fang, ce chapitre stigmatise un point crucial : la notion de *méta* telle que nous l'entendons est tellement reliée à la logique qu'il semble impensable de l'envisager hors de ce contexte, pourtant, la logique semble incapable de rendre compte du paradoxe induit par une œuvre méta-artistique.

Après avoir exposé ceci, il devient indispensable de sortir de la logique afin d'avoir une compréhension claire et distincte du sentiment propre au méta-art. La confrontation entre l'œuvre elliptique et l'œuvre ellipsoïdale, avec les questions de stabilité et de dynamisme qu'elle suggère, nous permet de penser qu'il est possible de donner une définition esthétique de la notion de méta.

le contexte logique du « méta »

La logique permet de formaliser des formules à l'aide d'une suite de symboles : des atomes reliés par des connecteurs logiques. Le « et » et le « ou » sont des exemples de connecteurs logiques. Toutes les séquences de symboles ne relève pas d'un langage interprétable. La syntaxe établit les séquences valides : c'est ainsi qu'est défini un

langage. S'interroger sur la valeur de vérité des formules ainsi formées ne peut toutefois pas se faire à l'aide de ce langage. En effet, la notion de vérité, qui ne peut pas être exprimée à l'aide d'une suite de symboles, relève d'une interprétation du langage. Ne pouvant pas être menée à l'intérieur du langage-objet, cette interprétation ne peut que se faire dans un autre langage, il s'agit du métalangage. Le métalangage est le langage qui parle du langage-objet. Il peut dire si telle formule est vraie ou fausse.

Illustrons ce point par l'exemple des connecteurs « et » et « ou » reliant deux atomes « a » et « b » et dressons la table de vérité des formules obtenues.

a	b	a∧b	a	b	a∨b
0	0	0	0	0	0
0	1	0	0	1	1
1	0	0	1	0	1
1	1	1	1	1	1

Nous remarquons que les tables de vérité de « a**∧**b » et de « a**∨**b » sont symétriques. Cette symétrie montre qu'il est impossible de différencier à l'intérieur du langage-objet le « et » du « ou ». Ainsi, un lecteur non habitué à la formalisation en vigueur peut penser soit que « **∧** » symbolise « et », que « **∨** » symbolise « ou » que « 0 » symbolise « faux » et que « 1 » symbolise « vrai » ; soit, exactement l'inverse, que « **∧** » symbolise « ou », que « **∨** » symbolise « et » que « 0 » symbolise « vrai » et que « 1 » symbolise « faux ».

En ce sens, l'existence d'un métalangage semble inévitable pour parvenir à parler du langage-objet.

Comme le remarque Jean-Yves Girard dans *La Recherche en logique aujourd'hui, et ses relations avec la philosophie, les mathématiques, l'informatique et la physique*³⁰⁶, à la « syntaxique » et la « sémantique » de la logique, s'ajoute le « méta »³⁰⁷. Si le méta s'avère nécessaire c'est avant tout parce que la logique utilise des symboles et qu'il

306. Girard (Jean-Yves), *La Recherche en logique aujourd'hui, et ses relations avec la philosophie, les mathématiques, l'informatique et la physique*, exposé donné le 20 décembre 2004, en clôture du cours donné à l'automne 2004 dans le cadre de l'Université Franco-Italienne.

307. Nous verrons plus loin que Jean-Yves Girard est très critique à l'égard de ce niveau méta prétendument nécessaire à la logique.

s'avère important de pouvoir parler des symboles utilisés, il faut pouvoir nommer ce qui est fait en logique. Nous retrouvons le même principe en grammaire par exemple, discipline dans laquelle les termes peuvent relever d'un métalangage. On dira ainsi que « chien » est un mot ; « chien » appartient au langage-objet, *mot* relève quant à lui ici du métalangage. On peut bien sûr dire que « mot » est un mot, ainsi, le métalangage peut entrer dans le langage-objet. Plus précisément, le métalangage peut devenir un autre langage-objet d'un autre niveau demandant à son tour un autre métalangage d'un autre niveau. C'est ainsi que naît le principe de réitération à l'infini de différents métas imbriqués les uns dans les autres jusqu'au langage-objet.

Il n'est en effet pas possible qu'un même métalangage soit métalangage de lui-même considéré comme langage-objet, les paradoxes surviennent. Afin de comprendre ceci, considérons par exemple les termes du métalangage homologique et hétérologique. On dit qu'un mot est homologique quand il peut s'appliquer à lui-même et qu'il est hétérologique quand il ne s'applique pas à lui-même. Ainsi, le mot « court » est court alors que le mot « long » n'est pas long : « court » est homologique, « long » est hétérologique.

Remarquons déjà que seuls des mots ayant une pertinence métalangagière peuvent être affublés de l'un ou l'autre de ces adjectifs. Ainsi, il n'y a aucune pertinence à se demander si le mot « chaise » est ou n'est pas homologique. Toutefois, les mots « homologique » et « hétérologique » n'ont qu'une pertinence métalangagière, ils ne signifient rien à un niveau premier de langage-objet. Or, si ces termes relèvent exclusivement du métalangage, ils doivent pouvoir parler d'eux : nous voyons ainsi poindre le paradoxe. En effet, si « hétérologique » est hétérologique alors, il est homologique et si « hétérologique » est homologique alors il est hétérologique.

C'est afin de résoudre des paradoxes similaires exprimés dans un contexte de logique qu'il a été posé qu'un métalangage de niveau n ne peut porter que sur un langage de niveau strictement inférieur. La réitération à l'infini du méta semble ainsi inévitable. Cette stratification établie, l'exemple « je suis en train de mentir » n'est plus considéré comme une expression correcte dans la mesure où un niveau n porte sur ce même

niveau n . Le méta permet donc à la logique d'éviter les contradictions qui prennent naissance si on ne respecte pas les différentes strates. L'axiome de non-contradiction joue donc un rôle fondamental dans la constitution du méta : le méta ouvre la possibilité à la contradiction tout en l'empêchant au niveau suivant.

Le fait que le méta se soit tant développé dans le cadre de la logique fait qu'il est difficile d'envisager de rendre compte du méta-art sans avoir recours à cette discipline ; au moins en tant qu'outil. De plus, l'intrication entre le méta et l'axiome de non-contradiction renforce cette exigence depuis que nous savons que la spécificité du méta-art est de susciter le sentiment du sublime catastrophique en jouant sur la notion de contradiction.

la place de l'axiome de non-contradiction dans le sublime catastrophique

Si nous faisons explicitement référence à la philosophie de Kant quand nous parlons du sublime catastrophique, c'est bien parce que ce sentiment s'explique aisément à partir des concepts forgés par le philosophe allemand. Rappelons en effet brièvement que le sentiment du sublime catastrophique provient d'une inadéquation entre l'idée que se fait la raison de la contradiction et la représentation que se fait l'imagination de la contradiction : de fait, si la raison a intériorisé la notion de contradiction, l'imagination ne pourra jamais parvenir à une représentation contradictoire. Réciproquement, si la raison est affranchie de cette idée, la représentation de l'imagination n'apparaîtra plus comme contradictoire.

Le chapitre précédent se clôturait en distinguant ces deux types de population, le peuple fang caractérisant le second type. Les Fang ont peut-être accès à une œuvre ellipsoïdale, mais ils n'ont pas accès au sublime catastrophique. En effet, sans l'axiome de non-contradiction, ce sentiment ne semble pas pouvoir être éprouvé. Il lui est nécessaire. Il est ainsi impossible d'envisager de faire référence à une logique ne prenant pas en compte cet axiome : s'il est écarté, il n'y a plus de paradoxe possible, mais si un quelconque replâtrage est tenté, le paradoxe est exclu. Il s'agit précisément de l'axiome

de non-contradiction et non de celui du tiers-exclu avec lequel la logique prend de plus amples libertés. En effet, « A et non-A » est contradictoire avec ou sans le tiers-exclu. En ce qui concerne le sublime catastrophique et le méta-art, ce n'est pas la bivalence de la logique qui est en cause pour formaliser le paradoxe, mais bel et bien l'axiome de non-contradiction. Certes, il serait possible de faire référence à une logique nettement plus fine et complexe qu'une logique des tables de vérité, comme la logique du premier ordre ou la logique modale. Cette dernière, considérant les croyances des individus, pourrait par exemple prendre en compte le musée imaginaire de chacun et traduire ainsi les différences d'interprétation entre plusieurs spectateurs. Toutefois, développer des logiques plus complexes nous confrontera au même problème : le paradoxe stigmatisant la limite d'une logique, la logique ne peut en parler. En effet, comme le remarque Dominique Chateau, « non seulement le logicien répugne au paradoxe, mais sa manière de traiter le problème montre qu'il limite le traitement des choses aux strictes conditions logiques que son discours établit pour lui-même »³⁰⁸. Par conséquent, la logique ne peut pas et ne doit pas permettre que la stratification des différents métas s'aplatisse. C'est cependant le propre du méta-art, il est simultanément art et à propos d'art. Partant, il est nécessaire au méta-art de pouvoir parler de l'axiome de non-contradiction ainsi que du paradoxe qui s'ensuit.

Or, la logique ne semble pas pouvoir remplir cette attente. La notion de paradoxe ainsi que l'axiome de non-contradiction ne peuvent pas être formulés au sein d'un unique niveau de langage. Elles sont nécessairement à cheval sur au moins deux niveaux. Il n'existe ainsi aucun métalangage permettant d'en rendre compte. Même si ces notions appartiennent en propre à la logique, il est naturel qu'elle ne puisse pas les formaliser. Rappelons qu'il est habituel chez les logiciens de traquer le paradoxe : dès qu'un paradoxe est repéré dans un système logique, ce système devient antinomique. Il faut donc soit l'abandonner, soit tenter de modifier le modèle afin d'éviter ce paradoxe. En d'autres termes, le paradoxe n'a pas le droit de figurer en logique dans la mesure où son existence stigmatique la limite d'une logique. Il est ainsi naturel que le paradoxe ne puisse pas y être exprimé logiquement.

308. Chateau (Dominique), *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 165.

De plus, le méta a certes connu un profond développement dans le cadre de la logique, il n'empêche qu'il ne peut y figurer que réitéré à l'infini. Or, d'une part le méta dont nous nous occupons n'a nul besoin de réitération, d'autre part, la nécessité d'une réitération à l'infini ne résout en fait aucunement les problèmes entraînés par son introduction. C'est ce point qui amène Jean-Yves Girard à remettre en cause la trinité « sémantique / syntaxe / méta » de la logique :

Dans l'(ancien régime d')explication logique, on a ainsi introduit des méta-théories, puis des méta-méta-théories, etc. Les logiciens s'exposent ainsi à cette célèbre plaisanterie « Turtles all the way down » ; mais, sensibles à la critique, ils ont ajouté une tortue supplémentaire, tout en bas, pour soutenir les autres, puis encore une autre pour sustenter celle-là, etc. Une mauvaise idée devient-elle bonne parce qu'on l'itère transfiniment ? Elle devient simplement une mauvaise idée transfinie.³⁰⁹

La réitération du méta n'étant pas pertinente, Jean-Yves Girard est amené à proposer une autre structure à la formalisation logique. C'est en ce sens qu'il qualifie entre parenthèse cette pratique comme relevant d'un « ancien régime ». Dans la mesure où le méta est absent de cette nouvelle proposition, nous ne la présentons pas ici. Retenons uniquement que le méta, bien que nourri par la logique, n'est pas sainement viable en sa compagnie³¹⁰. Dans la mesure où nous ne cherchons pas à éclairer la logique, nous aurions pu considérer tout de même la logique prenant en compte le méta, mais celle-là ne permet pas de comprendre le paradoxe spécifique au méta-art.

Notons bien que le paradoxe induit par le méta-art n'est pas une maladie comme peut l'être le paradoxe logique, nul besoin de l'éliminer ou de le soigner. De même, les exemples de méta-art ne sont pas des exemplets fabriqués pour créer du paradoxe

309. Girard (Jean-Yves), *La Recherche en logique aujourd'hui, et ses relations avec la philosophie, les mathématiques, l'informatique et la physique*, exposé donné le 20 décembre 2004, en clôture du cours donné à l'automne 2004 dans le cadre de l'Université Franco-Italienne, p. 2.

310. Plus précisément, la critique du méta en logique par Jean-Yves Girard se situe à un niveau épistémologique. Le méta fonctionne en logique comme une essence, de plus, la notion d'infinie relève d'une conception essentialiste. Ainsi, le méta réitéré à l'infini patine la logique d'un profond essentialisme dont elle se passerait. Pour de plus amples développements, se référer à l'article cité.

comme ceux en linguistique par exemple : en effet, l'énoncé « je suis en train de mentir » n'a sans doute jamais été énoncé au premier degré. C'est une construction de laboratoire. Le paradoxe du méta-art, lui, existe en dehors du laboratoire : il n'est pas fabriqué par le philosophe, mais bel et bien par l'œuvre : il importe par conséquent de le prendre en compte et d'en rendre compte en tant que relevant d'une pratique artistique normale et non d'une altération de l'art. Il semble inévitable qu'il faille faire abstraction de la logique afin de se faire une compréhension intuitive du méta-art.

au-delà de la logique

L'écueil majeur de notre étude est qu'elle entremêle deux disciplines distinctes : la logique et l'esthétique. La première est fondamentale pour permettre de comprendre le mécanisme du méta, sa stratification ainsi que les paradoxes qu'il induit. Elle n'a toutefois d'intérêt qu'une fois introduite dans le champ de l'esthétique qui est celui s'occupant de la nature artistique de l'objet considéré. À présent que nous voyons que le champ de la logique n'est pas suffisamment adapté à notre propos pour interagir avec l'esthétique de manière pertinente, il nous faut comprendre autrement la notion de méta. Bien entendu, ce n'est pas parce que la logique ne peut pas rendre compte de l'imbrication aplatie spécifique au méta-art que ce que nous avons compris sous l'appellation « méta-art » est à revoir. Ce qui importe à présent est de comprendre la particularité du méta-art indépendamment de l'axiome de non-contradiction qui est trop imprégné de logique.

Un spectateur n'est en effet pas un ordinateur, il n'a pas de règle externe à respecter, pas d'axiome, il ne respecte aucune logique pré-définie scrupuleusement. Il est libre de penser. Pourtant, l'œuvre méta-artistique portant sur elle-même en tant qu'œuvre d'art suscite tout de même un sentiment particulier. Nous avons nommé ce sentiment sublime catastrophique parce qu'il est la manifestation d'une rupture nette au sein d'une appréhension induisant une rupture entre raison et imagination. Cette dernière rupture ressemble à un résidu d'une logique trop intériorisée, la fascination du paradoxe.

Le paradoxe dont nous traitons se rapproche en fait davantage de l'antinomie puisqu'il fait intervenir l'axiome de non-contradiction. Or, puisque nous devons tenter de s'abstraire de cet axiome et puisque l'art ne connaît pas de lois, considérons le paradoxe dans son acception étymologique : est paradoxal ce qui est « hors du dogme ».

Dans *Le Statut paradoxal du paradoxe*³¹¹, Jean-Yves Girard englobe les différentes acceptions du terme « paradoxe » : l'étymologique et la logique. Il montre que la seconde peut se réduire à la première. Traversant historiquement les quelques paradoxes qui ont marqué l'histoire, il remarque que le paradoxe du crétois, ou du menteur, « réfute le dogme d'une possible transparence du langage »³¹². Ceux de la diagonale, de la quadrature du cercle et de la diagonale de Cantor réfutent, dit-il, le dogme pythagoricien ainsi que ses replâtrages. Le paradoxe de Russel, quant à lui, contredit le dogme de la définition d'un ensemble par compréhension : « toute propriété définit un ensemble ». Ainsi, certains paradoxes sont antinomiques, d'autres ne le sont pas, mais tous réfute un dogme. Le dogme réfuté est celui qui a le plus faible degré de certitude. En effet, un paradoxe réfute potentiellement plusieurs dogmes, mais l'abandon au choix d'un seul peut rétablir la cohérence d'une pensée dogmatique.

Le paradoxe induit par le méta-art semble avant tout réfuter le dogme consistant à penser que toute œuvre d'art est interprétable. En effet, le paradoxe ne pourrait pas subvenir si l'œuvre n'était aucunement interprétée. Son interprétation lui est nécessaire, ne serait-ce que l'interprétation du percept visuel en formes prégnantes. Nous voulons toutefois conserver aussi bien ce dogme que le paradoxe, non pas qu'il nous semble impossible d'apprécier une œuvre sans l'interpréter, mais parce que nous défendons une pluralité d'approches de l'œuvre d'art et que nous nous intéressons particulièrement à l'interprétation d'une œuvre. Autrement dit, malgré les apparences, ce n'est pas parce que l'interprétation d'une œuvre aboutit à un paradoxe que le paradoxe ne consiste pas en une interprétation valide. Au contraire, le spectateur gagne à faire cette interprétation paradoxale, l'œuvre n'en devient à ses yeux que plus riche, plus complexe.

311. Girard, (Jean-Yves), *Le Statut paradoxal du paradoxe*, Séminaire Galilée, Pont à Mousson, 9 Novembre 2007 et rencontre LIGC, Roma Tre, 13 Décembre 2007.

312. Ibid, p .1.

Le dogme réfuté semble en fait plus général que cela. Du moins, commençons par lui donner une forme générale, il sera toujours temps de la préciser par la suite. Le spectateur admet que le monde qui l'entoure obéit à une certaine logique, mais à une logique dont le modèle peut s'adapter au gré des événements : une logique intuitive qui se définit en fait davantage par le souci de lutter contre l'illogisme que par un modèle logique. C'est l'attente du spectateur qui fonctionne comme un dogme et il s'attend devant une œuvre d'art à se trouver devant une chose. Cette attente est celle notée par Luigi Pareyson³¹³, notre deuxième partie en est en quelque sorte le commentaire. Or, si dans l'œuvre d'art le spectateur y découvre un monde, dans le méta-art, il y découvre un monde étrange, bancal, surprenant, un monde dynamique et donc un monde encore plus vivant, grouillant, que le monde de l'œuvre au pseudo-paradoxe sémantique.

Avant d'abandonner les références logiques, rappelons que le dynamisme du méta-art vient de la forme de son paradoxe. Un paradoxe syntaxique du type $[(A \rightarrow \text{non-} A) \text{ et } (\text{non-} A \rightarrow A)]$ dans lequel la contradiction se donne d'elle-même, sans que le spectateur ne la traque. Toutefois, même si la notation logique permet de se faire une idée du dynamisme du méta-art, l'implication logique n'a pas du tout ce sens. En d'autres termes, le dynamisme – et c'est avec la contradiction ce qui nous intéresse dans la double-causalité – n'est pas traduisible par l'implication logique³¹⁴.

Dans la mesure où nous devons abandonner la logique et, avec elle, le vocabulaire de la contradiction, considérons attentivement ce dynamisme qui fait la spécificité du paradoxe syntaxique propre au méta-art.

En sortant de tout formalisme logique, nous sommes également contraint de renoncer à la présentation du sentiment du sublime catastrophique par une rupture entre raison et imagination. En effet, il semblerait délicat de conserver un vocabulaire kantien sans faire de référence à la logique quand nous savons l'importance que la table des catégories peut avoir pour Kant. De plus, le sublime catastrophique naissant en relation

313. « On se trouve devant une chose et on y découvre un monde », Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p.13.

314. Nous pourrions ici introduire les logiques temporelles qui ne se contentent pas de parler d'un état du monde, mais elles n'auraient d'autres intérêts que d'exhiber un changement dans le temps sans pour autant introduire une notion de dynamisme.

avec la contradiction – son idée et sa représentation – il n'est pas possible de parler de contradiction sans respecter une logique. Bien entendu, ceci ne signifie pas que la suite de nos considérations va être illogique ; c'est la logique du spectateur que nous ne prenons plus en compte. Notre commentaire, quant à lui, respectera, autant que faire se peut, le bon sens.

Nous conserverons tout de même certaines appellations, comme celle de sublime catastrophique. Elles nous semblent en effet pertinentes au-delà de la logique ou en analogie avec une logique naturelle³¹⁵.

de l'œuvre elliptique à l'œuvre ellipsoïdale

Rappelons brièvement quelques points.

Le dynamisme du méta-art est dû au passage de l'ellipse. L'appréhension de l'œuvre elliptique ressemble à une sorte d'oscillation autour d'une zone manquante. Au contraire, l'œuvre ellipsoïdale, comme l'est l'eyima fang, n'oscille pas du tout ; elle présente une opposition stabilisée.

Dans l'esthétique de la bifurcation, l'interprétation d'une œuvre achevée par un spectateur connaît des catastrophes la faisant passer de telle œuvre bifurquée à telle autre œuvre bifurquée. La répétition en aller-retour de cette catastrophe est un cycle d'hystérésis. Le spectateur peut être ou non attiré dans ce cycle. Il l'est dans le cas du méta-art, c'est ce qui confère son dynamisme. Afin de trouver une cohérence à ce qu'il appréhende, il est tenté de stabiliser cette hystérésis. L'œuvre ellipsoïdale vérifie exactement les conditions pour prétendre être cet état d'hystérésis stabilisé.

Nous avons ainsi d'un côté une œuvre dynamique, de l'autre une œuvre stable. La première est simple dans l'instant, complexe dans le temps de contemplation. La seconde est complexe dans l'instant, constante dans le temps de contemplation.

315. Dans la mesure où il s'agit d'un travail d'esthétique et sciences de l'art, nous avons cherché à minimiser le plus possible les développements techniques de logique. Toutefois, la pensée logique du méta y est omniprésente de manière sous-jacente. C'est bien entendu la logique en tant que discipline qui est ici stigmatisée, en aucun cas la logique naturelle.

Il est d'usage d'étudier les choses stables afin de se préparer à comprendre celles qui sont dynamiques. De plus, l'œuvre ellipsoïdale est certes complexe, une complexité que nous comprenons, mais n'est pas tenue pour « contradictoire ». Il nous semble ainsi plus pertinent de s'attarder quelque peu sur ce type d'œuvre dans le but de comprendre le dynamisme du méta-art affranchi de la notion de contradiction.

Un peu à la manière de la forme géométrique de l'ellipse qui parvient à ressembler à un cercle imparfait pourvu de deux centres – ses foyers – l'œuvre ellipsoïdale est une stabilisation aventureuse entre deux foyers qui se repoussent, la jeunesse et la vieillesse par exemple pour l'eyima. Toutefois, une telle œuvre ne peut accéder à la complexité qu'une fois identifiées les parties antagonistes qui la composent. Pour filer la métaphore, si une ellipse a ses deux foyers trop près l'un de l'autre, elle est assimilable à un cercle. De même, une œuvre ellipsoïdale regroupant des notions qui ne s'opposent guère perd toute complexité et s'assimile à une œuvre fermée. En ce sens, l'opposition est fondamentale pour ce type d'œuvre, la stabilité n'est pas donnée avec l'œuvre, mais constitue bel et bien un acquis par un processus : il y a stabilisation. Même si ce processus ne dure que peu de temps, il est forcément présent. Il fait de l'œuvre elliptique le passage obligé afin d'arriver à l'œuvre ellipsoïdale. Si la stabilisation est possible c'est parce que les deux foyers peuvent s'accorder : ils sont, au-delà de toute dissemblance, d'un niveau comparable.

Lors de l'étude de ce type de statuette, nous avons remarqué que des ossements généralement contenus dans le panier pouvaient apparaître à l'intérieur de la statuette. Même si cette inclusion peut ressembler à une imbrication physique, n'oublions pas qu'il s'agit là d'un procédé assimilable à une fractale, c'est-à-dire que la partie retrouve la même complexité que le tout, quel que soit le changement d'échelle. Ainsi, la vieillesse n'est pas forcément incluse dans la jeunesse. C'est la cohabitation qui est visée, une cohabitation possible parce que jeunesse et vieillesse ne sont pas étagées, ne sont pas imbriquées l'une dans l'autre.

Ce qui ressort de ce dernier point est que la stabilisation accomplie par l'eyima est peut-être susceptible de permettre de comprendre le dynamisme qui nous intéresse, mais la stabilisation ne peut toutefois pas se répercuter dans le méta-art. En effet, l'eyima, qui

représente notre idéal-type d'œuvre ellipsoïdale, n'est en aucun cas une œuvre méta-artistique. Il s'agit en fait de la stabilisation d'une œuvre achevée de l'art-objet. Or, nous savons que le dynamisme de ces œuvres est à créditer au spectateur ; c'est lui qui cherche l'instabilité. Dès que l'œuvre est égologique, elle est stratifiée. L'imbrication qui en résulte empêche les deux pans distingués par l'ellipse de cohabiter : l'ellipse y est séparatrice et non unificatrice, l'ellipse est le gouffre séparant le niveau n du niveau $n + 1$.

Tout de même, le dynamisme du méta-art connaît des stabilités locales comparables à celle de l'eyima. En effet, un premier strate attire le spectateur avant de l'expulser vers un autre strate. Ce mouvement pendulaire rappelle le vocabulaire utilisé dans les études d'oculométrie qui cherchent à comprendre le cheminement du regard sur une image : des pôles attracteurs, d'autres répulseurs, des items de transitions. Ainsi, de la même manière que nous avons conservé le vocabulaire de la symétrie spatiale pour l'utiliser dans un autre domaine, celui des interprétations, il nous semble que le vocabulaire esthétique de la stabilité et du dynamisme utilisé généralement dans le cadre d'une image peut nous permettre de progresser dans la compréhension du mécanisme du méta-art.

Ces concepts esthétiques peuvent être utilisés pour comprendre des mécanismes biologiques. On s'appuie alors sur des travaux mathématiques dès lors que l'identification de paramètres est possible. Comme nous l'avons fait pour la théorie des catastrophes et pour la notion de bifurcation, nous présenterons brièvement les notions mathématiques associées à la stabilité. Ceci rend en effet plus clair le propos tenu. Bien évidemment, l'essentiel de notre propos reste de nature esthétique puisque nous invoquons des concepts esthétiques pour mieux comprendre le méta-art.

Chapitre XXIV : quelques notions de stabilité

Le sens de la vue est très complexe, on pense « voir » des choses qu'on ne *voit* pas réellement. Nous ne parlons même pas ici d'illusion ou d'hallucination, mais simplement de l'expérience de vision quotidienne. En effet, entre les signaux lumineux pénétrant dans l'œil et l'information visuelle consciente, il s'opère des traitements de l'image fort complexes, le critère permettant ces traitements est celui de la pertinence. Autrement dit, les percepts sont traités pour être cohérents avec une certaine mémoire visuelle³¹⁶. Ainsi, ce qui arrive dans l'œil n'a rien à voir avec ce qui arrive dans le cerveau. Nous nous intéressons ici spécifiquement au pattern et non à tout ce qui touche le renversement de l'image ou le traitement des couleurs. Les formes cohérentes entre elles, et donc pertinentes, définissent en quelques sortes des formes stables : c'est-à-dire que lorsqu'on voit de telles formes, le traitement des signaux lumineux ne va pas être modifié afin de donner une nouvelle structure à ces signaux.

De nombreux exemples de stabilités sont exposés dans ce chapitre. Parmi les stabilités concernant les sens, les visuelles sont certainement les plus simples à décrire et les plus simples à ressentir. La prise de conscience d'un état stable est considérablement facilitée dès que ce dernier est en compétition avec un autre état stable. C'est dans ce cas qu'on prend conscience du traitement pré-conscient de l'information visuelle. Il nous semble d'ailleurs qu'il est possible par entraînement de contrôler efficacement ce mécanisme³¹⁷.

316. Nous présentons ici une grossière introduction aux traitements de l'information visuelle, il nous est impossible d'être plus précis sans consacrer trop de place à ce sujet de recherche extrêmement riche.

317. Soyons tout de même prudent, une prudence non pas intellectuelle mais bien pratique : chercher à contrôler parfaitement le traitement se faisant en tentant de rendre stables des visions impertinentes, ces visions deviennent, à force d'être perçues, prégnantes, on court ainsi le risque de perdre toute notion de stabilité en adéquation avec le monde environnant. Nous reparlerons de ce risque au cours de ce chapitre et du suivant.

Il peut sembler surprenant que nous consacrons un chapitre à la notion de stabilité alors que ce qui nous intéresse en premier lieu est, au contraire, le dynamisme du méta-art. Toutefois, une brève définition de la stabilité montre clairement que le dynamisme est une étape fondamentale de toute stabilisation.

Un système est dit stable quand il n'évolue pas significativement au cours du temps. S'il y a stabilité, c'est parce qu'il y a un état particulier du système qui reste constant. Il y a ainsi deux possibilités. Soit le système est initialement situé dans l'état stable, et donc il y reste. Soit le système démarre ailleurs que dans cet état stable, mais converge vers lui. Il s'agit d'une présentation succincte de la stabilité de Lyapunov. On parle d'état stable dans le premier cas et d'état asymptotiquement stable dans le second cas.

C'est le second cas qui nous intéresse. Dans la stabilité asymptotique, le système évolue dynamiquement vers l'état stable. Le dynamisme n'est pas uniquement dû au fait qu'il y ait mouvement. Il s'agit d'un dynamisme comparable à celui du méta-art au sens où le système évolue *vers* l'état stable, c'est-à-dire qu'il s'en approche et ne fait que s'en approcher.

À aucun moment il ne s'en éloigne pour mieux s'en rapprocher ensuite. Ainsi, cette attraction constitue une demi-période de « l'oscillation de la strate n vers la strate $n + 1$ ». Si le système n'est pas par la suite figé dans ce premier état stable, c'est parce qu'il y a compétition entre différents états stables.

L'objectif de ce chapitre est de présenter l'intrication entre stabilité et dynamisme dans le cas de plusieurs états stables, une strate de l'œuvre méta-artistique étant assimilable à un état stable. Il nous semble important de commencer en montrant que nous avons déjà eu abondamment recours implicitement à la notion de stabilité par l'intermédiaire de la théorie des catastrophes de René Thom.

*la catastrophe comme outil de la stabilité*³¹⁸

Un des intérêts de la théorie des catastrophes telle que l'a formalisée René Thom réside dans la mise en évidence de points stables et de points instables. La catastrophe élémentaire avec un facteur de contrôle et un axe de comportement possède un unique point instable. La catastrophe de la fonce, quant à elle, possède une infinité de points instables répartis le long de deux demi-droites : une au niveau d'un mode de comportement, l'autre au niveau d'un second mode de comportement. La catastrophe se produit lorsque l'instabilité de l'état est actualisée ; c'est-à-dire lorsque l'état saute d'un mode de comportement à l'autre. Plus on se situe loin d'une de ces demi-droites, plus l'état est stable.

On pourrait se demander ce que signifie qu'un état est stable, même plus stable qu'un autre, alors qu'il est susceptible de changer par une variation de paramètres. Un état est dit stable quand il n'est pas modifié par des petites variations des paramètres. On pourrait penser que si des paramètres parvenaient à rendre compte précisément d'un état, alors l'intensité des variations de l'état serait proportionnelle à l'intensité des variations de ses paramètres. Or, ce que la théorie des catastrophes montre est que non seulement il n'y a pas forcément proportionnalité, mais il n'y a pas non plus toujours continuité. Il existe des états pour lesquels une variation aussi infime soit-elle d'un paramètre modifie l'état considérablement de manière discontinue. Ces états sont dits catastrophiques, il s'opère une modification qualitative brusque pour une modification quantitative continue.

Mathématiquement, il s'agit pour la fonce d'une famille de fonctions paramétrées par deux variables. Les états stables sont décrits par les minimums des fonctions. Il se

318. Il se trouve que la théorie des catastrophes est utilisée en morphogénèse. En effet, exhiber des configurations stables correspond à exhiber des formes possibles. Toutefois, même si nous évoluons au sein de l'esthétique où la notion de forme est omniprésente, ce n'est pas à cet aspect de la théorie des catastrophes que nous nous rattachons ici. De plus, quand bien même il nous semble qu'un formalisme est possible, formalisme permettant à la théorie des catastrophes de rendre compte précisément des phénomènes que nous étudions, nous ne le constituons pas. Il faut par conséquent voir avant tout l'usage que nous faisons de la théorie de René Thom comme une analogie ou, au meilleur des cas, comme les prolégomènes d'un travail ultérieur. Un travail ne concernant plus cette fois le champ de l'esthétique.

trouve que la fonction associée à la fonction peut avoir deux minimums locaux suivant les valeurs des paramètres. Dans ces cas, l'état choisi peut l'être suivant deux règles. Il s'agit soit la règle de Maxwell selon laquelle le minimum le plus bas des deux l'emporte, soit de la règle du retard qui prend en compte l'état dans lequel est le système au moment où la variation des paramètres amène l'apparition d'un nouveau minimum. Cette prise en compte fait que le système ne passera d'un minimum à un autre que s'il peut franchir les états qui les séparent. Ainsi, s'il y a un maximum local, il y a beau avoir un minimum plus petit, l'état reste dans le minimum où il était.

Le phénomène de retard permet l'hystérésis. En effet, le système emprunte au retour un chemin différent de l'aller : il ne passera pas de l'état A à l'état B pour les mêmes conditions que son passage de l'état B à l'état A. C'est la règle du retard et non celle de Maxwell que nous suivons ici, elle semble mieux rendre compte des catastrophes liées à l'appréhension d'une image. Ceci vient du fait que le traitement des informations visuelles ne modifie l'interprétation qu'il fait des percepts que lorsque celle-ci touche à la limite de sa cohérence et non dès qu'une autre interprétation devient plus cohérente. La règle du retard favorise le maintien au dépend du changement. Or, la vision cherche des états constants, des états qui se maintiennent. Si la vision privilégiait la règle de Maxwell, la perception du monde serait en perpétuelle mouvance. Jonglant entre formes concaves et formes convexes, entre forme et fond ou encore entre vision en perspective et vision anamorphotique, le monde serait en perpétuelle stabilisation. On n'aurait ainsi paradoxalement nullement l'impression d'un monde stable autour de soi.

Les notions philosophiques auraient sans doute été fort différentes, on aurait difficilement envisagé de la même manière l'existence de l'*objet* dans une telle instabilité³¹⁹. Au contraire, la vision étant ce qu'elle est, la catastrophe se produit suffisamment rarement pour qu'elle soit mise sur le compte d'un jeu de la vision et non d'une instabilité du *réel*³²⁰.

319. À ce sujet, il est très intéressant de se demander quelle aurait été notre discours sur le monde si nos sens avaient suivi d'autres règles. Nous prenons ici l'exemple de la vision face aux règles de Maxwell et du retard, d'autres considérations sont à étudier pour le sens de la vue devant d'autres règles ainsi que pour d'autres sens.

320. Certains dysfonctionnements cérébraux peuvent entraîner un non-respect de la règle du retard, le

La stabilité du réel est un état qui attire tout autre état vers lui, on dit que c'est un attracteur.

Pour comprendre ce qu'est un attracteur, imaginons une chaîne de montagnes et ses vallées. Si l'on place une boule directement dans une vallée, elle y reste. Si on la place exactement au sommet de la montagne, elle y reste également. Si on l'a place à présent sur le flanc de la montagne, aussi proche soit-elle du sommet, elle tombe irrémédiablement au creux de la vallée. Les minimums locaux – les vallées – sont des attracteurs, les maximums – les sommets de montagnes – sont au contraire des répulseurs.

Une définition précise de ce qu'est un attracteur a recours à des équations différentielles. Un tel formalisme mathématique n'est pas nécessaire à notre propos. Nous présentons toutefois un exemple simple d'attracteur, on en trouve dans des suites définies par récurrence à l'aide d'une fonction affine.

Si on construit par exemple la famille de suite définie par $U_{n+1} = 1/4 U_n + 1$, on remarque que très rapidement, et quel que soit le premier terme choisi initialisant la suite, la suite se rapproche rapidement de $4/3$, sans jamais s'en éloigner. Elle n'atteint toutefois jamais cette valeur. La suite ne peut prendre cette valeur que si la suite est initialisée à $4/3$. Ainsi, $4/3$ est un attracteur de cette suite, c'est le point stable pour lequel la récurrence est muette³²¹.

Au contraire, si on construit la famille de suite définie par $U_{n+1} = 2 U_n - 1$, on remarque que quel que soit le premier terme choisi, la suite s'éloigne de 1 sans jamais s'en rapprocher. Encore une fois, si la suite est initialisée en 1, elle y reste³²². On dit que 1 est un répulseur de la suite. C'est certes un point d'équilibre, mais l'équilibre est instable puisque s'en écarter ne serait-ce qu'à peine conduit à un profond éloignement.

Le premier exemple de suite est illustré par une vallée entre deux flancs de deux montagnes sans sommet, la vallée est un attracteur : $4/3$ correspond à un minimum de la fonction de stabilité.

sujet se sent donc immergé dans un univers mouvant et instable. Nous l'imaginons, l'instabilité se répercute malheureusement sur le sujet.

321. Ceci vient du fait que : $1/4 \times 4/3 + 1 = 4/3$, le terme suivant est égal au terme qui le précède.

322. Remarquons à nouveau que $2 \times 1 - 1 = 1$.

Le second exemple de suite est illustré par une montagne dont les flancs ne débouchent dans aucune vallée, le sommet est un répulseur : 1 correspond à un maximum de la fonction de stabilité.

Bien entendu, il n'existe pas réellement de montagne sans vallée ou de flancs sans sommet. De plus, une chaîne de montagnes comporte plusieurs sommets et surtout plusieurs vallées. Ainsi, différents attracteurs peuvent être en compétition. Nous avons déjà vu que la règle du retard permettait de lever l'ambiguïté entre plusieurs attracteurs, mais nous n'avons pas considéré l'intérêt que pouvait avoir la compétition en tant que telle, indépendamment de l'état retenu.

compétition d'attracteurs

Il peut arriver dans le quotidien d'être confronté à des cas de compétition d'attracteurs. Nous présentons ici deux situations présentant chacune au moins deux attracteurs. Ces expériences ont principalement pour but de montrer qu'il est possible, avec parfois un peu d'entraînement, de choisir entre ces différents attracteurs suivant l'effet souhaité. L'un concerne la motricité, l'autre, par lequel nous commençons, concerne le sens de la vision. Il s'agit en quelque sorte d'esthétique appliquée.

Avant de complexifier la situation, souvenons-nous des exemples d'images ambiguës comme canard-lapin ou le cube de Necker. Dans ces images, on a l'impression d'avoir le choix entre deux visions. Il faut bien se rendre compte que ces deux visions ne sont en fait que deux possibilités parmi tant d'autres : certes on peut voir le cube de Necker vu d'en haut ou vu d'en bas, mais on peut aussi le voir à plat comme un dessin dans le sable ou encore avoir l'impression que les angles du cubes ne sont pas droits. Pascal Mamassian rappelle à ce sujet qu'« une image rétinienne 2D est compatible avec une infinité d'objets 3D »³²³. Il y a en fait une infinité de visions possibles, seules

323. Mamassian (Pascal), « Métamères perceptifs et perception bistable », in *Intellectica* n°43, Paris, 2006, p. 74.

certaines, les plus stables, sont retenues par le traitement des percepts visuels : elles fonctionnent comme des attracteurs. Ainsi, une image est toujours ambiguë, mais n'a pas forcément plusieurs visions réellement vues aisément ; autrement dit, plusieurs visions stables. Dorénavant, nous ne parlerons plus d'image ambiguë pour qualifier le cube de Necker, mais d'image bistable³²⁴. Toutefois, « le fait intéressant en perception bistable n'est pas tant que nous sélectionnions seulement deux parmi cette infinité d'interprétations possibles, mais aussi que notre interprétation alterne continuellement entre ces deux interprétations »³²⁵, c'est précisément cette alternance qui nous intéresse. Nous cherchons alors à la rendre difficile pour parvenir à mieux identifier ce qui est responsable de l'alternance. Chez certains, la portée attractive est facilement tangible. Il se peut en effet qu'une possibilité soit préférée à l'autre. Ainsi, une fois que la personne aura réussi à voir le canard, elle perdra presque aussitôt cette vision pour retourner immédiatement au lapin. Généralement, un peu d'expérience suffit à alterner à sa guise entre une image et l'autre. Ceci vient probablement du fait qu'il s'agit d'image fixe : aucun mouvement ne vient rendre encore plus stable ou encore plus instable une vision. Il existe toutefois des images bistables en mouvement.

Un exemple est celui de la silhouette de femme en gif animé. La silhouette peut soit être vue en tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, soit dans le sens inverse. Ceci vient du fait qu'il s'agit d'une silhouette sans aucune information à l'intérieur de la forme, elle n'a qu'un contour. De plus, elle est représentée en perspective cavalière et non en perspective euclidienne, ce qui fait que lorsque son bras s'éloigne, il ne semble pas rétrécir et quand il se rapproche, il ne semble pas grandir. Ainsi, à quel moment est-elle de face, à quel moment est-elle de dos ? aucune indication ne permet de lever l'ambiguïté. Bien évidemment, une fois initialisée par la première vision, il est aisé de s'exprimer sur sa position, mais ce qui est frappant est que cette première impression se fait naturellement, sans que ne se ressente l'hésitation³²⁶. L'image fixe isolée dévoile

324. Nous pensons que certaines images peuvent devenir multi-stables, autrement dit que l'ambiguïté latente et potentielle d'une image ambiguë peut s'actualiser par habitude et entraînement du sujet.

325. Mamassian (Pascal), « Métamères perceptifs et perception bistable », in *Intellectica* n°43, Paris, 2006, p. 74.

326. Le fait que cette image a fait le tour des blogs ainsi que du populaire site facebook permet de supposer que la majorité de la population ne décèle pas l'ambiguïté de l'image immédiatement, il faut même le plus souvent savoir que l'image est ambiguë pour parvenir à voir l'autre possibilité. Notons tout

son ambiguïté, la silhouette peut en effet être vue de dos ou de face, mais dans la mesure où elle tourne, un choix est immédiatement et inconsciemment fait. Le sens giratoire perçu est le premier attracteur, c'est la préférence cérébrale pour tel ou tel sens qui brise la symétrie. Déceler l'ambiguïté sur l'image peut se faire suivant plusieurs critères. Certains, essentiels, consistent à distinguer entre la femme de dos ou de face ou entre le grisé sous-elle perçu comme ombre ou comme symétrique. D'autres, circonstanciels, concernent le fait de savoir si elle se tient sur sa jambe gauche ou sa jambe droite ou si telle jambe passe devant ou derrière telle autre. Ainsi, les deux sens sont possibles, les deux sens sont visibles.

Dans la mesure où c'est le sens giratoire qui est discriminant, une expérience intéressante consiste à placer après un temps un miroir orthogonalement à l'image et d'y regarder le reflet tout en regardant l'image d'origine. Dans un premier temps, il se peut que les deux silhouettes tournent dans le même sens : pendant qu'une femme est de dos, son reflet est vu de face. Il ne s'agit donc pas réellement de son reflet. Deux images indépendantes sont perçues, comme si le miroir était encore une fois infidèle ; et cette fois-ci sans l'intervention d'un Vermeer, d'un Vélasquez ou d'un Raetz. Toutefois, le fait d'insister sur la qualité spéculaire du miroir en bougeant légèrement la tête et les yeux renforce la cohérence de son fonctionnement en tant que miroir et rend instable le reflet infidèle. De la sorte, une des deux silhouettes change subitement de sens pour rétablir la justesse du reflet. Autrement dit, la cohérence entre une image et son reflet est un attracteur plus puissant que celle concernant une préférence giratoire.

Nous comprenons à présent pourquoi les œuvres de Markus Raetz comme *Silhouette*, *Miroir-lièvre* ou *Looking-glass* sont si surprenantes pour le spectateur : la manière dont elles sont faites par la cohérence des formes reflétées fait que le spectateur abandonne l'attracteur lié à la cohérence entre image et reflet³²⁷.

de même qu'il n'y a aucun consensus disant qu'un sens est plus stable qu'un autre, chaque sens est en premier lieu vu par une partie non-négligeable de la population qui a fréquenté ces sites.

327. Une référence à *Moulin sans tête* s'impose : une tête sans indication de forme interne, juste un contour, tourne. Toutefois, cette œuvre de Markus Raetz n'intègre pas l'ambiguïté giratoire : l'éloignement des pâles tend à stabiliser nettement plus un sens que l'autre. Il est certainement possible de parvenir à faire abstraction de cette information et d'inverser ainsi le sens de l'œuvre, mais les pâles font un semblant de perspective euclidienne dans la mesure où elles s'éloignent et se rapprochent du spectateur. Nous ne développons pas pour cette raison l'ambiguïté giratoire de cette œuvre de Markus Raetz.

Au sein de l'image animée, sans miroir, nous avons dit qu'il y avait deux états stables suivant le sens giratoire. Ces deux états sont deux attracteurs en compétition. Tout d'abord, ils sont attracteurs au sens où de nombreuses autres visions sont possibles, mais ne sont pas effectives. On peut voir par exemple les jambes tourner dans un sens, le buste dans l'autre. Ils sont en compétition dans la mesure où une fois l'image stabilisée, il est difficile de changer d'attracteur, mais un saut peut se produire à tout moment parce que l'autre attracteur a remporté la victoire. Les paramètres peuvent être externes : le fait d'incliner la tête sur le côté peut par exemple faciliter le passage au sens giratoire le moins naturel. Ils peuvent également être internes : en influençant d'une manière ou d'une autre sur le traitement de l'image.

Ce dernier point nous intéresse davantage, il montre que le processus pré-conscient de traitement peut être influencé volontairement. Nous n'avons pas pour objectif d'identifier les mécanismes de cette influence, ce qui nous intéresse est de constater que dans ce cas, l'individu a l'impression de pouvoir se contrôler. Même si nous ne savons pas précisément sur quoi porte ce contrôle, nous savons qu'il est possible d'avoir l'impression de contrôler. Dans les cas de motricité, le contrôle semble plus complexe, il n'est pas forcément plus difficile, mais il semble mettre en jeu plusieurs compétences.

Si l'on pointe l'un vers l'autre les index des ses mains et que l'on fait tourner les mains, il y a généralement quatre situations stables que l'on peut grouper suivant deux paramètres : le sens de giration et l'opposition de phase. En effet, les mains tournent dans le même sens apparent, mais elles peuvent être décalées. En d'autres termes, le mouvement d'une main est soit l'image de l'autre par une symétrie plane, soit l'image de l'autre par une symétrie centrale.

L'objectif à présent est de tenter de faire tourner les mains dans un sens apparent opposé : si toutes les deux sont en haut, il faut que l'une se rapproche de soi tandis que l'autre s'éloigne, elles se recroiseront en bas. La tendance lors de l'essai de ce nouveau mouvement est de se faire attirer par l'un ou l'autre mouvement habituel aux mains en opposition de phase. Il n'est pas ici question d'un problème de synchronisation des mains, la question n'est pas nécessairement de désolidariser une main de l'autre. Dans

les mouvements habituels, on sent que les mains font quelque chose de similaire. Ceci s'explique parce qu'on peut passer d'une main à l'autre par une transformation simple de l'espace, une symétrie plane ou centrale. Ce qui permet de se rendre compte que le problème n'est pas proprement moteur est que si l'on essaie de se voir mentalement en train de réaliser ce mouvement instable, on échouera. La représentation mentale est elle-même instable. Ainsi, le problème est précisément un problème de représentation du mouvement et non du mouvement lui-même : c'est un problème de structure. Il faut ainsi parvenir à penser une cohérence entre le mouvement d'une main et celui de l'autre plutôt que de tenter de les mouvoir indépendamment³²⁸.

En agissant de la sorte, il surgit une nouvelle configuration stable qui, au fur et à mesure qu'elle est exploitée, peut devenir un attracteur. Ainsi, les attracteurs en compétition peuvent être à leur tour en compétition avec un nouvel attracteur.

dépassement d'attracteurs en compétition

Comme nous l'avons déjà mentionné, être ou non un attracteur n'est pas prédéfini une fois pour toute. Il est possible de faire en sorte qu'un état autrefois non attractif devienne pertinent en recherchant activement sa stabilité. Une fois cette recherche active suffisamment accomplie, la forme acquiert une prégnance d'apparence aussi naturelle que celle des formes immédiatement attractives. Ainsi, la silhouette qui tourne devient lisible aussi bien dans un sens que dans l'autre. Nous sommes alors devant un cas de bistabilité dans la mesure où le percept se laisse interpréter de deux formes stables dont l'une est en compétition avec l'autre.

Une fois passé le cap de l'avènement d'un nouvel attracteur, il devient envisageable d'en faire émerger d'autres. De la même manière qu'il était difficilement concevable d'interpréter tel percept autrement que de telle forme avant de découvrir une autre forme stable, réitérer l'opération demande à nouveau une recherche active.

328. Une expérience témoin permet de se rendre compte que le problème n'est pas proprement moteur : si au lieu de pointer les index l'un vers l'autre, on les pointe devant, il est aisé de tourner les mains aussi bien dans un sens que dans l'autre. Dans un cas, il s'agit d'une symétrie plane, dans l'autre, d'une translation.

Précisément la recherche active consiste à faire coïncider la forme envisagée à stabiliser avec un phénomène de l'expérience quotidienne afin de valoriser la cohérence de cette forme. Dans le cas de la silhouette, diverses formes sont envisageables. On peut voir par exemple le buste de la femme tourner dans un sens alors que ses jambes tournent dans l'autre ; on peut également voir la femme pivotant tout le temps de dos ou tout le temps de face tout en faisant des pas-chassés sur place. Il est tout aussi possible de perdre toute profondeur de l'image, donc tout rapport à une femme, et d'interpréter le percept comme une perpétuelle mutation d'une tache d'encre où le surplus d'encre glisserait d'un côté avant de glisser de l'autre.

Il est intéressant de remarquer que dans l'entreprise de telles stabilisations, les deux attracteurs autrefois en compétition s'envisagent sur un même plan. Simultanément, le nouvel attracteur se pose en compétition avec les deux autres. Ceci vient du fait que la bistabilité n'est pas anodine : même si un sens s'oppose vivement à l'autre sens, il s'agit toujours de sens giratoire, le principe est que la silhouette tourne. Nous assistons ainsi à la subsumption d'une compétition d'attracteurs sous un principe commun. Ce principe entre à son tour en compétition avec un autre principe générant un autre ou d'autres attracteurs. À ce sujet, il s'agit de distinguer avec soin le fait d'enchaîner des catastrophes entre un sens giratoire et l'autre et le fait de voir la silhouette pivotant sur elle-même : le second cas est dépourvu de catastrophe. Dans la mesure où il est fréquent dans le cadre de danses par exemple de voir une personne pivoter de la sorte, la forme du pivot est plus aisément stabilisable que celle imposant au buste et aux jambes un sens giratoire différent³²⁹. Le simple tour reste cependant naturellement plus prégnant. C'est pourquoi, dans la recherche active de stabilisation du pivot, les deux attracteurs de la bistabilité jouent pleinement leur rôle en piégeant le regard dans le tour au détriment du pivot. En ce sens, les attracteurs en compétition œuvrent pour la même cause : maintenir le tour, dans un sens ou dans l'autre, comme attracteur principal.

Ainsi, nous pouvons imaginer une structure hiérarchisée sur le principe du rhizome dans laquelle les branches situées après chaque nœud participent d'un principe

329. Nous pensons toutefois que s'il était usuel de voir une marionnette bouger de la sorte, il serait aisé de rendre cette forme attractive.

commun. Leurs attracteurs peuvent tout de même être en compétition les uns avec les autres. Cette phylogénie des attracteurs permet de se rendre compte qu'il y a des subsomptions possibles d'attracteurs s'opposant. La subsomption n'a de prégnance que dans une représentation mentale, aucune structure réelle ne présente ce cas³³⁰. Afin d'explicitier ce point, reprenons l'exemple de la giration des mains. Une fois que l'on parvient aisément à tourner les mains dans un sens opposé, les deux manières de les tourner dans le même sens, avec opposition de phase, semblent alors parfaitement similaires. Elles semblaient toutefois s'opposer dans un premier temps. Cette remarque peut paraître anodine, elle est cependant importante dans la mesure où il s'agit musculairement de deux mouvements différents : l'accomplissement du mouvement n'est pas uniquement fonction des contractions musculaires mises en jeu, mais aussi et surtout des représentations mentales de ce mouvement dans une représentation mentale de l'espace. Il s'agit de deux mouvements semblables invoquant une suite de contractions musculaires différentes. Nous avons déjà évoqué le cas réciproque de deux mouvements différents invoquant une suite de contractions musculaires semblables, il s'agissait de la giration des index pointés devant soi et de leur giration face à face.

L'importance non-négligeable de la représentation mentale de l'espace et du mouvement devant l'aspect musculaire permet de donner crédit à l'hypothèse conférant au premier une considérable importance dans la perception de l'espace et du mouvement. Ainsi, les expériences décrites dans ce présent chapitre sont des expériences esthétiques quotidiennes dont la prise en compte permet une meilleure circonscription des réceptions esthétiques artistiques. Les œuvres de Markus Raetz, par exemple, font appel à ces processus de représentation mentale de l'espace ou du mouvement³³¹.

330. Il s'agit d'une configuration semblable à celle étudiée en amont dans le cas des brisures de symétrie : les deux œuvres bifurquées sont certes issues de la bifurcation d'un état d'œuvre qui les subsumait, il n'empêche que cette œuvre achevée englobante ne peut qu'être postulée, elle ne sera en aucun cas appréhendée.

331. Bien évidemment, nous ne prétendons pas que Markus Raetz utilise consciemment ces processus, sa pratique est certainement fondée sur l'empirique.

Avant de préciser l'impact que nos remarques concernant la stabilité ont sur le méta-art, permettons-nous une mise en garde relative aux perturbations que peut provoquer un abus de multiplication d'attracteurs.

La collaboration de différents attracteurs réunis sous un même principe a un impact fondamental dans le maintien de la notion de stabilité. En effet, à partir du moment où advient d'autres familles d'attracteurs, il n'y a plus bistabilité, mais multistabilité. La multistabilité est traduite par une courbe présentant, non plus un ou deux, mais de multiples minimums locaux. Autrement dit, un léger changement dans la valeur d'un paramètre peut faire passer d'un état stable à un autre : plus aucun état stable n'est amené à durer dans le temps. La multiplication d'attracteurs fait que la stabilité n'est plus stable. Ainsi, la multistabilité n'est que la marche menant à la perte totale de toute stabilité.

Même s'il peut y avoir un intérêt esthétique à être dans une pure contemplation de formes instables dans la mesure où ceci confronte à une certaine représentation de l'informe, il faut toutefois prendre garde à ne pas pratiquer trop souvent la recherche active de nouveaux attracteurs si on ne veut pas sombrer dans un monde dépourvu de cohérence. De la même manière que les moustaches d'un chat sont indispensables à son équilibre physique, les sens, dans la mesure où leurs informations sont traitées puis interprétées réflexivement, garantissent chez l'Homme son équilibre physico-mental et psycho-moteur.

3) CONSIDÉRER LE MÉTA-ART

Le champ lexical de la stabilité, avec les attracteurs mis en jeu, se trouve être un domaine apte à rendre compte du méta-art. En plus des limites que nous avons dégagées, le cadre logique postule de la part du spectateur une obéissance aux axiomes de la discipline. En ce sens, ce cadre ne se situe que du côté de la réception. Au contraire, le domaine de la stabilité articule la nature et la réception du méta-art autour de la notion d'imbrication ; une imbrication de l'œuvre qui se retrouve chez le spectateur. Ainsi, dans le mouvement de considération du méta-art, il s'y trouve aussi bien la considération par le spécialiste, l'esthéticien, que celle par le spectateur ; la première étant évidemment au service de la seconde.

Les deux chapitres qui suivent fonctionnent en quelques sortes comme une conclusion préliminaire ; le premier est consacré à la nature du méta-art, le second à sa réception. Ils préparent en effet la conclusion en tirant les conséquences de notre développement sur ce qui s'est trouvé être l'objet de notre étude : l'œuvre méta-artistique portant sur elle-même en tant qu'œuvre d'art, autrement dit l'œuvre égologique, ainsi que le sentiment qui la caractérise, le sublime catastrophique.

Chapitre XXV : conséquences sur la nature du méta-art

Bien que notre objectif se limite à la compréhension de la réception du méta-art, il va de soi que le fait de prendre en compte nos dernières remarques afin de mieux cerner la nature du méta-art présente un enrichissement certain pour sa réception. Nous invoquons à nouveau les images bistables dans la mesure où nous pensons qu'il s'agit d'une comparaison pertinente. Ce n'est pas parce que l'image bistable est plus simple que le méta-art que nous nous référons souvent à elle ; c'est afin de mettre en évidence les différences entre ces deux types d'images. C'est en effet par cette comparaison que la spécificité du méta-art devant les compétitions d'attracteurs prend toute sa singularité : contrairement aux attentes, l'image nommée généralement ambiguë se révèle être moins *ambiguë* que le méta-art.

le méta comme compétition d'attracteurs / répulseurs

La compétition semble offrir peu d'enjeu entre un attracteur et un répulseur. En effet, alors que l'un veut s'emparer de quelque chose, l'autre cherche à s'en débarrasser. La compétition céderait la place à la collaboration. Ainsi, le méta-art présente d'emblée un état stable attirant l'appréhension du spectateur. Cet état stable correspond à un niveau de la stratification de l'œuvre. Cela peut être le niveau artistique comme le niveau méta-artistique. Cette première appréhension est stable au sens où elle perdure un certain temps, le spectateur ne s'éloigne pas de cet état et ne fait que s'en rapprocher de plus en plus. En d'autres termes, il apprécie cette stabilité.

En pénétrant au cœur de l'attracteur, après un certain temps, il se trouve que celui-ci devient répulsif, le spectateur est chassé de cet état stable vers un autre état. Il n'y a en effet pas d'errance possible à partir du moment où le spectateur n'a pas perdu toute notion de stabilité. Tout se passe alors comme si la compétition avait lieu au sein d'un

même état et qu'elle consistait à savoir si celui-ci était un attracteur ou un répulseur. Il s'agit de savoir ce qui permet de comprendre un tel changement de polarité.

Normalement, un attracteur ne s'épuise pas à force d'être invoqué. Au contraire, sa nature réside dans sa persistance. Aussi, le fait que le spectateur se situe au niveau de tel attracteur n'a de cesse d'intensifier la stabilité de l'état. Il ne s'agit donc pas d'un mécanisme comparable à la persistance rétinienne due à la fatigue des capteurs de l'œil : l'attracteur ne s'épuise définitivement pas.

Il ne serait pas absurde de supposer que la répulsion de l'attracteur ne soit qu'une apparence et qu'il s'agit en fait d'un autre attracteur qui serait devenu plus attractif que le premier. Le résultat apparaîtrait comme similaire : l'état autrefois stable ne l'est plus, un autre l'est devenu. Toutefois, même si cette hypothèse a l'intérêt de prendre en compte la relativité de la nature d'attracteur, elle nous semble peu opérante. En effet, alors que le spectateur intensifie le pouvoir attractif d'un état en se stabilisant dessus, il n'y a aucune perturbation de l'image pouvant justifier l'intensification plus profonde d'un autre attracteur. La modification de la topographie des attracteurs ne peut être due qu'à une variation de l'intentionnalité du spectateur ou à une variation des conditions extérieures. Or, dans ce cas, la seule chose qui change est l'exploration en profondeur du premier attracteur. Ainsi, si cet attracteur perd sa qualité attractive, ce n'est pas relativement mais absolument. En ce sens, il devient répulseur.

Si nous voulons donner à ce processus une image, tout se passe comme si en atteignant le fond de l'attracteur, ce dernier était percé, ou se perçait au moment de l'impact, projetant le spectateur loin de cet attracteur³³². Ce dernier ne peut que se rabattre vers un autre attracteur. Cet autre attracteur n'est pas choisi au hasard, c'est celui vers lequel le spectateur a été projeté quand il a quitté le premier attracteur. Ce processus se répète, du second attracteur vers le premier attracteur, il y a ainsi une oscillation entre deux attracteurs qui deviennent répulseurs en fin de demi-cycle.

332. Cette illustration peut faire penser par analogie au passage des trous de ver. Les théories physiques supposent en effet que la gravité, généralement attractive, devient répulsive au-delà d'un trou de ver. Même s'il n'y a aucune filiation à faire entre ces deux processus, nous le mentionnons ne serait-ce parce que l'existence de cette théorie physique a pu influencer le choix de l'illustration. Nous avons déjà noté la proximité entre notre conception de l'hystérésis et de l'oscillation et celle développée par Gabriel Ruget de vibrato, notons par ailleurs qu'il se réfère également au mode du trou de ver dans son développement du vibrato : Ruget (Gabriel), « Circulation esthétique dans les œuvres et les corpus », in *Réseaux, conditionnement et attention esthétique*, contribution en ligne, <http://cral.ehess.fr/>, 2007, p. 15.

Le méta-art ne présente donc aucun état absolument stable. On ne peut pas rester dans un état hors du temps : le temps ne s'arrête pas tant qu'on appréhende l'un des deux états.

Avant de tenter de donner une explication de ce changement soudain de nature entre attracteur et répulseur, changement qui caractérise le méta-art, il nous semble important de revenir sur la notion de compétition et de dépassement d'attracteurs dans le cadre du méta-art.

Le processus décrit ne présente pas de compétition au sens usuel du terme puisque les attracteurs se renvoient la stabilité. Or, le fait que tel attracteur projette vers tel autre attracteur signifie que la dynamique présente est fonction de la situation précédente, autrement dit, qu'elle suit la règle du retard. Les deux attracteurs sont ainsi nécessairement en compétition. De plus, comme nous l'avons remarqué, la compétition se situe également au sein d'un même attracteur / répulseur luttant pour sa polarité³³³.

En ce qui concerne le dépassement – c'est-à-dire l'avènement d'un nouvel état stable se situant au-delà des précédents attracteurs de telle sorte que ceux-là œuvrent pour la même structure malgré leur compétition – le fait qu'il n'y ait pas d'état stable hors du temps modifie la possibilité du dépassement. L'oscillation entre un état et l'autre donne naissance à une nouvelle configuration mouvante, donc instable de fait³³⁴. Toutefois, aucune autre configuration stable ne se présente à l'appréhension, ainsi, le dépassement se traduit par un état d'errance locale³³⁵. Cet état d'errance locale est semblable à celui de dédifférenciation décrit par Anton Erhenzweig. Nous tenons toutefois à préciser que la dédifférenciation est l'état pendant lequel le spectateur n'a encore fait aucun choix ou du moins, s'il en a déjà fait un, il peut en refaire et ses différents choix sont stables. L'errance locale est caractérisée par l'impossibilité de faire

333. Notons toutefois que cette dernière situation ne répond pas à ce qui est nommé usuellement « compétition d'attracteurs ».

334. Il n'est pas possible de considérer cet état dynamique comme un état stable dans la répétition incessante d'oscillations. Certes, il y a une certaine stabilité puisqu'il y a conservation d'un principe, mais ce principe est changeant. Or, puisque la stabilité concerne un équilibre sensoriel, le changement, même régulier, n'est pas considéré comme stable.

335. Nous précisons « locale » pour distinguer avec l'errance au sens fort qui consiste à perdre toute notion de stabilité et donc qui est rejetée afin de sauvegarder l'équilibre de l'individu.

un choix stable qui perdure. Le concept d'Erhenzweig est opérant dans le cas de structures ambiguës, celui d'errance locale l'est relativement au méta-art, une structure imbriquée. Une différence fondamentale réside dans l'intentionnalité du spectateur. Dans le cas des images bistables, le spectateur choisit une structure disjonctive ou une structure dédifférenciée. Dans le cas du méta-art, le spectateur est entraîné dans l'oscillation et dans l'errance. L'imbrication du méta-art est alors pourvu d'une ambiguïté actuelle que n'a étrangement pas ce qui est communément nommé l'image ambiguë.

C'est à travers cette différence que le passage de l'attracteur au répulseur acquiert toute sa distinction.

l'imbrication : une ambiguïté actuelle

Une image bistable est une image que l'on peut voir de plusieurs façons, « que l'on peut voir », comme si l'ambiguïté ne concernait que cette capacité. L'ambiguïté est donc une qualité en puissance et en aucun cas en acte. Le spectateur peut certes voir plusieurs choses, mais, de fait, il n'en voit qu'une seule tant que personne ne l'incite à chercher une autre possibilité. En fait, comme le remarque Gabriel Ruget, les mécanismes de l'appréhension ont une haine de l'ambiguïté. Devant une image, le processus consiste tout d'abord à s'en faire une représentation hypothétique puis à vérifier plus profondément si cette représentation est pertinente et cohérente ; autrement dit, si elle est stable. Ainsi, quelqu'un qui ne connaît pas le canard-lapin et qui le voit sans aucune information va appréhender l'image comme représentant un unique animal, sans aucune ambiguïté. Sa représentation sera parfaitement stable. Ce n'est qu'au moment de l'ajout d'une donnée, le nom de l'image ou le simple fait qu'elle soit ambiguë, par exemple, qu'il va prendre conscience de cette qualité en remarquant que l'autre animal est lui aussi stable. En ce sens, les images dites ambiguës ne le sont qu'en puissance, donc ne le sont pas pleinement : l'actualisation de cette puissance est fonction du spectateur et non de l'image. Comme suggéré par Gabriel Ruget, il est possible de briser la pseudo-ambiguïté d'une image en la perturbant localement et extérieurement : une carotte devant le canard-lapin suffirait à montrer que l'image n'est pas en elle-même ambiguë.

Le méta-art, quant à lui, semble avoir une ambiguïté en acte. Si nous considérons à nouveau le processus d'appréhension, après l'étape de la formation de l'hypothèse, lorsque le spectateur cherche à vérifier que cette représentation est stable, il falsifie son hypothèse préalable au sein-même de celle-ci. Cette instabilité soudaine se manifeste à travers une nouvelle hypothèse à vérifier. Il semble par conséquent que ce soit au moment de la vérification / falsification que l'attracteur du méta-art devienne répulseur. Ceci vient du fait de l'imbrication : la représentation hypothétique comporte un lien, par l'intermédiaire d'une imbrication, vers une autre représentation. Ainsi, en explorant cette première représentation, le spectateur découvre ce lien qui rend cet état instable, donc lui fait perdre sa qualité d'attracteur. Il dirige aussi le spectateur ailleurs, loin de cet état, cet état qui devient par conséquent également répulseur.

Le mécanisme se réitère puisque le nouvel attracteur, mû par l'égologie de l'imbrication, re-dirigera le spectateur vers le premier état. Le spectateur oscille ainsi d'un état à un autre, d'un attracteur à un autre, en suivant la boucle que forme l'imbrication et son égologie. Simultanément, les attracteurs / répulseurs changent de polarité de telle sorte qu'en permanence l'un soit attractif et l'autre répulsif.

Mains dessinant de Escher est sans doute l'exemple le plus simple pour comprendre ce processus. Il est clair que l'œuvre porte sur elle-même en tant qu'œuvre d'art : l'égologie est ici issue d'une double imbrication très nette. Ainsi, devant cette œuvre et lors de sa première confrontation avec elle, le spectateur commence tout d'abord par identifier une main comme dessinant et l'autre main comme étant dessinée. Cette configuration s'établit par le hasard ou en suivant des préférences personnelles inconscientes. Cette première interprétation place l'appréhension du spectateur dans un attracteur consistant à hiérarchiser entre différents niveaux de représentation : la main dessinant est « plus réelle » que la main dessinée³³⁶. Concrètement, l'attitude du spectateur est modifiée, sa focalisation interne place les représentations mentales des objets à des profondeurs différentes : la main dessinant est devant la main dessinée.

336. Ce processus est exactement le même que celui mis en jeu dans les œuvres aux toiles endotopiques de Magritte ou dans la compréhension d'un trompe-l'œil en abyme.

Le spectateur se trouve dans un état apparemment stable. L'œuvre montre une main en dessinant une autre, c'est son hypothèse. Il cherche maintenant à parcourir plus en détail l'œuvre afin de vérifier cette hypothèse, de lui donner crédit, de creuser plus profondément l'attracteur dans lequel il se trouve. C'est alors qu'il remarque que la main dessinée est également main dessinant. Peut-être pense-t-il un instant qu'il s'agit d'une séance de dessin en chaîne ? Or, ce que la main dessinée dessine n'est rien d'autre que la main dessinant initiale. Sa première hypothèse concernant les niveaux de représentation s'effondre et projette ainsi le spectateur vers l'attracteur inversant le statut des deux mains.

Bien entendu, ce nouvel état n'est pas, dans la durée, plus stable que l'autre. Le spectateur oscille ainsi d'un état à un autre, alternant entre telle ou telle main devant l'autre. Remarquons que si le processus de description de ces oscillations est long, sa pratique, elle, peut être très brève. Un spectateur peut certes jouer longtemps à osciller d'une représentation à une autre, il peut aussi en sortir très vite. Cette sortie coïncide avec l'entrée dans l'état d'errance locale.

Il n'y a plus de hiérarchisation entre les mains, l'imbrication n'est plus perçue en tant que telle, le regard du spectateur erre sur le plan de l'œuvre sans plus chercher à rendre prégnant ce qu'il appréhende. Il est dès lors dans un état fluent, un état devant lequel se dressent unies les deux représentations hiérarchisant les mains. L'errance locale coïncide bien avec un dépassement d'attracteurs ayant pour conséquence une collaboration entre attracteurs auparavant en compétition. De plus, l'errance locale supprime tout le caractère elliptique de l'œuvre : il n'y a plus de saut entre une interprétation et une autre. Appréhendée à travers l'attitude d'errance locale, l'œuvre n'a plus de rive sur laquelle le regard peut se poser : à son caractère elliptique se substitue alors un caractère d'ordre ellipsoïdal.

Même si, contrairement à la dédifférenciation, l'errance locale est spécifique au méta-art, l'œuvre n'est plus appréhendée à travers son égologie. Pour cette raison, nous évoquerons certes le cas de l'errance locale dans notre dernier chapitre portant sur la réception du méta-art puisqu'elle lui est spécifique, mais nous nous centrons davantage sur les états comportant une imbrication.

une hiérarchisation symétrique

Lorsque, devant *Mains dessinant*, le spectateur envisage l'œuvre avec son imbrication, il voit soit la main droite dessinant la main gauche, soit la main gauche dessinant la main droite. Il y a donc deux hiérarchisations possibles dont l'une est la symétrique de l'autre³³⁷. Dans la première, la main droite régit la main gauche, dans la seconde, la main gauche régit la main droite. Lors de l'oscillation, la hiérarchie s'inverse et s'inverse encore, mais elle persiste. Il y aura toujours un ordre ; certes l'ordre change, mais il y aura tout de même un ordre.

La notion de symétrie est fondamentale afin de comprendre la possibilité d'une double hiérarchisation et du maintien d'un ordre. Considérons par exemple deux objets A et B dont l'un est le symétrique de l'autre. On dira volontiers que les deux objets sont symétriques, et cet énoncé est théoriquement équivalent à dire que l'un est symétrique de l'autre. Il nous semble pourtant que s'il est simple de penser ce que le second dit, il est moins évident de penser ce que le premier affirme.

Notons une distinction entre une équivalence théorique et une équivalence conceptuelle ou cognitive. Ce n'est pas parce que l'on sait que quelque chose est vrai que le simple fait de l'énoncer permet de le concevoir à travers les termes qui ont été énoncés ; surtout s'il est possible de se ramener à une formulation et une conception plus prégnante.

Ainsi, si dire que A est le symétrique de B et que B est le symétrique de A équivaut à dire que A et B sont symétriques, lorsque l'on considère deux objets symétriques, pour vérifier leur symétrie, on aura tendance à vérifier que l'un est symétrique de l'autre et non qu'ils sont symétriques. Quand on dit que A est le symétrique de B, on pense B en amont de A : B est donné et on construit son symétrique

337. La symétrie est ici intensifiée dans la mesure où la main droite est également le symétrique de la main gauche. Toutefois, ce qui est important est que la relation hiérarchique s'inverse entre les deux représentations de l'image : c'est la relation de hiérarchie qui est symétrique et pas ce qu'elle hiérarchise.

afin d'obtenir A. En ce sens, la relation de symétrie est pensée par l'intermédiaire d'une double hiérarchie : si A et B sont symétriques, c'est que A est donné avant B aussi bien que B est donné avant A.

Nous avons toutefois déjà évoqué un cas où la symétrie se captait dans son ensemble. Revenons ici sur ce qui a été succinctement dit au précédent chapitre au sujet de la silhouette et de ses girations : voir le reflet en tant que reflet est un attracteur profond. Or, l'expérience de voir tourner la silhouette dans un miroir n'est concluante que si l'on voit simultanément les deux silhouettes. De plus, il n'y a pas réellement de préférence, le reflet comme l'image d'origine peut prendre le sens giratoire préféré. Ceci nous amène à émettre l'hypothèse que l'appréhension parvient à capter une structure symétrique davantage qu'elle comprend tel objet comme symétrique de tel autre. En effet, s'il y avait compréhension au lieu de captation, le sens giratoire du reflet serait imposé par le sens giratoire de l'image d'origine et la justesse du miroir aurait lieu même s'il n'y avait pas vision simultanée. En ce sens, lorsque nous parlons de prégnance du reflet, ce n'est pas rigoureusement exact, il serait plus pertinent de parler de prégnance d'une structure symétrique dans la mesure où le reflet n'est pas assigné. Devant les deux images fonctionnant symétriquement, la giration des deux peut s'inverser en même temps ; trahissant ainsi la non-reconnaissance de l'image-reflet et de l'image-source. Il est d'ailleurs possible de simuler le miroir virtuellement en mettant les deux images en phase sur un même fichier. L'attracteur est toutefois moins profond puisqu'il n'y a pas d'éléments extérieurs qui viennent renforcer la prégnance de la symétrie : lorsque le bord de l'écran et son environnement se reflètent dans le miroir, le champ visuel perçoit une symétrie plus complexe. Il identifie alors globalement l'image comme reflet, à l'aide d'indications locales.

Toutefois, cette captation de la symétrie ne pouvant se faire que si les deux images sont vues simultanément, aucune captation d'ensemble ne pourra avoir lieu dans l'appréhension successive de structures symétriques. Autrement dit, il nous semble qu'il est possible de penser A et B symétriques que si A et B sont perçus simultanément. Ainsi, la symétrie de la hiérarchisation des mains d'Escher, et de toute images imbriquées de la sorte, ne pourra être captée dans son ensemble que si les deux hiérarchisations sont appréhendées en même temps. Or, pour être appréhendées en

même temps, leur symétrie doit être captée dans son ensemble : le cercle est certes vertueux, mais il n'est jamais initialisé. Il ne connaît pas de commencement : on pourra penser qu'une hiérarchisation est symétrique de l'autre, on ne pensera pas qu'elles sont symétriques.

Cette relation symétrique est par conséquent pensée avec un ordre, mais sans priorité, les deux ordres possibles ont même prégnance, mais un ordre aléatoire et changeant est maintenu. Nous comprenons à présent plus distinctement la différence entre l'amphibolie du méta-art et celle de l'art-objet. Non seulement, les multiples facettes relèvent de la même interprétation de l'œuvre, mais en plus, ces mêmes facettes s'articulent dans une hiérarchisation non prioritaire. Afin de mieux cerner l'impact de ce point, imaginons une œuvre semblable à celle d'Escher, une œuvre qui conserve une méta-articité, mais qui perd toutefois ce qui rend celle d'Escher captivante.

Si l'on se représente mentalement un dessin qui pourrait s'appeler *Main dessinant*, « main » au singulier, il pourrait ressembler à celui d'Escher si ce n'est que la hiérarchisation n'opère que dans un sens : une main dessine l'autre, la vision est stable au sens où aucune autre hiérarchisation n'est pertinente. Irrémédiablement, ce dessin est méta-artistique au sens où il porte sur le dessin, on y voit une main dessinant. La méta-articité est relativement basique au sens où l'imbrication est manifeste et sans équivoque ; telle main est dans un niveau de réalité moindre que telle autre. On suppose aisément que les niveaux sont successifs puisqu'une main dessine directement l'autre³³⁸. Il y a certes méta-articité, mais il n'y a pas méta-art. Le dessin n'est en effet en rien égologique, il ne porte pas sur lui-même en tant qu'œuvre d'art. Ceci s'explique par le fait que si l'on accepte l'imbrication qui est nécessaire à toute méta-articité, on ne peut pas accepter que la main dessinant dessine le dessin exotopique, elle dessine de fait le dessin endotopique. L'absence d'égologie dans ce dessin imaginaire permet de mieux comprendre celui d'Escher. Dans *Mains dessinant*, il y a égologie, la main dessinant le

338. Toutefois, la successivité n'est en rien nécessaire, il est bien entendu possible que la main dessinée endotopiquement soit en fait le dessin d'une main en plâtre ou le dessin d'un dessin de main. Auquel cas, les niveaux de réalité des deux mains, en tant que main, en tant qu'objet source, à supposer qu'il y en ait, ne sont pas successifs.

dessin endotopique peut également devenir un dessin exotopique. En d'autres termes, chaque main dessine le dessin exotopique dans la mesure où l'imbrication se retourne sur elle-même comme un gant droitier peut devenir gaucher en alternant son dedans et son dehors. C'est en ce sens que la présence d'*ordre* combinée à l'absence de *priorité* s'avère être intéressante.

Ne nous méprenons pas, ce n'est pas parce que le dessin d'Escher montre une main droite et une main gauche, mains symétriques l'une de l'autre, que nous avons recours au champ lexical de la symétrie. C'est davantage parce que ce champ lexical s'impose que nous invoquons *Mains dessinant*, et ce afin d'être plus éloquent. En effet, Escher aurait pu dessiner deux mains droites ou deux mains gauches, la double hiérarchisation de l'imbrication n'aurait pas été altérée.

Il y a cependant à notre avis un intérêt esthétique fort à avoir choisi une main droite et une main gauche, ceci intensifie la circularité des changements de hiérarchisation. Concrètement, on est habitué à la vue d'une main droite de supposer qu'une main gauche se trouve à proximité. Main droite et main gauche fonctionnent un peu sur le mode du double de proximité de Clément Rosset : chacune est là afin d'ancrer davantage l'autre dans le réel. Toutefois, puisqu'elles sont symétriques dans une captation simultanée, il n'y a aucun sens à tenir l'une pour le double de l'autre sans la réciproque. Ceci serait absurde pour le reflet, l'écho et l'ombre, dont traite Clément Rosset, l'identification de la source est sans équivoque. Ainsi, puisqu'une main peut en cacher une autre, à condition qu'elles soient de sens différents, le fait de voir sur un même dessin une main droite et une main gauche suggère que ces deux mains appartiennent à la même personne, en d'autres termes qu'elles évoluent dans le même niveau de réalité. À partir de ce moment, puisque *Mains dessinant* hiérarchise forcément les mains, le fait qu'il y en ait une droite et une gauche induit le spectateur à alterner souvent entre les deux hiérarchisations, il tente de les capter dans le même niveau de réalité. Ainsi, le sens différent des mains rend plus prégnant l'alternance des hiérarchisations. S'il n'y avait que l'imbrication qui œuvrait dans ce but, ce qui serait le cas si les deux mains avaient le même sens, l'alternance existerait mais serait plus faible.

S'il ne s'agit pas de deux mains de même sens, n'en oublions pas pour autant le point crucial, il ne s'agit pas non plus de mains hiérarchisées avec priorité. En ce sens, le dessin d'Escher dévoile un aspect important de la méta-articité : deux niveaux sont captés simultanément, mais leur ordre est constamment modifié de telle sorte qu'il est impossible d'assigner un niveau « art » et un niveau « portant sur l'art » dès lors qu'il y a égologie, donc méta-art.

la spécificité du méta-artistique du méta-art

Un des enjeux de ce travail consiste à différencier avec le plus de distinction possible l'art méta-artistique de quelque chose de méta-artistique qui n'est pas de l'art ; et ce afin de faire apparaître les spécificités esthétiques du méta-art. Quelque chose est méta-artistique à partir du moment où il porte sur l'art. Ainsi, nous considérons par exemple que *Théorie esthétique* d'Adorno est méta-artistique. Bien évidemment, il ne s'agit pas d'une œuvre d'art mais d'un ouvrage philosophique portant sur l'art. Il est aisé de distinguer entre le niveau « philosophie ou esthétique » et le niveau « art », le second est imbriqué dans le premier de telle sorte que l'ouvrage philosophique soit méta-artistique.

Par analogie, dans le cas d'une œuvre d'art méta-artistique, il devrait y avoir deux niveaux « art » dont le second est imbriqué dans le premier de telle sorte que le premier soit à la fois artistique et méta-artistique. Il y aurait ainsi autrement dit un niveau « art » et un niveau « portant sur l'art », un niveau de rang n et un niveau de rang $n+1$. C'est du moins cette structure qui nous semblait rendre compte du méta-art, la notion d'imbrication étant la clé de notre parcours.

Or, d'après l'étude de *Mains dessinant* d'Escher, l'impossibilité d'assigner un niveau « art » et un niveau « portant sur l'art » dans le méta-art est manifeste. Il est en effet impossible de discerner entre un niveau et l'autre, l'un est imbriqué dans l'autre de la même manière que l'autre l'est dans l'un. L'ordre est changeant de telle sorte qu'il n'y a pas de priorité, traiter d'un niveau n et d'un niveau $n+1$ n'a donc aucune pertinence, même aucun sens. Il s'agit à présent de repenser un tel étagement afin de conserver la

notion d'imbrication qui correspond à celle d'ordre sans assigner une priorité figée. Ainsi, au lieu de traiter d'un niveau n et d'un niveau $n+1$, il convient de traiter d'un niveau m et d'un niveau μ , les deux niveaux n'étant plus numérotés hiérarchiquement. Tout se passe alors comme si la main gauche était par exemple d'un niveau m et la main droite d'un niveau μ . Dans l'oscillation entre main gauche dessinant main droite et main droite dessinant main gauche se tient l'oscillation entre le niveau μ imbriqué dans le niveau m et le niveau m imbriqué dans le niveau μ .

C'est dans ce point que se situe la principale spécificité du méta-artistique du méta-art. Il y a donc deux types différents en nature de méta-artistique.

Le premier est tenu par les cas où quelque chose de non artistique est méta-artistique ou dans le cas d'un art qui est méta-artistique mais qui ne résiste pas au regard documentaire ; autrement dit, un art non-égologique comme nous l'avons montré en première partie. Il peut paraître surprenant de considérer comme semblables par nature ces deux sous-catégories. Il faut toutefois se souvenir qu'à partir du moment où l'œuvre ne résiste pas au regard documentaire, elle ne parvient pas à être simultanément œuvre d'art et quelque chose de méta-artistique. Ainsi, dans la situation où elle est appréhendée comme méta-artistique, sa qualité d'œuvre d'art, n'étant plus actuelle, n'a plus de raison de la différencier de la première sous-catégorie rassemblant les choses non-artistiques qui sont méta-artistiques. Ce premier type est caractérisé par l'existence de deux niveaux définitivement hiérarchisés n et $n+1$. Par conséquent, la méta-articité réside uniquement dans un seul niveau, elle y est circonscrite.

Le second type est celui de l'égologie, l'œuvre porte sur elle-même en tant qu'œuvre d'art, elle est simultanément œuvre d'art et méta-artistique, elle est ainsi méta-art. Il y a certes deux niveaux, mais ils ne sont pas hiérarchisés définitivement. Le niveau m et le niveau μ échangent leur ordre lors de l'oscillation de telle sorte qu'il est impossible de considérer que la méta-articité se loge uniquement dans l'un des deux niveaux. Il n'est pas non plus pertinent d'en déduire qu'elle se loge dans les deux niveaux, ils sont en effet brouillés par leur appréhension simultanée. En fait, c'est dans la relation d'un niveau à l'autre qu'il y a méta-articité et non dans tel ou tel niveau.

Le dessin d'Escher est très clair à ce sujet. Les deux niveaux de *Mains dessinant* sont celui de la main droite et celui de la main gauche. Il est clair qu'aucun niveau n'est particulièrement méta-artistique et égologique. Cependant, la main droite dessine la main gauche, cette relation entre le niveau m et le niveau μ est méta-artistique puisqu'un dessin porte sur le dessin. Réciproquement, la main gauche ferme la boucle puisqu'elle dessine à son tour la main droite. Il y a donc égologie puisque le niveau considéré premièrement comme endotopique et donc comme imbriqué vient porter exotopiquement sur celui préalablement appréhendé comme le niveau imbriquant. L'initialisation pouvant s'effectuer en considérant disjonctivement l'un ou l'autre niveau comme imbriquant, aucune des deux mains dessinant n'est en elle-même méta-artistique.

Le même schéma se retrouve par exemple dans *L'Atelier* de Vermeer, un niveau étant celui appréhendant *L'Allégorie de l'Histoire*³³⁹ comme tableau, l'autre celui qui appréhende *L'Atelier* comme tableau. Il est clair que tirer la conclusion « celle qui pose pour Clio n'est en fait qu'un modèle » n'a rien d'égologique, ce n'est que dans sa relation à la conclusion « *L'Atelier* représente un peintre peignant » qu'il y a égologie, on en dérive l'énoncé « ce peintre n'est pas un peintre ».

La nature méta-artistique de l'œuvre égologique n'est pas circonscrite dans un niveau, comme c'est le cas pour les autres méta-articités, mais dans une relation entre les niveaux. Ce point a pour conséquence l'étroite parenté entre un discours sur la nature de l'œuvre et un discours sur la réception de l'œuvre. En effet, la relation entre les niveaux relève du spectateur. Il est ainsi temps de préciser la réception du méta-art à la lumière des conclusions sur sa nature.

339. Nous nommons de la sorte le tableau endotopique commencé par le peintre visible sur la toile représentant Clio, muse de l'Histoire.

Chapitre XXVI : conséquences sur la réception du méta-art

À présent que nous avons vu que le méta-art se distingue de quelque chose de méta-artistique sur la localisation du méta, le fait de s'être abstrait de la logique prend toute sa dimension : le méta du méta-art ne réside pas dans le fait que quelque chose d'un niveau élevé porte sur autre chose d'un niveau plus bas, mais il réside dans une relation dynamique entre différents niveaux. C'est dans cette relation que se situe le méta de telle sorte que le méta-art se distingue totalement du métalangage employé en logique. En ce sens, nous comprenons mieux pourquoi il peut sembler dans certains cas que l'étagement est aplati à tel point que le niveau méta se confonde avec l'autre niveau : il n'y a pas *un* niveau méta et *un* niveau non-méta comme il y a un métalangage et un langage-objet.

Même si la logique a connu ses débuts sous la forme d'une formalisation des manières de pensée chez l'homme, rapidement, la proximité entre la logique telle qu'elle s'est développée et la pensée humaine n'a plus cessé de perdre en netteté. C'est dans le domaine de l'informatique et de l'intelligence artificielle que la logique trouve à présent son application. En effet, la pensée humaine, en tant que pensée vivante, est douée d'une complexité que n'a pas l'inerte. Le terme de complexité n'est pas anodin et n'est pas de l'ordre de l'hypallage : il ne s'agit pas de dire que l'humain peut résoudre des problèmes que la machine ne parvient pas à élucider. Non, la complexité n'est pas celle du problème, mais bel et bien celle de la pensée. Il s'agit donc d'une pensée complexe au sens où le mécanisme de la pensée semble échapper à l'algorithme le plus élaboré³⁴⁰.

340. Il est intéressant de penser à l'exemple du jeu d'échec électronique : dire que fréquemment de bons joueurs perdent face à des machines n'est pas pertinent pour avancer l'idée que la machine surpasse l'homme et ce, à notre avis, pour deux raisons. D'une part, le jeu d'échec est un jeu où il est demandé aux joueurs d'agir comme des machines, il faut calculer des coups, prévoir longtemps à l'avance les issues possibles. D'autre part, et cette raison semble plus fondamentale, si l'on n'accepte pas la première raison, c'est en avançant l'aspect psychologique du jeu, le fait qu'un adversaire doit anticiper l'action de l'autre adversaire. Si ce point est reçu, il est évident qu'un joueur jouant face à un humain ou face à une machine ne jouera pas de la même manière, il part du principe que son adversaire est dépourvu d'affect.

C'est pour cette raison qu'en nous affranchissant de la rigidité de la logique, nous parvenons à rendre compte d'une complexité du méta-art qui n'est pas sans rappeler celle de la pensée. L'imbrication oscillante telle que nous l'avons décrite se retrouve très fréquemment et sous de nombreux aspects dans la société. Il nous semble qu'une telle popularité n'est pas étrangère aux résonances qu'entretiennent le méta complexe du méta-art et les mécanismes de pensée. Ce dernier chapitre a ainsi pour visée de tracer une filiation entre la forte présence du méta complexe et ce que nous pouvons appeler l'anthropomorphie du méta-art. À la suite de ces considérations, nous serons en mesure de donner d'ultimes précisions quant à la réception du méta-art. Il se trouve que même si le mécanisme de réception du méta-art est fort complexe, l'œuvre se donne aisément parce qu'elle résonne avec la sensibilité du spectateur.

popularisation du méta, popularisation par le méta

Au cours de ce travail, nous avons évoqué des exemples divers dans lesquels se logeaient l'imbrication. En plus des cas techniques de la logique mathématique dont nous savons que les imbrications ne nous intéressent guère, l'imbrication est présente sous forme complexe dans différents domaines. Nous avons par exemple étudié le cas de l'imbrication publicitaire dans la méta-pub afin de le distinguer du méta-art, mais nous avons également abordé l'imbrication à travers des séries télévisées comme *Une Nounou d'enfer*. Si nous avons opté pour quelques escapades originales, c'est pour deux raisons.

D'une part, ces exemples ont été choisis pour leur valeur archétypale et leur qualité pédagogique.

D'autre part, nous voulions montrer le large champ dans lequel l'imbrication se trouve, montrer qu'il ne s'agit pas d'un concept élitiste, mais d'un procédé populaire. À ce sujet, il nous semble qu'il y a un double mouvement concernant l'imbrication et le méta en général. Le méta devient de plus en plus populaire au sens où il apparaît de plus en plus souvent dans des productions populaires. Parallèlement, si ces productions populaires ont recours au méta, c'est parce que le méta touche aisément. Ainsi, une

production se popularise en ayant recours au méta. Nous assistons ainsi à un cercle vertueux qui fait que le public découvre le méta grâce, par exemple, à une série télévisée. Il l'apprécie et apprécie du même coup certaines œuvres artistiques qui seraient passées pour hermétiques auparavant. En ce sens, la popularisation du méta induit une popularisation par le méta.

Aux lumières de ce qui a été dit sur l'imbrication et le méta en général, nous voulons ici revenir sur cette popularité dans un domaine que nous n'avons pas abordé pour l'instant : celui des sketches³⁴¹.

Il nous semble que la position du comédien est intéressante, il peut jouer aisément sur la richesse que peut lui procurer l'imbrication et le méta. En effet, le comédien a une position privilégiée : suivant son sketch, il parle soit en tant que comédien devant une salle, devant un public, soit son énonciation est celle d'une personne dans un contexte, celui de son histoire. Le fameux « c'est l'histoire d'un mec... » de Coluche peut très bien être raconté en se positionnant dans la peau de ce personnage. Dès lors, le comédien peut soit rester camper dans une position, soit alterner entre dialogue et récit : en fait, presque tout est une question de guillemets, des guillemets qui ne sont bien évidemment pas audibles. Le public est très réceptif à ce genre de dispositif, un sketch de Franc Dubosc l'utilise de façon pertinente. Alors qu'il raconte une histoire comme quoi il est en Amérique du Sud dans un village et qu'il compte aller se coucher, histoire au cours de laquelle il se permet de nombreuses incises afin d'habituer l'auditoire au changement de modalités du discours, il lance « je vais me coucher, les filles, il n'y en a pas une qui veut en profiter ? ». Cette phrase n'a rien d'étonnant compte-tenu du caractère dragueur qu'il se plaît à afficher, le public habitué n'a pas à s'en étonner. À la suite, bon nombre de femmes du public se mettent à crier manifestant leur envie de l'accompagner dans sa nuit. À cette clameur, Franck Dubosc répond en riant « non, c'est un sketch.. ». Nous sommes au cœur d'une imbrication complexe, une imbrication faite pour entraîner la confusion entre l'imbriquant et l'imbriqué, la complexité étant marquée par le cri des femmes, non dupes, mais complices implicites du jeu de l'imbrication.

341. La seule occurrence d'imbrication dans les sketches se trouve lors de notre analyse du trompe-l'œil et par extension du trompe-l'oreille à travers la performance de Didier Gustin imitant Raymond Devos.

Ce genre de dispositif se retrouve fréquemment dans les sketches, il se décline sous diverses formes obéissant à un principe commun, celui du jeu d'imbrication, une imbrication aux niveaux aplatis puisque à l'ordre oscillant. Nous voulons présenter trois exemples simples de telles imbrications, trois exemples de sketches au public très varié puisqu'il s'agit de Pierre Desproges, François Pérusse et Les Inconnus. Alors que le sketch de Franc Dubosc passe régulièrement sur les ondes sur *Rires et chansons*, Pierre Desproges est considéré, quant à lui, comme un humoriste plus littéraire. François Pérusse, l'auteur des fameuses *Deux minutes du peuple* est largement diffusé sur l'Internet et est écouté de nombreux informaticiens. Les Inconnus, ayant fait de nombreuses télévisions, s'adressaient davantage à un public familial.

Dans son sketch portant sur Giraudoux, Pierre Desproges invente quelques phrases de *Ondine*. Pendant cette déclamation, il s'aventure dans le facile calembour *Ondine / on dîne* lancé par la mère d'Ondine appelant sa fille pour le repas. Jusque là, rien de particulièrement méta, aucune trace d'imbrication complexe, ni rien de particulièrement comique³⁴². Dès que Desproges a énoncé le calembour, il rit d'un rire forcé et artificiel, comme pour dénoncer le bas niveau de ce jeu de mots par rapport à l'humour qu'il privilégie généralement. C'est justement à ce moment que le public rie aux éclats. De toute évidence, le ricanement de Desproges évolue à un autre niveau que la tirade sur Ondine, tirade pendant laquelle le comédien incarne successivement Ondine, sa mère, ainsi qu'une voix off nommant le personnage qui s'apprête à parler. Ce ricanement se veut être d'un niveau supérieur : celui du comédien se jugeant. Tout se passe comme s'il y avait trois niveaux imbriqués : celui de Desproges jugeant son spectacle, imbriquant celui de Desproges, en tant que comédien, devant un public, imbriquant à son tour celui intradiégétique de *Ondine*. Habituellement, le comique vient du troisième niveau, celui le plus bas, c'est l'histoire qui est comique. Ici, ce qui provoque le comique est le jugement de Desproges sur son sketch, son sketch n'est pas drôle, mais le ricanement moqueur qu'il a, lui, est drôle. Il y a donc de fait une imbrication d'un sketch dans l'autre, c'est le méta qui est drôle et qui perd donc sa stricte appartenance au méta, puisque le « à propos d'un sketch » n'est pas censé faire rire, sauf

342. Nous nous référons pour ce jugement aux rires que l'on peut entendre dans la salle, dans la mesure où il s'agit d'un spectacle public.

s'il s'agit également d'un sketch. Alors que Desproges joue ici sur les différents rôles qu'un comédien a et peut avoir lors d'un sketch, voix off y compris, François Pérusse, dans l'extrait que nous voulons commenter, se sert précisément du son off.

Les Deux minutes du peuple sont des courtes saynètes audio faites par François Pérusse, il prend plusieurs voix qu'il enregistre sur une même bande pour donner l'illusion d'une histoire avec parfois trames et effets sonores. Celle qui nous intéresse, « Première visite », se trouve dans la série intitulée *La Maison Slangster*, cette série raconte l'histoire d'un couple emménageant dans une maison apparemment hantée. Alors que la porte est fermée, le couple passe par la fenêtre dans leur nouvelle maison, la femme entame le dialogue suivant :

« Mais qu'est-ce qu'il y a là par terre !
-Où ça ?
-Là !
-On dirait une machette maculée de sang. »

À ces mots, on entend en fond sonore une mélodie grave pour appuyer la découverte de la machette ensanglantée. La mélodie continue et s'intensifie alors que l'angoisse monte avec la phrase du mari³⁴³ :

« Mais il y a quelqu'un dans le placard !
-Tu as entendu quelqu'un dans le placard ?!
-Ben c'est clair, non ? Je vais en avoir le cœur net !
-Fais attention ! »

On entend des pas, on imagine qu'il se rapproche du placard, un son correspond au bruit d'une porte qui s'ouvre, certainement le placard, la mélodie s'arrête.

343. Il ne s'agit pas réellement d'une angoisse, François Pérusse fait explicitement des parodies, des sketches, il n'est à aucun moment question de susciter une quelconque peur chez l'auditoire.

« Eh bonjour..., lance une nouvelle voix, sûrement la personne du placard.

-Mais qu'est-ce que vous faites là ? lui demande le mari

-Vous voyez bien, c'est moi qui joue de la contrebasse.

-Et pourquoi ?

-Mais pour donner de la couleur à l'histoire... »

En effet, la mélodie s'était arrêtée au moment de l'ouverture du placard. Ainsi, la musique que l'on pensait comme appartenant à une trame sonore présente pour intensifier l'angoisse évoluait en fait au même niveau que le couple. Alors que l'on pensait que la mélodie résultait de la découverte de la machette, elle lui était indépendante. Le comique de cette scène ne vient pas uniquement du fait que le joueur de musique évolue dans l'histoire, mais surtout de la mise en scène qui a cherché à distinguer différents niveaux pour mieux les mélanger ensuite. D'une part la musique a surgi à un moment opportun, un moment prégnant pour l'interpréter comme extradiégétique, d'autre part, le fait que la femme n'entende pas de bruit en provenance du placard laisse suggérer que le son que le mari entend n'est pas transmis dans la bande son. À partir du moment où l'auditeur a bien stabilisé les différents niveaux, François Pérusse peut venir les perturber en rendant complexe l'imbrication auparavant supposée simple.

Les Inconnus, quant à eux, exploitent encore une autre facette de l'imbrication complexe dans leur parodie de l'émission télévisuelle *Fort Boyard* intitulée *Fort Boyaux*. Nous ne nous arrêtons que sur le passage évocateur de la confrontation avec le père Fouras. Pour ceux qui ne le connaîtraient pas dans la version non parodiée, le père Fouras est censé être un vieillard féru d'énigmes de tous les genres qui accueille un aventurier dans son haut donjon et lui remet un bonus s'il répond à la question posée³⁴⁴. Nous précisons « censé être un vieillard » parce que son maquillage est imparfait, ça ne semble pas volontaire : il n'est en effet pas aisé de grimer un tel vieillard. Dans

344. Entre son goût pour les énigmes et la hauteur de son lieu de résidence, le père Fouras fait inmanquablement penser au fameux « vénérable du sommet » que rencontrent Astérix et Obélix dans *Les Douze travaux d'Astérix*.

l'habitude de la caricature, si le père Fouras avait été un vrai vieillard, Les Inconnus auraient sans nul doute eu recours à l'un d'eux grimé en vieillard. Cependant, parodiant ce déjà faux vieillard, Les Inconnus ont voulu mettre en avant le déguisement. Dans leur satire de l'émission télévisée, il fallait réussir à rendre compte de l'imperfection du maquillage original, c'est ainsi que leur père Fouras a tout simplement son faux crâne chauve qui se décolle, il passe le temps de la séquence à, plus ou moins discrètement, tenter de le recoller³⁴⁵. Ce qui est intéressant dans ce passage réside dans la présence d'une imbrication. Puisque parodie et imitation appartiennent à un même genre, Les Inconnus répondent en quelques sortes à la question *comment montrer la présence d'un trompe-l'œil dans un trompe-l'œil*. Il s'agit plus précisément de rendre compte de la parodie d'une imitation en assumant ostensiblement le maquillage dans la parodie alors qu'il ne l'était pas assumé dans l'imitation première. D'ailleurs, dès qu'ils doivent parodier un événement correspondant à une imitation, donc dès que l'imbrication est à plus de deux niveaux, Les Inconnus en profitent pour y insérer un rebondissement. Le cas est semblable dans leur reprise de *Star Trek* avec le demi-vulcain Spock et l'extra-terrestre, le premier ôte ses fausses oreilles tandis que le second enlève sa tête de « petit homme vert ». Même s'il n'y a pas précisément égologie à ce niveau, il est tiré avantage des spécificités de l'imbrication et du méta afin de rendre comique la scène aussi bien au regard de l'émission parodiée que dans le contexte interne du sketch.

Ces quelques exemples d'imbrication ou d'égologie dans le champ des sketches permettent de conforter le fait que le méta se retrouve fréquemment sous une forme complexe. Le choix du champ des sketches nous semble pertinent d'une part, bien sûr, pour sa popularité, mais aussi d'autre part parce qu'il nous semble qu'un sketch ne pose pas les mêmes problèmes que l'œuvre d'art ordinaire au regard de sa définition : à partir du moment où du méta-sketch imbriqué dans un sketch fait rire, il est reçu simultanément en tant que méta-sketch et en tant que sketch. C'est précisément cette

345. Les Inconnus ont ailleurs utilisé le décollement du faux crâne chauve, dans leur sketch sur les sectes. Toutefois, le procédé est très différent dans la mesure où dans les sectes, il s'agissait de dénoncer le gourou qui n'avait même pas le crâne rasé et qui se déguisait. En d'autres termes, le maquillage se veut extradiégétique dans *Fort Boyaux* parce qu'il l'est dans *Fort Boyard*, mais ce même maquillage se veut intradiégétique dans le sketch sur les sectes.

facilité qu'a le sketch à manipuler la co-présence des niveaux – la simultanée entre sketch et à propos du sketch – qui rend intéressant pour notre propos les exemples d'imbrications complexes de ce champ disciplinaire. Nous le voyons bien, la complexité est dans le mécanisme et dans la description du mécanisme. Il est en effet fastidieux de rendre compte précisément des processus mis en jeu dans une imbrication complexe. L'hypothèse initiale, puis falsifiée, d'une hiérarchisation ordonnée avec priorité fait passer ce jeu entre les niveaux pour une finesse réservée à l'usage de l'élite et des bien nantis. Or, l'abondance de telles références témoignent de l'aisance au niveau de la réception : si le mécanisme est complexe et enchevêtré, le sentiment, lui, est facile et naturel.

C'est ainsi qu'il nous semble légitime de supposer que les mécanismes mis en jeu dans la réception d'une référence égologique ne sont pas totalement étrangers aux mécanismes de la pensée. Nous voulons à présent montrer en quoi le méta-art peut, dans ces conditions, être tenu pour anthropomorphe. Ceci pourrait expliquer l'opposition entre un mécanisme complexe et une réception aisée – le vivant étant, rappelons-le, fort complexe.

l'anthropomorphie du méta-art

Le chapitre précédent nous a permis de circonscrire précisément la nature du méta-art. Il est pourvu d'une imbrication spécifique que nous nommons complexe en opposition à une imbrication simple. Alors que la simple consiste en une imbrication avec un ordre figé, à l'image des poupées gigognes, l'imbrication complexe s'en distingue à partir du moment où cet ordre se renverse : la petite dernière de la famille des poupées est également la mère de la mère. Autrement dit, dans la hiérarchie des choses, celle qui est censée être normée par autre chose norme à son tour cette même première chose³⁴⁶. Une telle complexité dans la nature du méta-art est bien sûr corrélée à

346. Exprimée en ces termes, on pense directement au phénomène très présent en biologie de rétrocontrôle, qui se trouve par exemple dans la régulation du système ovarien : alors que le taux de GnRH sécrétée par l'hypothalamus influence, par stimulation sur l'antéhypophyse, le taux de LH et de FSH qui va à son tour agir sur les ovaires pour influencer le taux de progestérone et d'œstrogène, ces dernières hormones agissent sur l'hypothalamus pour réguler la sécrétion de GnRH ; on parle de rétrocontrôle positif ou négatif suivant le sens de cette régulation. Ce rapprochement est bien évidemment

son interprétation par un spectateur. Certes le spectateur peut être amené à plaquer sur son interprétation de l'œuvre des structures qui lui sont propres, mais il nous semble que l'imbrication complexe entre en écho avec une structure commune dans l'appréhension générale des choses. Rappelons, afin de mieux cerner cet écho, quelques particularités que l'on peut déduire de certaines images bistables.

Dans le cas de la silhouette qui tourne sur elle-même, nous avons remarqué trois temps. Tout d'abord, un sens giratoire semble s'imposer sans qu'il y ait conscience qu'un autre sens soit possible. Ainsi, la préférence giratoire semble relever d'un pré-conscient, ou, du moins, c'est de la sorte que l'individu considère le phénomène une fois qu'il sait que l'autre sens est tout aussi pertinent. Dans un deuxième temps, par influence, par l'aide d'un miroir en jouant sur la prégnance du reflet en tant que reflet ou par un quelconque processus, l'individu se rend compte que la silhouette peut tourner dans l'autre sens. À ce moment, il aura l'impression de ne pas contrôler sa vision, il tentera d'y parvenir³⁴⁷. Le troisième temps est justement celui de cet apprentissage, l'individu va tenter de contrôler consciemment ce qu'il tenait précisément pour du pré-conscient. Ce principe de maîtrise ressemble étrangement à une imbrication complexe. Nous ne voulons pas affirmer que la cognition soit régie par des phénomènes d'imbrication complexe, mais, de manière plus restreinte, qu'il semble naturel devant ce genre de situation qu'on ait l'impression que la cognition soit régie par des phénomènes d'imbrication complexe.

Rappelons que les images bistables ne relèvent absolument pas du méta-art, si nous les invoquons à nouveau c'est pour leur aptitude à mettre en avant des mécanismes simples de la perception. Ainsi, revenir sur cet exemple nous permet de dégager la

opportun, il rappelle la complexité du vivant, mais il ne faut en aucun cas réduire l'imbrication complexe à un processus de rétrocontrôle dans la mesure où d'une part aucun état stable n'est possible dans l'imbrication complexe et d'autre part, plus essentiellement, il serait absurde anatomiquement parlant de considérer que les ovaires soient imbriqués dans l'hypothalamus. Certes si A est imbriqué dans B, alors B a de bonnes raisons d'influencer A, mais la réciproque est fautive, si B influence A, ça ne veut pas dire que A est imbriqué dans B.

347. Si nous choisissons d'étudier le cas de la silhouette qui tourne et non celui du cube de Necker ou de canard-lapin c'est précisément dû à la relative difficulté de contrôler parfaitement sa vision entre un sens giratoire et l'autre. Pour reprendre les termes des attracteurs, les deux attracteurs sont profonds dans le cas de la femme qui tourne et plus superficiels dans ces autres images bistables.

ressemblance supposée par le spectateur entre le mécanisme du méta-art et le mécanisme de sa propre cognition. C'est bien pour cette raison que seule l'impression de régie importe : si, au contraire, il était avéré que la cognition était régie par des phénomènes d'imbrication complexe, mais qu'un tel processus n'était aucunement perçu par intuition, il n'y aurait, du point de vue du spectateur, aucune ressemblance entre le méta-art et sa cognition. Il n'y aurait de ressemblance que pour le spécialiste, il serait alors délicat d'en tirer des renseignements sur la réception du méta-art.

La ressemblance entre le fonctionnement de la réception du méta-art et celui de l'impression de la cognition nous semble important pour comprendre finement cette réception. En effet, cette anthropomorphie du méta-art nous renvoie à ce que nous avons dit sur le principe d'identification entre le spectateur et *Moulin sans tête* de Markus Raetz : le vertige ressenti par le spectateur face au vraisemblable impossible d'une absence de tête en volume plein qui tourne renvoie directement au mouvement de la tête qui tourne. Ainsi, les deux têtes, celle du spectateur et celle de l'œuvre, ont un mouvement similaire : œuvre et spectateur ont la tête qui tourne. Le mouvement de l'un entretient alors le malaise de l'autre.

Malgré sa complexité et sa généralisation, l'anthropomorphie du méta-art fonctionne de la même manière. Toutefois, il faut distinguer différentes attitudes du spectateur dans lesquelles l'anthropomorphie n'intervient pas de la même manière.

Le spectateur peut se laisser prendre au jeu de l'imbrication complexe, il suit les oscillations sans chercher à arrêter le processus en le stabilisant dans une configuration. Dans ce cas, il n'a pas nécessairement conscience de l'anthropomorphie du méta-art, mais il éprouve tout de même un sentiment de sublime catastrophique en provenance des ellipses franchies lors des oscillations.

Le spectateur peut être dérangé par l'imbrication complexe de l'œuvre, par les jeux de niveaux dénivelés et nivelés, par l'aplatissement et le renversement de hiérarchies. S'il tente alors de dompter une telle structure, il doit tenter d'ordonner dans sa perception des éléments qui semblent s'ordonner d'eux-mêmes. Il doit donc faire appel à un mécanisme d'imbrication complexe qui révèle l'anthropomorphie du méta-art. Ce mécanisme n'a d'autre effet que d'intensifier le dérangement provoqué par l'œuvre en y

ajoutant celui provoqué par la propre cognition du spectateur. À la suite de cette tentative de stabilisation du méta-art, s'il a trop essayé de trouver un état stable devant l'oscillation frénétique, le spectateur peut être entraîné dans l'état d'errance locale, un état marqué par le dépassement d'une limite.

Il est également possible, ou du moins, nous devons l'envisager théoriquement, qu'un spectateur particulièrement doué dans le contrôle de son appréhension parvienne à stabiliser les oscillations du méta-art en englobant à son tour l'imbrication complexe dans une vision d'ensemble. Dans ce cas, le spectateur n'est plus pris au jeu du passage de l'ellipse puisqu'il a isolé l'ellipse en la rendant prégnante en elle-même. Il n'est par conséquent plus devant une œuvre elliptique, il contemple désormais une œuvre ellipsoïdale à l'image de l'eyima appréhendé par les Fang. Rappelons toutefois que l'eyima ne relève pas du méta-art. Si nous l'avons étudié c'est parce que son approche permet de révéler les limites de la logique dans le champ de l'œuvre d'art. L'étude de l'eyima a de plus permis l'élaboration de la notion d'œuvre ellipsoïdale à partir du moment où l'ellipse n'est plus simplement une absence articulant deux pans, mais devient l'œuvre à part entière, sans les pans qui la flanquent. Ainsi, si un spectateur parvient à stabiliser une œuvre du méta-art, il sera certes devant une œuvre ellipsoïdale, mais elle relèvera tout de même du méta-art, à l'inverse de l'eyima. Celui qui entre dans l'errance locale a dépassé une limite, mais celui qui stabilise du méta-art a dépassé un palier : il pouvait réaliser le dépassement. Il est alors dans un état de subsumption de l'imbrication complexe aussi bien de l'œuvre que de celle supposée de sa cognition. Il tire ainsi encore profit de l'anthropomorphie du méta-art. Ce profit ne consiste toutefois pas à entretenir le sentiment du sublime. En effet, le sublime provient d'une limite, si un spectateur peut la dépasser sans encombre, il n'est plus sujet au sublime catastrophique.

L'absence du sentiment serait similaire dans le cas du sublime mathématique de Kant, si un individu parvenait à se faire une représentation de l'infiniment grand, il n'éprouverait pas le couple déplaisir / plaisir du sublime. De même, dans notre première approche du sublime catastrophique, nous avons supposé que ce sentiment était fondé par l'impossibilité pour l'imagination de représenter la contradiction. Raison et imagination ne pourraient donc s'accorder face à la contradiction comme face à

l'infiniment grand. Dans ces deux cas, il n'est pas nécessaire de supposer qu'un individu parvienne à de telles représentations, elles sont logiquement impossibles. Or, depuis que nous avons écarté le vocabulaire logique, nous n'avons plus d'impossibilité de droit, les seules impossibilités sont de fait et concernent les états stables de l'appréhension cognitive. Quelques précisions sur le fonctionnement du sublime dans ce nouveau cadre sont justement nécessaires afin de clore notre étude de la réception du méta-art.

le sublime de l'égologie : hétérologie et homologie

C'est à travers la notion de paradoxe du méta-art que nous avons pu forger notre première manifestation du sublime catastrophique. En effet la notion de contradiction est au cœur de ce sentiment. C'est parce qu'un niveau imbriqué n'est pas en accord avec le niveau imbriquant que surgit une représentation se rapprochant de la contradiction qui semble, à tort, être en accord avec l'idée qu'on peut s'en faire. Autrement dit, seule l'hétérologie de l'œuvre semblait permettre le sublime catastrophique. Qu'en est-il du méta-art homologique ? Est-il également susceptible de susciter le sentiment du sublime catastrophique ?

Nous avons vu précédemment l'importance de l'imbrication complexe, le fait que plusieurs niveaux puissent être ordonnés sans qu'il y ait une hiérarchie figée. C'est précisément ce renversement dans l'ordre des niveaux, cette absence de priorité, qui est le garant du sublime catastrophique. Il n'est aucunement question de savoir si tel niveau corrobore ou réfute tel autre niveau. Ce n'est pas l'hétérologie ou l'homologie qui compte ici, c'est uniquement l'égologie et la complexité de son imbrication. Un détour par la contradiction de l'hétérologie a été nécessaire dans la mesure où la notion de méta nécessitait tout d'abord d'être pensée dans un cadre logique. C'est d'ailleurs grâce à ce cadre que nous avons pu comprendre que l'importance de l'égologie se trouvait dans les passages qui existaient entre un niveau d'imbrication et un autre. Nous avons alors pu isoler les points fondamentaux en ôtant tout le superflu ; à savoir précisément le cadre logique. Il ne faut par conséquent pas s'étonner qu'aucune différence ne soit faite entre hétérologie et homologie, il ne s'agit en effet là que de différentes valeurs de vérité ;

autrement dit il n'est question que de logique. Une fois le cadre logique retiré, il n'est resté que des questions de stabilité et d'imbrication ; en d'autres termes des éléments en compétition faisant étrangement partie de la même équipe. La victoire de l'un entraîne la victoire de l'autre par la défaite de l'individu devant le groupe. C'est dans le moment où l'attracteur devient répulseur que se situe l'ellipse, cet espace-temps impossible qui seul peut expliquer comment ces deux événements, ces deux éléments, s'enchaînent et s'articulent³⁴⁸. L'ellipse est le garant du sublime catastrophique, c'est dans cette armature impalpable que le sentiment se loge. En effet, l'inversion de la polarité de l'attracteur, ce moment auquel il devient répulseur, est une catastrophe dans la mesure où aucun état intermédiaire n'est balisé. Les seuls états stables sont soit la polarité d'attracteur, soit celle de répulseur. Le sublime provient justement du malaise à appréhender une imbrication complexe. C'est en effet un processus étrange, d'autant plus lorsqu'il semble être la particularité d'un objet inerte comme le sont la plupart des œuvres d'art. L'étrangeté s'intensifie par la proximité qu'a l'imbrication étrange avec le propre fonctionnement du spectateur, c'est l'anthropomorphie du méta-art. Cette étrangeté semble familière, mais il est cependant impossible de la cerner.

On pourrait penser qu'il s'agit d'un processus comparable à l'inquiétante étrangeté développée par Freud dans son essai éponyme, il nous semble toutefois, même s'il est vrai que certaines similitudes existent, que l'étrangeté dont il est question dans le méta-art et son imbrication complexe est tout autre. À la lumière de la confrontation avec la notion freudienne, le sublime catastrophique et son étrangeté gagne en clarté et en distinction.

Freud distingue deux modalités d'inquiétante étrangeté, il y a celle vécue et celle de la fiction. L'anthropomorphie du méta-art a précisément pour conséquence une totale porosité entre ces deux ensembles dans la mesure où il y a une complète collaboration entre l'étrangeté de l'œuvre égologique et celle du processus cognitif. Freud note d'ailleurs que l'inquiétante étrangeté de la fiction est « beaucoup plus riche que l'inquiétante étrangeté vécue, elle englobe non seulement celle-ci dans sa totalité, mais

348. Les deux événements « s'enchaînent » littéralement et dans toute l'amphibolie du terme, l'un succède à l'autre tandis que l'un s'attache à l'autre, ils forment une paire.

aussi d'autres choses qui ne peuvent intervenir dans les conditions du vécu »³⁴⁹. Cet enrichissement vient du fait que l'inquiétante étrangeté de la fiction ne permet pas de maintenir l'opposition pertinente dans celle vécue ; à savoir l'opposition entre le dépassé et le refoulé. C'est par l'intermédiaire de ces deux notions que le sentiment propre au méta-art peut se distinguer nettement de la notion freudienne.

D'une part, l'étrangeté de l'imbrication ne peut en aucun cas être comparée à quelque chose qui aurait pu être refoulé. Il ne s'agit en effet pas d'un contenu, mais d'un processus cognitif.

D'autre part, le dépassé dont il est question dans l'inquiétante étrangeté de la fiction, parce qu'il interagit avec le refoulé, doit prendre en compte la cohérence interne de la fiction. Ainsi, l'œuvre ouvre sur un monde doté de règles que l'on induit de l'appréhension de l'œuvre dans son ensemble, et ce n'est qu'en fonction de ces règles tacites qu'un événement sera tenu ou non comme vecteur d'inquiétante étrangeté. Or, ceci n'est pas applicable à l'étrangeté de l'imbrication complexe, toujours parce qu'il s'agit d'un processus cognitif. Aucun contexte particulier ne saurait intensifier ou atténuer l'inquiétante étrangeté de l'imbrication complexe. En effet, l'imbrication complexe a un statut absolument étrange dans la mesure où elle s'insère au cœur-même de procédés tenus généralement pour primaires afin de les déstabiliser. Ces procédés sont la causalité et la notion d'ensemble.

L'imbrication complexe ne relève par conséquent pas d'une inquiétante étrangeté, non pas que son étrangeté soit ancrée plus profondément, mais elle est en tous les cas ancrée autrement, la différence n'est pas quantitative mais bien qualitative. Le fait qu'il s'agisse de la marque d'un processus cognitif et non d'un contenu modifie considérablement l'impact de celle-ci sur le spectateur : il est attentif à sa manière de penser, il se pense donc pensant dans une égologie parallèle à celle de l'œuvre qu'il appréhende. Dès que ce parallélisme scandé par les oscillations du méta-art et l'inversion de polarité des attracteurs / répulseurs devient suffisamment dérangent pour que le spectateur se laisse entraîner dans l'errance locale, il éprouve encore un sublime catastrophique que l'on peut comprendre comme la trace laissée par l'inertie du sublime

349. Freud (Sigmund), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard Folio essais, 1985, p. 258.

des passages de l'ellipse. Plus précisément, l'errance locale, caractérisée par l'absence de toute stabilité, consiste en une errance au sein de l'ellipse. Notons toutefois que l'ellipse reste l'absence qu'elle était, elle n'a pas été subsumée comme ce serait le cas dans une œuvre ellipsoïdale du méta-art. Ainsi, l'errance locale qui terminerait une des attitudes possibles devant du méta-art est en fait un moment dans lequel le spectateur peut se faire une intuition de l'ellipse par l'intermédiaire non pas d'une instabilité totale, mais bel et bien d'une perte de la pertinence-même de la notion de stabilité.

Il ressort ainsi que le sentiment du sublime catastrophique, s'il est initialisé par une catastrophe faisant d'un attracteur un répulseur et révélant alors l'imbrication complexe du méta-art, n'est pas proprement catastrophique puisqu'il peut se comporter comme un sentiment latent s'installant dans la durée non-catastrophique de l'errance locale.

CONCLUSION

S'il y a plusieurs manières pour une œuvre d'être méta-artistique, il n'y en a qu'une pour que sa méta-articité et sa qualité artistique se manifestent simultanément. Ainsi, à notre typologie distinguant par exemple le méta-artistique par transitivité du méta-artistique par poïétique, il convient de rajouter une typologie alternative : celle-ci permet de comprendre la spécificité du méta-art.

Lors de notre parcours, nous avons évoqué ou croisé des catégories très différentes d'objets ; exhibons un exemple représentatif de chaque groupe :

- 1) *Le Concert champêtre* de Titien
- 2) *L'Esthétique* de Hegel
- 3) *Tentative de l'impossible* de Magritte
- 4) la publicité «qui donne envie de dormir » pour le matelas
- 5) le théorème de Gödel³⁵⁰
- 6) *L'Atelier* de Vermeer

350. En quelques mots et de manière très simplifiée, le théorème de Gödel nécessite dans sa démonstration de coder des énoncés mathématiques par des égalités entre nombres. C'est par le produit de puissances spécifiques de nombres premiers que Gödel parvient à assigner un nombre à une proposition (en fait, tout symbole mathématique porte un numéro, l'ordre des symboles étant donné par l'ordre croissant des nombres premiers). Or, comme ces énoncés sont mathématiques, tout se passe comme si les mathématiques portaient sur les mathématiques. Jean-Yves Girard n'y voit pas du méta-mathématique dans la mesure où le code, l'assignation d'un numéro au symbole, se fait quant à lui en dehors des mathématiques. Nous partageons son point de vue mais avons tout de même choisi de mentionner ce théorème ici pour ceux pensant qu'il s'agit de méta-mathématiques.

Pour peu qu'il fût possible d'identifier une œuvre dépourvue de toute méta-articité, *Le Concert champêtre* de Titien entrerait dans la catégorie des œuvres qui ne sont pas méta-artistiques³⁵¹.

L'Esthétique de Hegel représente la catégorie de quelque chose de méta-artistique qui n'est pas de l'art.

Tentative de l'impossible de Magritte est un cas d'œuvre méta-artistique qui ne résiste pas au regard documentaire.

La publicité « qui donne envie de dormir » pour le matelas est une méta-pub.

Le théorème de Gödel peut sembler relever des méta-mathématiques

Enfin, *L'Atelier* de Vermeer appartient au méta-art, c'est-à-dire à une œuvre d'art qui peut être appréhendée à la fois comme art et comme portant sur l'art.

Ces catégories regroupent tous les cas de figures pertinents pour l'étude de la spécificité du méta-art. Il y a d'une part ceux qui alternent entre soit l'art soit le méta-artistique, ceux qui ne résiste pas au regard documentaire et les cas de figures dont le méta redouble la nature dans le champ de la publicité ou des mathématiques.

En fait, c'est par le biais de la même particularité que le méta-art se distingue de chacune de ces catégories : seul le méta-art fonctionne sur le mode d'une imbrication complexe.

Les catégories 1 et 2 n'étant pas autoréférentes, il n'y a aucune porosité possible dans l'imbrication ; il s'agit d'une peinture portant sur une scène de genre campagnarde ou d'un recueil portant sur l'art. L'imbrication est donc classique.

Les catégories 3, 4 et 5, bien qu'autoréférentes, se construisent sur le modèle d'un niveau artistique, publicitaire ou mathématique imbriqué dans un niveau méta-artistique, méta-publicitaire ou méta-mathématique³⁵². Il n'y a donc aucune complexité dans l'imbrication ; celle-ci est figée et arrêtée.

351. Souvenons-nous en effet que cette œuvre peut être appréhendée comme le témoin de son époque.

352. Notons que la catégorie 3 regroupe par définition les éléments pour lesquels l'imbrication n'est pas complexe. Ce n'est donc pas tant la distinction qui prime ici, mais le simple fait que cette catégorie ne soit pas vide.

La catégorie 6 est donc la seule pourvue d'une imbrication complexe. Nous sommes parvenus à identifier précisément le critère d'appartenance à cette catégorie : l'œuvre relevant du méta-art est une œuvre égologique, et réciproquement. Rappelons à ce sujet que si nous utilisons le terme de méta-art et celui d'art égologique pour désigner les mêmes œuvres d'art, c'est bien parce qu'ils désignent le même ensemble. Toutefois, rien ne laissait supposer *a priori* une équivalence entre ces deux ensembles définis par compréhension. C'est au cours de notre première partie que ce résultat s'est imposé. L'autoréférence absolue de l'art égologique est alors la juste manifestation de l'imbrication complexe du méta-art.

La notion d'imbrication est l'angle par lequel nous sommes parvenus à élucider ce qui se cache derrière l'appellation de méta-art. Apparemment nécessaire à tout phénomène méta, l'imbrication n'est pas de même nature suivant le méta considéré ni suivant sa relation à la chose dont il est le méta. Ainsi, un art qui est aussi méta-artistique est construit sur une imbrication des plus classiques : un niveau artistique est imbriqué dans un niveau méta-artistique. Il y a alors un contenu et un contenant ; sauf que le contenant a aussi une valeur de contenu. Il est toutefois impossible d'appréhender un même élément à la fois comme contenant et comme contenu. Par conséquent, ce type d'imbrication rend impossible l'appréhension simultanée du niveau art et du niveau portant sur l'art. Ce type d'œuvre ne résiste donc pas au regard documentaire. Elle se comportera devant un spectateur comme une œuvre d'art quelconque, c'est-à-dire sans méta-articité. Si au contraire sa méta-articité est activée, l'œuvre sera considérée comme un document portant sur l'art et non plus comme une œuvre.

Un autre type d'imbrication est requis afin de parvenir à expliquer comment le méta-art peut persister au regard documentaire. Il s'agit de ce que nous avons nommé l'imbrication complexe. Bien évidemment, si le souci de simultanéité rend impossible le fait d'avoir l'art et le méta-art dans deux niveaux différents, le souci de méta rend impossible le fait d'avoir art et méta-art dans le même niveau. C'est ainsi que nous avons vu que l'imbrication complexe ne mettait pas proprement en jeu des niveaux ordonnés avec une priorité arrêtée : ce sont des états qui sont mis en jeu. C'est alors dans la

relation entre ces différents états que se logent à la fois l'art et le méta-art. Un état n'est pas méta-artistique en lui-même comme cela pouvait être le cas pour l'imbrication classique. Ainsi, l'imbrication complexe tient son nom de sa non-linéarité : il n'y a pas de priorité, donc pas de place attirée à ce qui est de l'art ou à ce qui est méta-artistique. C'est dans une relation complexe que les états s'agencent.

L'importance de la relation complexe n'implique pas que le méta-artistique flotte entre deux eaux. Ainsi, de l'opposition et de la collaboration entre deux états émerge un troisième terme qu'est l'ellipse. Ce n'est pas la tension existant entre les deux états stables qui est proprement digne d'intérêt, c'est dans l'oscillation que se situe l'intérêt : l'ellipse est un moment métamorphique dans lequel se concentre l'enjeu d'un devenir. Il convient de noter la présence constante de la métamorphose au cours de notre parcours. En effet, si nous devons retenir quelques thèmes propices au méta-artistique, nous retiendrons sans nul doute le mythe de Narcisse et d'Écho, pour le reflet de l'un et la pétrification de l'autre, son presque double dans le mythe de Méduse et de Persée, sans oublier la réciproque à travers Pygmalion et Galatée. Si nous y ajoutons les défis d'Arachné à Athéna et de Marryas à Apollon, nous ne pouvons que remarquer qu'il s'agit à chaque fois d'un récit de métamorphose.

Autant dans les trois premiers, la métamorphose semble toucher ce qui est ou pourrait être assimilé à de l'art, autant, dans les deux derniers, c'est l'artiste qui est métamorphosé. Quoi qu'il en soit, la corrélation entre métamorphose et méta-artistique semble s'imposer.

Dans *Petite iconologie des images peintes*, Pierre Fresnault-Deruelle propose une réponse à ce qu'il nomme « la question de la métamorphose »³⁵³. Sans précisément aborder la question du point de vue du théoricien, il tisse un fil rouge entre quelques œuvres, un fil que le lecteur peut décider de suivre s'il le désire. Ainsi, toutes les toiles traitant de la métamorphose sont interprétées par l'auteur avec un regard méta-artistique, comme si l'art mettait en avant sa capacité à faire émerger un tout organisé d'une matière inerte. Plus précisément, il avance l'idée que si les peintres s'occupent tant du

353. Fresnault-Deruelle (Pierre), *Petite iconologie des images peintes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 51.

moment métamorphique c'est parce qu'ils cherchent « à exorciser le danger qui, toujours, menaçait leur propre quête : celui de voir leurs tableaux s'ajouter à la foule innombrable des images mortes »³⁵⁴.

Nous pensons, avec Pierre Fresnault-Deruelle, que la question de la métamorphose trouve son ancrage dans la création artistique. Il nous semble toutefois que cette corrélation n'est pas circonscrite au moment de la création. La réception de l'œuvre revêt également les attributs d'une bonne métamorphose par l'intermédiaire de ce moment métamorphique qu'est le passage de l'ellipse. Il y a malgré tout, comme nous l'avons noté précédemment, une réversibilité dans le cadre de la réception qu'il n'y a pas dans celui de la création. Autrement dit, la métamorphose ne cesse de se faire et de se défaire à tel point que l'œuvre ne représente pas une métamorphose, mais est proprement métamorphe.

Dans toutes les traductions de métamorphoses en un médium fixe, le point crucial réside dans l'identification du *kairos*, ce moment opportun pour lequel l'être métamorphe ne relève plus de son espèce originelle et n'appartient pas encore à une autre. L'existence même de la notion de *kairos* doit son origine dans la difficulté de saisir ce moment. Kairos est représenté courant sur la pointe de ses pieds ailés. Sa tête est chauve si ce n'est une mèche sur son front : seule cette mèche permet de l'attraper, nul cheveu au niveau de sa nuque autorise de le saisir après coup³⁵⁵. On imagine volontiers Kairos courant linéairement d'un bout à l'autre afin de symboliser une métamorphose irréversible. Or, dans le cas du méta-art et de ses oscillations métamorphes réversibles, tout se passe comme si Kairos s'agitait en tournant en rond ; non plus linéairement mais circulairement. La métamorphose étant catastrophique, il n'y a que des moments opportuns. Autrement dit, le *kairos* ne serait plus ce moment opportun coïncidant avec un instant, le *kairos* du méta-art est dans une durée : il s'agit d'un *kairos* étendu.

354. Ibid, p. 52.

355. Cette représentation provient d'un bas relief sculpté par Lysippe à l'entrée du palais de Pella. Nous devons la connaissance de cette occurrence à Jean-Pierre Aubin qui a eu la gentillesse de diffuser un extrait de son essai : *La Mort du devin, l'émergence du démiurge. Essai sur la contingence, la viabilité et l'inertie des systèmes*, Paris, Beauchesne, sous presse.

Parler de *kairos* étendu peut sembler cavalier dans la mesure où la spécificité du *kairos*, comme de tous les moments critiques, réside au contraire dans sa ponctualité. Toutefois, afin de comprendre la spécificité du vivant, Francis Bailly et Guiseppe Longo ont forgé le concept de « criticité étendue »³⁵⁶. En effet, la complexité du vivant n'est pas comparable à celle de l'inerte ; l'organisation du vivant souffre d'une pensée réductionniste cherchant à expliquer le composé à partir du simple. Ceci vient du fait que le vivant est organisé au sens propre du terme. Il ne s'agit pas uniquement de juxtaposition d'éléments simples liés énergétiquement comme dans l'inerte. Le vivant est organisé au sens où les parties ont un rôle dans le tout, il y a une hiérarchisation. Toutefois, cette hiérarchisation est fort complexe puisqu'elle met en jeu différents niveaux dans un sens comme dans l'autre.

Nous retrouvons étrangement les considérations que nous avons tenues sur le méta-art. Nous pensons en effet que la métaphore de l'organicité de l'œuvre d'art trouve un renouveau grâce à l'étude du méta-art : alors que les diverses interprétations d'un art qui n'est pas méta-artistique ne sont que juxtaposées de manière inerte, les différents états du méta-art sont organisés de manière complexe puisqu'ils se modifient l'un l'autre. Par conséquent, le méta-art est l'art qui se comporte le plus comme le vivant. Comme lui, il échappe au réductionnisme et est en perpétuelle évolution ; peut-être encore davantage que le vivant, les propriétés régissant le méta-art semblent échapper à la compréhension.

Selon Dominique Chateau, les œuvres d'art introduisent des propriétés plongeant le spectateur dans un nouveau monde pourvu d'une cohérence tout autre que le monde dans lequel il vit :

Dans un monde « réaliste », il est invraisemblable qu'un homme menacé par des ennemis s'envole par la fenêtre ; dans un monde fantastique, il serait incompréhensible que, sous les mêmes circonstances et sauf accident l'homme-oiseau oublie de prendre son envol. Par-delà cet exemple, qui n'est encore qu'un cas très simple eu égard aux

356. Bailly (Francis), Longo (Giuseppe), *Mathématiques et sciences de la nature – la singularité physique du vivant*, Paris, Hermann, 2006.

conditions spéciales sur lesquelles une œuvre d'art peut se fonder, la puissance cognitive de l'art caractérise sa capacité à *créer des mondes* – non seulement cette puissance est un pouvoir de fiction, mais encore on sait combien ce pouvoir est susceptible de clarifier ou d'anticiper des visions du monde.³⁵⁷

Les œuvres d'art créent des mondes dans lesquels les lois sont nouvelles, extravagantes, en tous les cas originales et différentes. Le spectateur ne comprendrait pas que l'homme-oiseau reste au sol parce qu'il a compris les lois régissant ce monde. Ainsi, même si ce monde est irrémédiablement autre, même s'il n'est pas physiquement accessible au spectateur, il est accessible par la pensée, par l'imagination.

L'œuvre du méta-art crée également un monde, mais il nous semble que ce monde reste absolument inaccessible au spectateur : ses règles fondées sur l'imbrication complexe ne sont pas pensables – quand bien même l'imbrication complexe serait un mécanisme de l'appréhension cognitive. Pourtant, ce monde est possible, l'œuvre en exhibe justement un modèle.

En tant que pur produit égologique, l'étude du méta-art ferme la boucle en ruban de Möbius : œuvre d'art portant sur elle-même en tant qu'œuvre d'art, sa réception met le spectateur face au limite de sa propre réception. Égologie oblige, si l'art parle d'art, la pensée qui a créé l'œuvre parle de la pensée. On transite ainsi, comme sur une figure unilatère, du spectateur à l'artiste, de l'art à la pensée et de la pensée sur l'art à la pensée sur la pensée.

357. Chateau (Dominique), *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 143

BIBLIOGRAPHIE

ouvrages :

Adorno (Théodore W.), *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962.

Adorno (Theodor W.), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

Aristote, *La Poétique*, Paris, Gallimard, 1996.

Aubin (Jean-Pierre), *La Mort du devin, l'émergence du démiurge. Essai sur la contingence, la viabilité et l'inertie des systèmes*, Paris, Beauchesne, sous presse.

Bacry (Henri), *La Symétrie dans tous ces états*, Paris, Vuibert, 2000.

Bailly (Francis), Longo (Guiseppe), *Mathématiques et sciences de la nature – la singularité physique du vivant*, Paris, Hermann, 2006.

Baltrušaitis (Jurgis), *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus, Les perspectives dépravées - II*, Paris, Flammarion, 1996.

Baudrillard (Jean), *Les Stratégies fatales*, Paris, LGF, le livre de poche/essai n°4039, 1986.

Bergson (Henri), *La Pensée et le mouvant*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1998.

Bertrand (Pierre-Michel), *Le Portrait de Van Eyck*, Paris, Hermann, 2006.

Borel (France), *Le Peintre et son miroir – Regards Indiscrets*, Tournai, La Renaissance du livre, 2002.

Caillois (Roger), *Cohérences aventureuses*, Paris, Idées / Gallimard, 1976.

Chateau (Dominique), *Épistémologie de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Chateau (Dominique), *Sémiotique et esthétique de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Cicéron, *De La Nature des dieux*, Paris, Garnier, 1935.

- Comar (Philippe), *La Perspective en jeu*, Paris, Découvertes Gallimard, 1992.
- Croce (Benedetto), *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, Tel, 1991.
- Eco (Umberto), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Éditions du seuil, 1965.
- Ehrenzweig (Anton), *L'Ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, Tel, 1974.
- Finkielkraut (Alain), *Petit Dictionnaire illustré*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Foucault (Michel), *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, Tel, 1997.
- Fresnault-Deruelle (Pierre), *Petite iconologie des images peintes*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Freud (Sigmund), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard Folio essais, 1985.
- Genette (Gérard), *L'Œuvre de l'art, 2, la relation esthétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- Génin (Christophe), *Réflexions de l'art*, Paris, Éditions Kimé, 1998
- Ghyka (Matila C.), *Le Nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1982.
- Gilson (Etienne), *Peinture et réalité*, Paris, librairie philosophique J. VRIN, 1998.
- Goodman (Nelson), *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996.
- Guillaume (Paul), *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1979.
- Hamel (Patrice), « Éloge de l'apparence », in *Cahiers Marxistes n°194*, Bruxelles, 1994.
- Kane (Gordon), *Supersymétrie*, Paris, Le Pommier, 2003.
- Kant (Emmanuel), *Anthropologie du point de vue pragmatique*, Paris, in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986.
- Kant (Emmanuel), *Critique de la faculté de juger*, Paris, GF Flammarion, 1995.
- Kerchache (Jacques), Paudrat (Jean-Louis) et Stephan (Lucien), *L'Art africain*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1988.
- Lévi-Strauss (Claude), « Les organisations dualistes existent-elles ? », in *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 1958.
- Longin, *Du Sublime* Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.

- Mandelbrot (Benoît), *Les objets fractals*, Paris, Flammarion, 1980.
- Merleau-Ponty (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Saint-Amand Gallimard, *Tel*, n °4, 2001.
- Merleau-Ponty (Maurice), *L'Œil et l'esprit*, Paris, Folio/essais Gallimard, 1964.
- Nietzsche (Frédéric), *Généalogie de la morale*, Paris, GF Flammarion, 1996.
- Nietzsche (Frédéric), *La Naissance de la tragédie*, Paris, LGF, Le livre de poche, 1994.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1992.
- Pareyson (Luigi), *Conversations sur l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1992.
- Pareyson (Luigi) , *Teoria dell'arte*, Milano, Marzorati, 1965.
- Perrois (Louis), *Art ancestral du Gabon*, Genève, Nathan, 1985.
- Perrois, (Louis), *L'Art fang de Guinée équatoriale*, en collaboration avec Marta Sierra Delage, Paris, Cercle d'Art, 1991.
- Perrois, (Louis), *La statuaire fang (Gabon)*, Paris, Orstom, 1972.
- Pline l'Ancien, *Histoires naturelles*, Livre XXXV, XXXV, Paris, Dubochet, 1848-1850.
- Pouivet (Roger), *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1996.
- Rodin (Auguste), *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris, Grasset, 1911.
- Rosset (Clément), *Impressions fugitives – l'ombre, le reflet, l'écho*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.
- Salem (Lionel), *La Science dans l'art*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2000.
- Stewart (Ian), *La Nature et les nombres*, Paris, Hachette Littérature, 1998.
- Stoichita (Victor I.), *L'Instauration du tableau*, Genève, Librairie Droz, 1999.
- Thévoz (Michel), *Le Miroir infidèle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996.
- Woodcock et Davis, *La Théorie des catastrophes*, Lausanne, Suisse, collection cheminements des pratiques des sciences de l'homme aux éditions l'Age d'homme, 1984.

articles :

Fernandez (James W.), *Fang Architectonics*. Occasional Papers, Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia, Fall, 1977.

Fernandez (James W.), "Principles of Opposition and Vitality in Fang Aesthetics", in *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, New-York, Carol F. Jopling : E.P. Hutton, 1971.

Girard (Jean-Yves), *La Recherche en logique aujourd'hui, et ses relations avec la philosophie, les mathématiques, l'informatique et la physique*, exposé donné le 20 décembre 2004, en clôture du cours donné à l'automne 2004 dans le cadre de l'Université Franco-Italienne, <http://iml.univ-mrs.fr/~girard/roma2004.pdf>

Girard, (Jean-Yves), *Le Statut paradoxal du paradoxe*, Séminaire Galilée, Pont à Mousson, 9 Novembre 2007 et rencontre LIGC, Roma Tre, 13 Décembre 2007, <http://iml.univ-mrs.fr/~girard//paradoxe2.pdf>

Mamassian (Pascal), « Métamères perceptifs et perception bistable », in *Intellectica* n °43, Paris, 2006.

Panofsky (Erwin), « Jan Van Eyck's Arnolfini Portrait », *The Burlington Magazine* 64, 1934.

Ruget (Gabriel), « Circulation esthétique dans les œuvres et les corpus » , in *Réseaux, conditionnement et attention esthétique*, contribution en ligne, <http://cral.ehess.fr/>, 2007.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

Adorno.....	37, 49, 101, 223, 311, 338, 434
Arcimboldo.....	89
Aristote.....	17, 29-31, 103, 209
Arman.....	97

B

Bailly.....	457
Baudelaire.....	112, 113, 245
Baudrillard.....	299, 300
Baxandall.....	81
Becket.....	221, 222
Benjamin (Walter).....	33, 309
Bergson.....	206, 225
Bertrand (Pierre-Michel).....	218, 226, 227, 365
Beuys.....	296
Blanc (Jan).....	151
Borel (France).....	292
Borges.....	212
Botwinick.....	245
Brassens.....	20
Brauner.....	246
Breton (André).....	246
Buren.....	136-138
Buridan.....	193, 212

C

Cadot (Farideh).....	317, 323, 328
Cage (John).....	221, 222
Caillois.....	191, 193, 194
Caravage.....	43, 84, 87, 88, 111-115
Cézane.....	77
Chagall.....	57
Chassériau.....	87
Chateau (Dominique).....	15, 42, 160, 206, 402, 457
Chateaubriand.....	206
Cicéron.....	17, 29-32, 37
Coluche.....	439
Comar.....	125, 254, 259, 260
Croce.....	39

D	
Dalì.....	5-7, 66, 119, 132
Danto.....	41-45, 76
David (Jacques-Louis).....	179
Davis.....	236
Desproges.....	440, 441
Dubosc.....	439, 440
Duchamp.....	176, 225, 322
E	
Eco	205, 215, 216, 224, 248
Ehrenzweig.....	196, 238, 239, 426, 427
Escher.....	246, 286, 428, 431-434, 436
Euclide.....	285-287, 289
F	
Fernandez (James W.).....	375, 384, 387, 390, 393
Finkielkraut.....	239, 240
Foucault.....	254, 259, 260
Francesca (Piero della).....	104, 105
Fresnault-Deruelle.....	455, 456
Freud.....	449
G	
Gargallo.....	57, 58
Génin.....	127, 253, 324
Géricault.....	88
Gérome.....	121-123, 132, 172, 173
Gilson.....	208, 210, 215, 294
Giotto.....	305
Girard (Jean-Yves).....	399, 403, 405
Giraudoux.....	440
Gödel.....	452, 453
Goodman.....	134, 135, 139, 175
Greenberg.....	42, 311
H	
Hamel.....	226, 238
Hardy.....	209
Heemskerck.....	64, 65, 108
Hegel.....	42, 76, 452, 453
Héraclite.....	374
Hill.....	244, 245
Hugo.....	206
Hyber.....	138-141

I	
Imbriani.....	39
Ingres.....	85-87
Ippolito.....	34, 40
J	
Jaillet.....	137
Jordaens.....	257, 258
K	
Kant.....	306, 332, 333, 337, 342-344, 348, 349, 354, 355, 401, 406, 447
Klee.....	239
Klimt.....	377
Kooning.....	150, 151
L	
Lamartine.....	374, 376, 385
Les Inconnus.....	440, 442, 443
Lévinas.....	329
Longin.....	337, 355, 356
Longo.....	457
M	
Magritte.....	25, 58, 59, 156, 157, 159, 160, 162, 265, 267, 281, 284-286, 288, 289, 294, 341, 452, 453
Malévitch.....	92, 93, 103, 145
Mamassian.....	369, 415
Manet.....	58, 59, 198
Mazo.....	257, 258
Merleau-Ponty.....	219, 232, 367, 381, 461
Metzinger.....	44
Möbius.....	458
N	
Necker.....	226, 229, 238, 241, 242, 244, 249, 351, 366, 367, 415, 416
Nicéphore (le Patriarche).....	313
Nietzsche.....	15, 47
P	
Paik (Nam June).....	34
Panofsky.....	218, 219, 226, 227, 365
Paraponaris.....	46
Pareyson.....	39, 185, 200, 204, 210, 211, 215, 225, 346, 360, 406
Parrhasios.....	18, 19, 121, 124, 305
Pauli (Wolfgang).....	361
Peirce.....	292

Perrois.....	79, 80, 392
Pérusse.....	440-442
Picasso.....	41, 58, 77, 203
Planck.....	361
Platon.....	33
Pline l'Ancien.....	316, 325, 332
Plotin.....	395
Poussin.....	66-69, 73, 89, 119, 132, 171, 172, 249, 250
Preljocaj.....	138-141, 146, 147
Pythagore.....	405

R

Raetz.....	68, 69, 73, 154, 186, 187, 196, 221, 281, 282, 284, 285, 294-296, 298-306, 309, 310, 315-319, 323, 325, 327, 328, 332, 335, 337, 417, 421, 446
Rauschenberg.....	150, 151
Raynaud.....	82
Rembrandt.....	151, 176, 177
Rodin.....	380-382
Roger (Alain).....	129
Rosset.....	128, 130, 433
Rousseau.....	206
Rubens.....	37-39, 89, 257, 258
Rubin.....	319, 320, 366, 367
Ruget.....	249, 427
Russel.....	405

S

Sandorfi.....	97-100
Schlegel.....	15
Sébastien (Patrick).....	20
Sherman.....	111
Socrate.....	131
Stewart.....	462
Stoichita.....	152, 292

T

Tessmann.....	386
Thévoz.....	254, 256, 259, 260
Thom (René).....	228, 354, 411, 412
Tinguely.....	322
Titien.....	198, 452, 453
Turner.....	95

V

Van Eyck.....	168, 218, 219, 365, 370
Van Gogh.....	203
Vélasquez.....	110, 124-126, 253-261, 272, 417
Vermeer.....	23-26, 38, 39, 62, 63, 126, 152, 153, 158, 161, 168, 263, 281, 284, 290-293, 341, 371, 417, 436, 452, 453
Vermeiren.....	142, 147, 174
Vigny.....	206
Vinci.....	127, 283

W

Warhol.....	43-45
Westphalie (maître de).....	74
Woodcock.....	236

Z

Zénon.....	31
Zeuxis.....	18, 19, 121, 124, 305

INDEX DES NOTIONS

Activation.....	21, 92, 93, 133-138, 140-142, 144-147, 162, 164, 174-177, 180, 181, 472
Anamorphose.....	235, 324, 325, 467
Art-objet.....	10, 48, 52, 183, 261-264, 326, 327, 332, 344, 345, 352, 353, 359, 360, 363, 365, 369-371, 409, 432, 474
Attracteur.....	372, 409, 414-429, 431, 449-451, 475
Autostéréogramme.....	234-237, 245, 283
Bifurcation.....	202, 205, 218, 228, 242-247, 252, 253, 284, 293, 301, 334, 348, 364, 407, 409, 473
Bistable.....	369, 416, 424, 427, 445, 469
Catastrophe.....	228, 229, 231-237, 243-247, 253, 263, 302, 346, 347, 354, 355, 357, 364-366, 371, 372, 407, 409, 411-413, 420, 449, 451, 470, 473, 475
Catastrophique.....	229-233, 236, 249, 263, 294, 334, 337, 344, 351, 352, 354-359, 362-365, 369, 372, 396, 401, 402, 404, 406, 407, 412, 423, 446-451, 456, 474
Cognition.....	445-447
Compétition d'attracteur.....	415, 420, 424, 475
Contradiction.....	180, 246, 250, 255, 259, 324, 327, 336, 342-344, 349, 350, 370, 371, 373-376, 381-383, 393, 395, 396, 398, 401, 402, 404-408, 447, 448, 474
Documentaire.....	9, 12, 14, 179, 182, 435, 453, 454
Égologie.....	11, 152, 153, 157-162, 181-184, 187, 251, 259-265, 267, 268, 325, 327, 330-332, 409, 423, 428, 429, 432, 434-436, 443, 444, 448-450, 454, 458, 473, 475
Égopoiétique.....	263
Ellipse.....	311, 316, 339, 352-356, 358, 359, 364, 366, 369, 371-374, 376, 378, 392, 394, 397, 398, 407-409, 446, 447, 449, 451, 455, 456, 474
Ellipsoïdale.....	394, 396-398, 401, 407-409, 447, 451, 474

Enchevêtrement.....	122
Équilibre.....	192-194, 202, 205, 216, 218, 226-228, 284, 357, 394, 414, 422
Formation.....	34, 120, 185, 191, 195-197, 207-213, 215, 216, 220, 232, 236, 251, 252, 334, 362, 428
Hiérarchie.....	430, 431, 444, 446, 448
Hystérésis.....	228-231, 235, 238, 240, 243-245, 247-249, 263, 302, 334, 335, 337, 345, 347, 350, 357, 358, 362, 364, 366, 369, 372, 373, 407, 413, 473
Illusion.....	21-24, 208, 233, 234, 245, 283, 305, 311, 316, 320, 321, 323, 324, 380, 381, 410, 441
Imbrication complexe.....	439, 440, 442, 444-451, 453-455, 458
Implémentation.....	139, 140, 177, 274
Information effective.....	208, 209, 217
Information potentielle.....	208, 209, 217
Kairos.....	223, 456, 457
Méta-pub.....	264, 265, 267, 268, 270, 271, 274, 279, 438, 453, 473
Métalangage.....	10, 180, 181, 318, 324, 326, 332, 399, 400, 402, 437
Métamorphose.....	5-7, 19, 34, 66, 81, 119-121, 294, 455, 456, 460, 469
Miroir.....	20, 33, 69, 88, 109, 112, 120, 126-128, 130, 158, 181, 187, 188, 192, 218, 241, 242, 253-258, 260, 283, 284, 290, 292-308, 310, 317, 328, 329, 417, 418, 431, 445, 460, 467, 470, 473
Moment opportun.....	223, 442, 456
Organicité.....	210, 215, 216, 251-253, 263-265, 271, 272, 274, 275, 277-279, 285, 345, 359, 360, 362, 363, 369, 371, 457, 473
Paradoxe.....	119, 131, 191, 201, 222, 240, 261, 318, 326-328, 333, 334, 337, 339-345, 349-352, 356, 359, 360, 369-372, 374, 394, 396, 398, 400-406, 448, 468, 474
Reflét.....	5, 6, 31, 33, 34, 66, 69, 87, 112, 113, 120, 126-130, 152, 153, 168, 169, 187, 253-255, 257-259, 283-285, 290-299, 301, 302, 305, 306, 308, 311, 313, 317, 329, 332, 417, 431, 433, 445, 455, 470

Réflexif.....	36, 54, 60, 106, 107, 344, 345
Réflexivité...5, 7, 10, 54, 55, 59, 60, 65, 69, 107, 108, 116, 181, 183, 326, 340, 341, 344	
Répulseur.....	409, 414, 415, 424-428, 449-451, 475
Saut	20, 226-228, 233, 234, 243, 249, 347, 352, 358, 364, 392, 412, 418, 429
Stabilité.....	193, 194, 200, 204, 205, 234, 236, 360, 363, 365, 366, 369, 371-373, 398, 408-415, 419, 420, 422-426, 428, 449, 451, 474, 475
Sublime catastrophique.....	344, 351, 352, 354-356, 358, 359, 362-365, 369, 372, 396, 401, 402, 404, 406, 407, 423, 446-451, 474
Symétrie.....	5, 142, 186-189, 191-207, 211-215, 217-225, 241-247, 251-253, 259, 262, 263, 271, 282, 284, 286, 289, 291, 293, 296, 298, 300, 302, 334, 345-347, 367, 399, 409, 417-419, 430-433, 467, 468, 473
Trompe-l'œil.....	15, 17-24, 26-28, 61, 98, 124, 233-235, 237, 245, 305, 311, 443, 471
Vertige.....	282, 316, 329-337, 342-344, 351, 363, 365, 446, 474

INDEX DES ŒUVRES CITÉES

Nous indiquons le titre des œuvres sans le déterminant potentiel afin de faciliter la recherche. Les œuvres suivies d'une astérisque sont présentes sur le support numérique à la page indiquée entre parenthèses.

<i>4 minutes 33 de silence</i> (Cage).....	221, 222
<i>Allégorie de la foi</i> (Vermeer)* (38).....	152, 153, 161, 168-170, 291, 292
<i>Amour vainqueur</i> (Le Caravage)* (20).....	84
<i>Amoureux messagers du nombre</i> (Brauner)* (49).....	246
<i>Atelier</i> (Vermeer)* (5).....	38, 126, 153, 158, 159, 161, 290, 292, 341, 342, 371, 436, 452, 453
<i>Baigneuse</i> (Ingres)* (23).....	86
<i>Bain turc</i> (Ingres)* (25).....	85, 86
<i>Balcon</i> (Manet)* (10).....	58, 59
<i>Bergers d'Arcadie</i> (Poussin)* (53).....	249
<i>Boîtes Brillo</i> (Warhol)* (7).....	44
<i>Brush strokes paintings</i> (Arman).....	97
<i>Carré noir sur fond blanc</i> (Malévitch).....	92, 93, 102, 145
<i>Cascade</i> (Magritte)* (59).....	289
<i>Ceci n'est pas une pomme</i> (Magritte)* (40).....	159, 285
<i>Christ au purgatoire</i> (le maître de Westphalie).....	74
<i>Clef des champs</i> (Magritte)* (58).....	289
<i>Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort</i> (Beuys).....	296
<i>Concert</i> (Vermeer)* (11).....	62, 63, 198, 452, 453
<i>Concert champêtre</i> (Titien)* (46).....	198, 452, 453
<i>Condition humaine</i> (Magritte)* (57).....	287-289
<i>Contact</i> (Raetz)* (66).....	303-315
<i>Container Zéro</i> (Raynaud).....	82
<i>Conversation</i> (Matisse)* (17).....	76
<i>Dame debout au virginal</i> (Vermeer)* (12).....	63
<i>David et Goliath</i> (Le Caravage)* (28).....	87, 88
<i>David tenant la tête de Goliath</i> (Le Caravage)* (29).....	87, 112, 114
<i>Déjeuner sur l'herbe</i> (Manet)* (45).....	198
<i>Demoiselles d'Avignon</i> (Picasso)* (6).....	41, 43

<i>Dentellière</i> (Vermeer)* (2).....	23-26, 263
<i>Desserte</i> (Matisse)* (16).....	76
<i>Écho et Narcisse</i> (Poussin)* (14).....	66-69, 73, 119, 171
<i>En attendant Godot</i> (Becket).....	222, 223
<i>Époux Arnolfini</i> (Van Eyck)* (41).....	168, 218, 226, 227, 365, 370
<i>Erased De Kooning drawing</i> (Rauschenberg).....	150, 151
<i>Femme à la balance</i> (Vermeer)* (61).....	292
<i>Fileuses ou la fable d'Arachné</i> (Vélasquez)* (36).....	124
<i>Fin de partie</i> (Becket).....	221, 222
<i>Fontaine</i> (Duchamp)* (42).....	176
<i>Fort Boyaux</i> (Les Inconnus).....	442
<i>Hommage à Marc Chagall</i> (Gagallo)* (8).....	57
<i>Infante Marguerite</i> (Vélasquez)* (54).....	256
<i>Jardin aux sentiers qui bifurquent</i> (Borges).....	212
<i>Leçon de musique</i> (Vermeer)* (60).....	290-293
<i>Looking glass</i> (Raetz)* (65).....	301, 302
<i>Ma Femme et ma belle-mère</i> (Hill)* (47).....	244, 245
<i>Mains dessinant</i> (Escher)* (69).....	428, 430, 432-434, 436
<i>Maison Slangster</i> (Pérusse)* (document sonore).....	441
<i>Ménines</i> (Vélasquez)* (33).....	110, 125-127, 253-261, 272
<i>Métamorphose de Narcisse</i> (Dalí)* (1).....	5-7, 119
<i>Miroir-lièvre</i> (Raetz)* (63).....	295-298, 301, 417
<i>Mon Mari et mon beau-père</i> (Botwinick)* (48).....	245
<i>Mosaic II</i> (Escher)* (50).....	246
<i>Moulin sans tête</i> (Raetz)* (55).....	282, 316-333, 335-337, 446
<i>Narcisse</i> (Le Caravage)* (27).....	87
<i>Non-fumée</i> (Raetz)* (62).....	294, 295
<i>Où sont passées nos vieilles</i> (Sébastien).....	20
<i>Pallas et Arachné</i> (Rubens)* (4).....	37, 38, 258
<i>Personnage possible II</i> (Raetz)* (15).....	68, 69, 73, 154, 186, 221
<i>Perspective II, Le balcon de Manet</i> (Magritte)* (9).....	58, 59
<i>Petite baigneuse, intérieur de harem</i> (Ingres)* (24).....	86
<i>Pigeon aux petits pois</i> (Picasso)* (18).....	77
<i>Portrait d'un personnage possible</i> (Raetz)* (44).....	196, 197
<i>Portrait de Federico da Montefeltro</i> (Piero della Francesca)* (32).....	105
<i>Portugais</i> (Braque)* (19).....	77
<i>Profil de Laurence</i> (Sandorfi)* (31).....	98-100

<i>Promenades d'Euclide</i> (Magritte)* (56).....	285-287
<i>Pygmalion et Galatée</i> (Gérôme)* (35).....	121, 132, 172
<i>Quatre saisons</i> (Preljocaj et Hyber)* (37).....	138, 140, 141
<i>Radeau de la Méduse</i> (Géricault)* (30).....	88
<i>Sacre de Napoléon</i> (David)* (43).....	179
<i>Saint Luc peignant la Vierge</i> (Heemskerck)* (13).....	64, 65, 108
<i>Sculpture en pâte à modeler et son image</i> (Raetz)* (67).....	303
<i>Silhouette</i> (Raetz)* (64).....	67, 298, 300, 301, 417
<i>Soupes Campbell</i> (Warhol).....	44, 45
<i>Source</i> (Ingres)* (22).....	85, 86
<i>Sun and moon</i> (Escher)* (51).....	246
<i>Tanz</i> (Raetz).....	323
<i>Tentative de l'impossible</i> (Magritte)* (39).....	156, 158, 159, 288, 452, 453
<i>Tepidarium ; salle où les femmes de Pompéi venaient se reposer et se sécher en sortant du bain</i> (Chassériau)* (26).....	87
<i>Tête de Méduse</i> (Le Caravage)* (34).....	112-115
<i>Tout ce que je vous ai volé</i> (Paraponaris).....	46-48
<i>Trahison des images</i> (Magritte)* (3).....	159-161, 265, 267, 285, 341
<i>Trois âges de la femme</i> (Klimt)* (68).....	377, 378
<i>TV Garden</i> (Paik).....	34
<i>Two intersecting planes</i> (Escher)* (52).....	246
<i>Vénus Anadyomène</i> (Ingres)* (21).....	85, 86
<i>Voile/Toile, Toile/Voile</i> (Buren).....	136, 137

TABLE DES MATIÈRES

<i>INTRODUCTION</i>	5
PREMIÈRE PARTIE : LE MÉTA-ART, EXISTENCES ET ORIGINES DE LA RELATION DE L'ART À LUI-MÊME	14
1) LA RELATION DE L'ART À LUI-MÊME.....	15
Chapitre I : le cas des imitations.....	17
le trompe-l'œil.....	17
le problème de la focalisation.....	22
la perspective euclidienne.....	26
l'impact des théories de l'imitation.....	29
la conservation et l'émulation.....	32
les limites de l'imitation.....	36
Chapitre II : typologie I.....	37
l'art et les arts.....	37
l'art définitionnel et l'œuvre exemplaire.....	41
l'élargissement de la sphère du possible.....	44
la libération ostensible des contraintes du matériau.....	49
une classification.....	53
Chapitre III : exemples et remarques topologiques.....	56
l'hommage.....	57
le détournement.....	58
l'art citationnel.....	60
les œuvres timides.....	65
l'amphibolie.....	69
2) TYPOLOGIE II, LES RELATIONS MÉTA-ARTISTIQUES.....	72
Chapitre IV : le témoignage spatio-temporel.....	73
l'époque.....	74
le style.....	75
le lieu.....	78
méta-artistique et extra-artistique.....	80

Chapitre V : le témoignage personnel, l'artiste.....	84
la reprise.....	85
la série.....	88
le mode d'exposition.....	91
Chapitre VI : le caractère poétique du représenté.....	95
la cause matérielle.....	96
la cause efficiente.....	101
la cause formelle.....	102
la cause finale.....	103
généralisation irréflexive.....	106
l'autoportrait.....	109
mise en scène de l'artiste.....	111
Chapitre VII : transitivité par le caractère méta-artistique du représenté.....	115
l'imbrication spécifique à la transitivité.....	116
les mythes et autres scènes.....	119
les attributs.....	124
les doubles de proximité.....	128
la valeur ajoutée.....	130
Chapitre VIII : le méta-artistique par activation de l'art par l'art.....	134
de l'œuvre activée à l'œuvre réactivable.....	134
artialisation par activation.....	138
artialisation de l'activation.....	141
Chapitre IX : le méta-artistique par le caractère artistique du représenté.....	147
l'absence de la transitivité.....	148
le méta-artistique spécial.....	149
le méta-artistique général.....	154
du général au spécial, et inversement.....	156
3) TOPOLOGIE.....	166
Chapitre X : topologie relative : relation entre les types.....	167
la coïncidence, une symbiose.....	168
l'interpénétration, une osmose.....	171
le rôle de la valeur ajoutée.....	173
Chapitre XI : topologie de la qualité artistique.....	175
nature et fonction.....	175
le problème de l'interprétation.....	178
le méta-artistique : une désactivation.....	180
la puissance réflexive.....	181
Bilan.....	183

DEUXIÈME PARTIE : LE CONTENU MÉTA-ARTISTIQUE.....	185
1) L'OEUVRE D'ART ET SES INTERPRÉTATIONS.....	190
Chapitre XII : formation de l'œuvre.....	191
la dissymétrie comme élément moteur de la création.....	194
le matériau, du déterminé à briser.....	197
innovation et information.....	204
la tache, l'œuvre germinale.....	207
l'achèvement de l'œuvre.....	213
Chapitre XIII : l'élaboration de l'interprétation.....	217
quand l'interprétation se fait création.....	219
irréversibilité et réversibilité : différences entre création et interprétation.....	225
interprétation et cycle d'hystérésis.....	228
Chapitre XIV : une esthétique de la catastrophe.....	231
catastrophe et émotion esthétique.....	231
bonne forme et bon sens.....	235
les différentes attentions.....	238
attention disjonctive et états bifurqués.....	241
galerie d'images ambiguës.....	244
l'amphibolie de l'œuvre : la qualité de l'ouverture.....	247
2) L'INTERPRÉTATION MÉTA-ARTISTIQUE.....	251
Chapitre XV : le méta-artistique face à la bifurcation.....	253
l'unification d'interprétations par le méta-artistique.....	253
l'ouverture méta-artistique.....	259
l'imbrication : une rupture liante.....	262
Chapitre XVI : méta-art et méta-pub : le critère de l'organicité.....	265
deux exemples : citation et égologie.....	265
l'imbrication naturelle de la publicité.....	268
autonomie de l'œuvre et dépendance de la publicité.....	272
le cas du marketing alternatif.....	274
3) LA SIGNATURE MÉTA-ARTISTIQUE.....	281
Chapitre XVII : les réflexions des œuvres d'un artiste.....	283
un tableau est une fenêtre cassée sur le monde.....	285
un tableau est un miroir mnésique.....	290
l'œuvre au miroir infidèle.....	294

Chapitre XVIII : un médium spéculaire.....	303
une image mi-roir mi-photo.....	305
la translucidité du médium.....	309
présentation et représentation.....	312
Chapitre XIX : Vertige d'une méta-articité.....	316
la densification de la tête.....	319
le souffle lumineux.....	322
l'œuvre paradoxale.....	324
la pertinence esthétique du vide.....	328
le vertige.....	331
Bilan.....	334
TROISIÈME PARTIE : LE SENTIMENT DU MÉTA-ARTISTIQUE.....	336
1) LES INTERPRÉTATIONS ENTRE ELLES.....	337
Chapitre XX : l'œuvre paradoxale.....	338
le paradoxe méta-artistique.....	340
le paradoxe de l'art-objet.....	344
l'ellipse : du sublime catastrophique à la persistance.....	352
Chapitre XXI : la spécificité du méta-art au regard du paradoxe.....	359
l'interprétation comme boson.....	360
la stabilité de l'art-objet.....	363
le cas de l'ouverture de forme.....	366
paradoxe sémantique et paradoxe syntaxique.....	369
le dynamisme du méta-art.....	371
2) LES LIMITES DE LA LOGIQUE.....	373
Chapitre XXII : la matérialisation de l'ellipse : un exemple d'art fang.....	374
l'intemporalité de l'œuvre.....	374
le temps dans la représentation.....	377
une culture de l'opposition.....	383
l'opposition : un champ de force.....	389
œuvre elliptique et œuvre ellipsoïdale.....	394
Chapitre XXIII : l'impossible nécessité de la logique.....	398
le contexte logique du « méta ».....	398
la place de l'axiome de non-contradiction dans le sublime catastrophique.....	401
au-delà de la logique.....	404
de l'œuvre elliptique à l'œuvre ellipsoïdale.....	407

Chapitre XXIV : quelques notions de stabilité.....	410
la catastrophe comme outil de la stabilité.....	412
compétition d'attracteurs.....	415
dépassement d'attracteurs en compétition.....	419
3) CONSIDÉRER LE MÉTA-ART.....	423
Chapitre XXV : conséquences sur la nature du méta-art.....	424
le méta comme compétition d'attracteurs / répulseurs.....	424
l'imbrication : une ambiguïté actuelle.....	427
une hiérarchisation symétrique.....	430
la spécificité du méta-artistique du méta-art.....	434
Chapitre XXVI : conséquences sur la réception du méta-art.....	437
popularisation du méta, popularisation par le méta.....	438
l'anthropomorphie du méta-art.....	444
le sublime de l'égologie : hétérologie et homologie.....	448
 <i>CONCLUSION</i>	 452
 BIBLIOGRAPHIE.....	 459
 INDEX DES NOMS PROPRES.....	 463
 INDEX DES NOTIONS.....	 468
 INDEX DES ŒUVRES CITÉES.....	 471