

<b>Zeitschrift:</b>	Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Philosophische Gesellschaft
<b>Band:</b>	43 (1984)
<b>Artikel:</b>	Essai sur l'auto-référence et les arts visuels
<b>Autor:</b>	Pinkas, Daniel
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-883147">https://doi.org/10.5169/seals-883147</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 02.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# A propos d'une théorie philosophique des arts / Zur philosophischen Theorie der Künste

---

Studia Philosophica 43/1984

DANIEL PINKAS

## Essai sur l'auto-référence et les arts visuels

«Durch alle Töne tönet  
Im bunten Erdentraum  
Ein leiser Ton gezogen  
Für den, der heimlich lauschet.»  
F. von Schlegel

### *La voie serpentine de l'esthétique*

«surely we long ago reached the point when philosophy should cease striving for so much more while accomplishing so much less.»

R. Nozick

Surplomber son propre ouvrage, clarifier son entreprise, délimiter son propre champ d'étude, savoir ce qu'elle sait et ce qu'elle ignore: à voir la proportion gigantesque des travaux d'esthétique philosophique consacrée à poser les fondements d'une telle auto-élucidation, on pourrait croire que ce sont là les tâches premières de cette discipline. Cependant, les obstacles fondamentaux qui se dressent entre ce projet et sa réalisation, les inévitables traits chaotiques que tout discours se met à présenter dès qu'il prétend à l'exorbitant privilège d'être son propre juge, infléchissent l'esthétique vers une philosophie limitative de l'art<sup>1</sup>: ni science pré-

<sup>1</sup> Philosophie limitative de l'art dont les meilleurs exposés sont: G.E. Moore, Wittgenstein's Lectures in 1930 – 1933, in: Mind LXIV (1955), p. 1 – 27 et J. Bouveresse, Wittgenstein, La Rime et la Raison, chap. IV, Paris, Ed. de Minuit, 1973.

sumée du Beau, ni phénoménologie de l'expérience ou l'attitude esthétiques, ni identification des conditions nécessaires et suffisantes pour l'application correcte du qualificatif «oeuvre d'art» à un artéfact quelconque, elle s'efforce surtout d'éviter de déduire fallacieusement l'unité d'une essence à partir de l'unité d'un mot et dessine les contours externes de son domaine en énonçant des motifs d'impossibilité plutôt que des conditions de possibilité.

Toutes argumentations limitatives assimilées, pourtant, une voie, plus expérimentale bien que plus serpentine, demeure praticable. Celui qui s'y engage a pour unique ambition de «montrer des sites familiers sous une nouvelle lumière.»<sup>2</sup>

### *Le cahier d'esquisses I («Reptiles» entiers de niveau N-2)*

«Le doute mène à la forme»

P. Valéry

Les six sections suivantes retracent – auto-référentiellement – l'épigénèse du présent texte.

#### *I. Fragments monstrueux*

«Il faut avoir un chaos en soi-même pour accoucher d'une étoile filante.»

Nietzsche

Même la plus cristalline des structures emprunte les voies de l'amorphe et de l'abandon: états à forte entropie où nulle singularité stable n'est encore discernable; désordre nébuleux précédant la mise en forme; confusion et dispersion; prolifération indéfinie des hypothèses, chacune soulevant plus de questions qu'elle ne permet d'en résoudre; regroupements fugaces; défilé kaléidoscopique de chimères et de monstres capricieux. Ce chaos initial est évoqué, sur le plan formel, par le fragment, graphique ou scriptural, mystificateur à moins d'être génial.

<sup>2</sup> E.H. Gombrich, The Mysteries of Dutch Painting, in: New York Review of Books, vol. XXX, 17, Novembre 1983.

## II. *Cohérences aventureuses*

«The chief danger to philosophy, apart from laziness and wooliness is scholasticism, the essence of which is treating what is vague as if it were precise and trying to fit it into an exact logical category.»

F.P. Ramsey

R.Caillois nommait ainsi «une démarche quasi déductive (partant) non pas de l'expérience, toujours incomplète et changeante, mais du dénombrement théorique des possibilités concevables»<sup>3</sup>. Grande est la tentation d'entreprendre l'élaboration, sur ce mode synthétique et conceptuel, d'une «esthétique généralisée», réduite à la brièveté d'une axiomatique et dont la notion d'auto-référence serait un des termes primitifs. Cependant, des raisons contraignantes militent contre le traçage de distinctions inaugurales et d'articulations maîtresses dans ce domaine: d'abord le danger, signalé par Ramsey, d'opérer sur de telles généralisations en plaquant arbitrairement un système de règles sur des phénomènes sinon principiellement non-formalisables, du moins réfractaires à une facile systématisation; ensuite l'élasticité des concepts mis en oeuvre, qui permet de sacrifier allégrement les «détails» afin de conférer à la construction une illusoire rigueur; ou, au contraire, leur excessive rigidité, entraînant la construction de théories épouvantablement inesthétiques, dans l'effort pour maintenir la consistance à tout prix; enfin le caractère essentiellement retardataire d'une pensée de l'art qui néglige le fait «qu'une révolution artistique entraîne toujours un changement important dans la *signification* même du terme *œuvre d'art*»<sup>4</sup>.

Fragments Monstrueux et Cohérences Aventureuses récusés, une *forme exemplifiante*<sup>5</sup> paraissait requise pour traiter de l'auto-référence dans les arts visuels autrement que par allusion ou par construction de théories oiseuses ou byzantines.

<sup>3</sup> R.Caillois, *Cohérences Aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976, p.13.

<sup>4</sup> Cf. J.Bouveresse, op.cit., p.156.

<sup>5</sup> N.Goodman («Languages of Art», Indianapolis, Hacket, 1976, p.52 et suiv.) appelle «exemplification» la relation bidirectionnelle entre, p.ex., un échantillon de couleur rouge et le prédicat «rouge». L'échantillon se réfère au prédicat qui, à son tour, se réfère à l'échantillon. La notion d'expression est traitée comme un cas particulier d'exemplification. Certains symboles peuvent être «auto-exemplifiants», p.ex.: «mot» est un mot; «court» est court; «polysyllabique» est polysyllabique; mais «mangeable» n'est pas mangeable; «incomplet» n'est pas incomplet.

### III. *Citations*

«Loin d'être un ornement superflu la citation permet une économie d'énergie: c'est un agent de solidification, une suture, un remède à l'insuffisance.»

J. Starobinski

Voici deux exemples de formes exemplifiantes textuelles. Le premier, ayant pour objet «l'art sur l'art»<sup>6</sup>, serait composé en concaténant des citations portant sur le rôle de la citation; le second, qui se réfère à un texte absent ou imaginaire, serait rédigé au conditionnel:

«... les poètes mineurs empruntent, les poètes majeurs volent, exploitant les textes du passé au profit du (texte) nouveau mis sur le métier, s'appropriant leur substance à des fins imprévues; il y a des hommes qui refusent d'être vus autrement que comme une lueur filtrant à travers d'autres, (mais) comme les phrases signées restent traditionnellement entre guillemets, en tant que citations, notre jargon de convention continue à embrouiller le problème en éveillant nos plus tendres sentiments à l'égard des possessions. Des termes tels que «vol» ou «emprunt» empoisonnent notre jugement en réduisant une foisonnante interaction spirituelle entre l'artiste et l'art à un schéma uniforme...»<sup>7</sup>

### IV. *Conditionnels*

«L'image fictive possède sa propre vérité.»

Giordano Bruno

«... le texte aurait été rédigé au conditionnel, afin d'exprimer les réserves et conditions auxquelles ce mode grammatical soumet la vérité des énoncés; composé, dans sa section consacrée à «l'art sur l'art» à partir de citations concaténées en un discours dont la signification globale demeurerait irréductible aux significations des parties composantes; engendré par référence à des règles consciemment adoptées (p. ex. «écrire au conditionnel», «concaténer des citations») afin de faire écho à l'idée qu'à l'instar des systèmes formels, deux principes sont ici et dans les arts à l'oeuvre: un principe de production et un principe de sélection: et ces règles seraient occasionnellement transgressées, afin de refléter la docte désinvolture d'un art essentiellement flexible.

Sans doute le texte aurait-t-il été introduit (non dès le premier paragraphe, mais dès le deuxième à coup sûr) par des mises en garde et justifications: quant au flou littéralement

<sup>6</sup> «Art about Art», exposition ayant eu lieu au Whitney Museum of American Art, N.Y., en 1978. On pouvait y admirer emprunts, citations, déprédatations, parfois ingénieux, souvent humoristiques et irrévérencieux, de Maîtres anciens et Modernes par des artistes américains contemporains. Un catalogue a été publié, précédé d'une remarquable étude de Leo Steinberg sur cette dimension de l'auto-référence dans les arts visuels.

<sup>7</sup> Paragraphe composé de citations de T.S. Eliot (auteur de «Wasteland», poème lui-même composé par concaténation de citations), Nietzsche, J. Starobinski, J. Rey-Debove, L. Steinberg.

artistique qui enveloppe provisoirement l'objet d'étude; quant au fait qu'à défaut de pouvoir énoncer les conditions de possibilité et d'adéquation d'une théorie de l'auto-référence dans les arts de l'image, on devrait se borner à «illustrer» ou «exemplifier», la difficulté principale en philosophie consistant, comme on sait, à ne pas dire plus qu'on ne sait<sup>8</sup>; quant aux errements des esthétiques philosophiques, efforts, souvent, de répondre pour de vrai à de fausses questions.

Si quelqu'un objectait qu'il faudrait tout de même tenter sérieusement d'énoncer ces conditions de possibilité et d'adéquation, on lui répondrait a) que «la poésie et la philosophie sont possibles parce que, si à un certain moment nous avons fini (en un sens relatif) d'apprendre à parler notre langage, nous n'avons jamais fini de l'expérimenter, d'apprendre à le connaître. En ce sens W.A. Shibles a raison de dire que la ‹poésie et la philosophie sont toutes deux des tentatives que nous faisons pour ‹apprendre› notre langage›»<sup>9</sup>; b) qu'il faudrait ici prendre à la lettre et appliquer l'idée que le langage *montre* ce qu'il ne peut *dire* sur lui-même; c) qu'en tout état de cause on ne parle jamais de façon à être compris de tous et de chacun . . .»

## V. *Crocodiles blancs, crocodiles noirs*

«Ne fais pas attendre ton secours, ô père crocodile»  
chant môssi

Citant Constable, qui déclarait qu'il essayait tout d'abord d'oublier ce qu'il avait vu dans des tableaux, E. Gombrich<sup>10</sup>, à propos de cet essai d'oubli qui fera dresser l'oreille au psychanalyste, rappelle la «triste histoire» de l'escroc qui promet un trésor enfoui à sa dupe, en tel ou tel lieu, à telle ou telle date, pourvu qu'elle ne pense à aucun moment, pendant qu'elle creuse, à un crocodile blanc, sous peine de voir le trésor disparaître. Compliquons la tâche en ajoutant à l'interdiction de penser à un crocodile blanc, l'obligation de penser à un crocodile noir, et nous aurons une situation sans doute analogue à, et aussi impossible que, celle dans laquelle on se retrouve en abordant la notion d'auto-référence dans le contexte mixte de l'art et de la philosophie: pour répondre de manière argumentée à des questions en petit nombre, intelligibles, logiquement liées, il faudrait un principe de sélection, une «procédure bifurcative», qui permette de garder fermement présentes à l'esprit quelques idées simples et sûres («crocodiles noirs») et de rejeter certaines lignes de pensée, de dénouer certaines images-entraves («crocodiles blancs»). Ces derniers sont donc des fauteurs de confusion; les premiers nous éclairent (en nous donnant à voir notre cécité). L'idée même de distribuer les étapes et

<sup>8</sup> «The difficulty in philosophy is to say no more than we know», L. Wittgenstein, cité en exergue in J. Bouveresse, *Le Mythe de l'Intériorité*, Paris, Ed. de Minuit, 1976.

<sup>9</sup> J. Bouveresse, *La Parole Malheureuse*, Paris, Ed. de Minuit, 1971, p. 348.

<sup>10</sup> E. H. Gombrich, *Art & Illusion*, Princeton Univ. Press, 1969, p. 175.

les matériaux de cet essai en «crocodiles noirs» et «crocodiles blancs» appartient peut-être à cette dernière catégorie. Fragments Monstrueux et Cohérences Aventureuses sont, incontestablement, des «crocodiles blancs».

## VI. *Isomorphisme<sup>11</sup> avec «reptiles» de M.C. Escher*

«Isomorphisms Induce Meaning»

D.R. Hofstadter

Tout assemblage d'éléments peut devenir signe<sup>12</sup> pour les animaux interprétants que nous sommes<sup>13</sup>. Dans les passages les plus célèbres de son «Traité sur la Peinture», Leonardo recommandait, en vue «d'assouplir l'esprit d'invention», de repérer visages, corps, paysages, batailles, «et une infinité de choses», dans les textures disparates des murs et des cailloux, dans les apparences élusives des nuages et des eaux boueuses, en un mot: dans toutes les formes «accidentelles», résultant d'un «tumulte de déterminismes»<sup>14</sup>. Et Wittgenstein attirait l'attention sur le fait que «le dessin des spires des cinq clochers de la cathédrale de Moscou», «un griffonnage incompréhensible sur un mur» ou «les choses disposées au hasard sur ma table», pouvaient constituer une sorte de «langage secret», encore à déchiffrer<sup>15</sup>.

Le libre exercice de cette «faculté imitative», comme Apollonius de Tyane<sup>16</sup> nommait notre pouvoir pratiquement discrétionnaire de «voir quelque chose *comme* quelque chose» est l'unique raison que je veuille

<sup>11</sup> Il y a isomorphisme lorsque deux structures, A et B, sont corrélées de façon à ce que, pour chaque élément en A, il existe un élément unique correspondant en B, et réciproquement. Cette utilisation du mot «isomorphisme» dérive d'une notion mathématique plus précise (cf. D.R. Hofstadter, Gödel, Escher, Bach, Basic Books Inc., 1979, p.49).

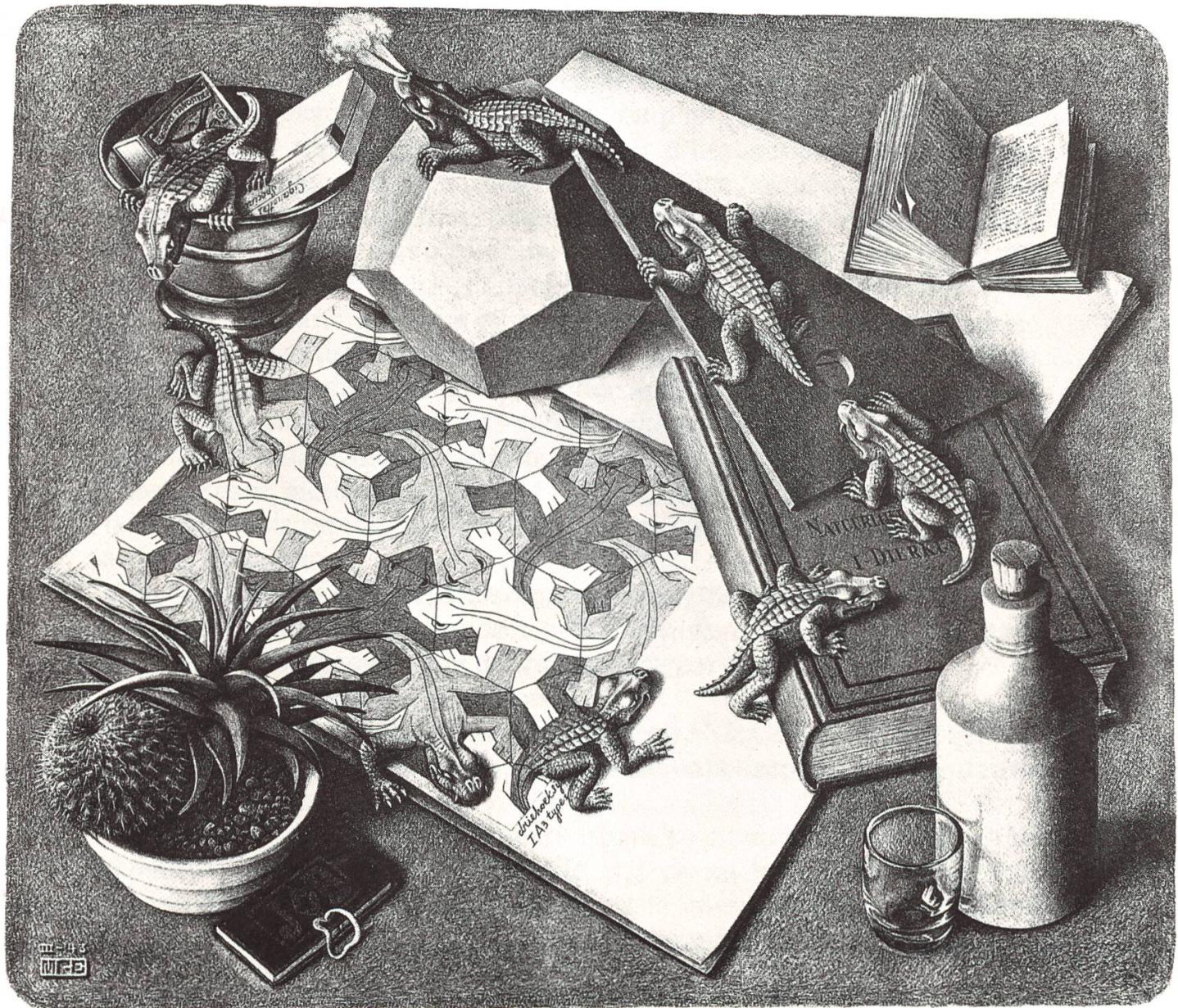
<sup>12</sup> «Signe» est le terme relationnel primitif et général au moyen duquel on définit des termes comme «symbole», «indice», «symptôme», «étiquette», etc....

<sup>13</sup> Stendhal disait que pour l'amoureux tout était signe; même s'il est vrai que certaines circonstances exacerbent tout particulièrement cette propension sémiotique, le cas est tout à fait général. Ce qui n'exclut pas, bien entendu a) que certaines formes d'interprétation soient légitimes (selon le contexte) et d'autres non; b) que la perception du signe est une possibilité qui peut ne pas avoir lieu actuellement.

<sup>14</sup> R. Caillois, op.cit., p.30.

<sup>15</sup> J. Bouveresse, La Rime et la Raison, p.194. D'importantes différences subsistent entre les cas mentionnés respectivement par Leonardo et Wittgenstein: ce sont celles qui distinguent la reconnaissance d'un visage, p.ex., et l'appariement forcé («forced match»), plus ou moins arbitraire.

<sup>16</sup> Cf. E.H. Gombrich, op.cit., chap. VI.



III  
11243  
W.M.B.

invoquer pour justifier la forme exemplifiante finalement adoptée pour ce texte.

Mon point de départ est assez simple: j'ai cherché à faire correspondre à des éléments d'une oeuvre picturale<sup>17</sup> la trace écrite (que le lecteur a sous les yeux) d'un ensemble de perplexités et de lectures centrées autour de la notion d'auto-référence et de ce que les arts visuels peuvent nous donner à voir concernant celle-ci<sup>18</sup>.

La lithographie-cible montre un cahier d'esquisses posé sur une table, ouvert à une page où Escher a dessiné, en plan régulièrement divisé, de schématiques reptiles, construits à partir d'hexagones et s'imbriquant comme les pièces d'un puzzle ou d'une mosaïque («schéma»). Une ronde de petits reptiles (crocodiles? lézards?) représentés en volume, tournant en sens inverse des aiguilles d'une montre, émerge à la base du dessin enchassé pour venir replonger dans celui-ci au côté opposé («ronde»). La structure abstraite semble s'être animée pendant l'absence de l'artiste; celui-ci a accentué habilement l'idée d'une transition entre le monde bi-dimensionnel du schéma et le monde apparemment tri-dimensionnel de la ronde en dessinant trois reptiles encore pris dans la géométrie du schéma mais dont la tête et/ou une partie du corps sont déjà engagées dans l'espace pictural qui donne l'illusion d'une dimension supplémentaire. Les trois reptiles semblent s'élever sur des lignes perpendiculaires au plan du schéma.

Il y a donc trois catégories de reptiles dans cette oeuvre:

- a) les cinq reptiles de la ronde, situés à un niveau N-1 (le niveau N étant celui des reptiles biologiques qui rampent de par le monde);
- b) les trois reptiles «de transition»;
- c) les reptiles du schéma, situés à un niveau N-2. Cette catégorie se subdivise en reptiles entiers (au centre du schéma) et reptiles fragmentaires (à la périphérie).

Le principe de l'isomorphisme transparaît tout au long de ce texte. On remarquera la présence d'un reptile *gris* parmi les reptiles entiers de niveau N-2, ce qui permettra d'esquiver la question de savoir si l'idée d'adopter un isomorphisme avec une lithographie comme forme exemplifiante constitue un «crocodile noir» ou un «crocodile blanc».

<sup>17</sup> Je n'ai pas inclu dans l'isomorphisme les divers effets personnels, livres, plantes, cigarettes de la lithographie.

<sup>18</sup> Le papier à rouler des cigarettes, de marque «JOB», n'a, selon Escher, aucune signification biblique.

## *Le cahier d'esquisses II (<Reptiles> fragmentaires de niveau N-2)*

«Quiconque cherche quelque chose, il en vient à ce point: ou qu'il dict qu'il l'a trouvée, ou qu'elle ne se peut trouver, ou qu'il en est encore en queste.»

Montaigne

### *I. Anti-psychologisme et aspects cognitifs des arts*

«– Sir, what is poetry?

– Why, Sir, it is much easier to say what it is not. We all know what light is; but it is not easy to tell what it is.»

Samuel Johnson

En contestant la thèse selon laquelle seule une investigation des processus mentaux privés, subjectifs et qualitatifs impliqués dans l'élaboration et la saisie d'une pensée pouvait être regardée comme une analyse satisfaisante de celle-ci, Frege a opéré un déplacement de perspective philosophique aux multiples ramifications; l'une de celles-ci est l'abandon du projet de parvenir à caractériser de manière sensée la conscience indépendamment des moyens (linguistiques ou autres) qui la rendent manifeste. Mais s'il est vrai que pour comprendre la pensée il faut comprendre le fonctionnement de ce en quoi elle s'exprime, il est clair que rien ne permet d'exclure qu'une étude de l'image puisse revêtir une certaine importance pour une telle enquête: après tout, l'image a ceci en commun avec le mot qu'elle est une expression publique et identifiable sur laquelle, contrairement aux fantômes systématiquement insaisissables de la «vie intérieure» ou du «sens interne», il nous est toujours loisible de *revenir*.

Cet «anti-psychologisme» implique une certaine méfiance à l'égard de l'idée que la seule Réalité Réellement Réelle, c'est cela même qui n'apparaît qu'au niveau de l'«interface» sujet/objet, murmure inscrutable de l'être, Qualité ineffable, et indéfinissable (car définir cette Qualité ce serait en fait donner une définition de quelque chose de déficient ou de dégradé par rapport à, de moindre qu'Elle). Une disparité fondamentale s'introduit alors entre expérience et expression; toute abstraction devient falsification. Cette idée d'une Qualité évanescante et primordiale, faux-fuyant inutile, est un des «crocodiles blancs» les plus récalcitrants. On la retrouve tapie derrière la thèse expressioniste d'une co-variation de la «forme» et du «contenu» dans l'œuvre d'art (tout changement dans la «forme» entraîne un changement correspondant dans le «contenu»; – il

est pourtant évident que dans ce cas la relation est une pseudo-relation entre des concepts vides<sup>19</sup>.

L'argumentation anti-idéaliste de Moore et Russell<sup>20</sup> se révèle ici assez efficace, qui montre que a) ou bien des thèses de ce type sont vraies, mais parfaitement triviales; b) ou bien, sous une quelconque interprétation littérale, elles sont fausses. En outre, leur réapplication réflexive aboutit à des résultats contradictoires, car si aucune expression n'est adéquate, alors l'expression «aucune expression n'est adéquate» ne saurait elle-même être adéquate.

La production d'images ou de sons (dans les arts, p.ex.) et la production de signes propositionnels (dans le discours philosophique, p.ex.) ont donc au moins ceci en commun qu'elles sont des productions – i.e. qu'elles supposent toujours un processus irréductible de manipulation de phénomènes. Aristote raconte<sup>21</sup> que même Cratyle, cet heraclitéen au carré, qui avait décidé qu'en fin de compte il valait mieux ne rien dire, faire cesser pour de bon le commerce frauduleux entre mots et choses, même lui, remuait un doigt. C'est dire qu'à l'exception des situations où le silence, la non-réponse, prend valeur de signification – i.e. lorsque nous reconnaissons un «sème zéro»<sup>22</sup> – une présence, un ajout sont demandés tant par la représentation que par la communication.

Or nos réseaux et arrière-plans culturels nous enseignent à interpréter ces présences, productions ou ajouts, lorsqu'ils apparaissent dans un contexte d'art ou de philosophie, comme des indications, enregistrement, attestations, oeuvres, d'une intention; et cette intention, nous avons tendance à la concevoir comme une intention réflexive, tout simplement «parce qu'il est dans notre nature d'être réflexifs»<sup>23</sup>. L'art et la philosophie peuvent donc être regardées comme des tentatives pour faire d'un maniement ou d'une manipulation, une pensée de notre pensée. L'art, en effet, est aussi «a thing of the mind»<sup>24</sup>, une «cosa mentale», comme aurait dit Leonardo, et dans les arts visuels, «the mind draws itself»<sup>25</sup>. C'est pourquoi aucune pensée de l'art sérieuse ne peut se passer de questionner

<sup>19</sup> Cf. R. Scruton, L'Esthétique Récente en Amérique et en Angleterre, in: Critique, Ed. de Minuit, no. 399 – 400, p. 819.

<sup>20</sup> Cf. P. Jacob, L'Empirisme Logique, Paris, Ed. de Minuit, 1980, p. 34 et suiv. Ce que Diderot disait de l'idéalisme de Berkeley pourrait aussi s'appliquer ici: «système qui, à la honte de l'esprit humain et de la philosophie, est le plus difficile à combattre, quoique le plus absurde de tous.» («Lettre sur les Aveugles»).

<sup>21</sup> Métaphysique, 1010 a 10.

<sup>22</sup> Cf. L. Prieto, Pertinence et Pratique, Paris, Ed. de Minuit, 1975, p. 90.

<sup>23</sup> Cf. M. Dummett, Truth & other Enigmas, London, Duckworth, p. 438.

<sup>24</sup> M.J. Friedländer, cité par Gombrich, op.cit., p. 3.

<sup>25</sup> R. Wollheim, On Art & the Mind, Harvard Univ. Press, 1974, p. 53.

les notions qui passent pour fondamentales dans le travail de la pensée sur elle-même, si elle cherche, selon le mot de Goethe, à «donner forme à l’indéterminé».

Mais il y a sans doute une différence entre le langage considéré comme phénomène acoustique, «*flatus vocis*», événement physique ou phonétique, production de bruit, et le langage considéré comme phénomène sémantique, par lequel la référence du monde est visée. On ne peut manquer d’apprécier l’*amplification* des différences et des contrastes qui s’opère entre ces deux niveaux, et on peut transposer cette différence de niveaux à l’image: l’œuvre est un objet promu par son auteur, c’est-à-dire, étymologiquement, par son augmentateur; et une part non-négligeable des arts visuels, surtout aujourd’hui, tente de rendre compte de cette accentuation des différences (à sa façon, c’est-à-dire de manière imagée).

Pour Schopenhauer<sup>26</sup>, la nature interne de toute vie et de toute existence s’exprime dans les arts. L’artiste, selon lui, expose une image perceptible et dit au spectateur: «Regarde ici. Voilà la vie!». Chaque œuvre authentique et efficace répondrait ainsi à la question «qu’est-ce que la vie?» avec une parfaite correction – chacune à sa façon. On peut certes voir de l’exaltation dans ces propos, mais un aspect de notre rapport aux œuvres est ici évoqué avec perspicacité, à savoir que nous les abordons dans un contexte d’interrogation et d’anticipation et que ce que nous nommons une «œuvre», c’est précisément l’événement produit, l’objet façonné, vers lequel nous nous tournons en attente d’une réponse que nous voulons correcte bien que nous la sachions fragmentaire<sup>27</sup>. «A bonne hauteur, dira Nietzsche dans la même veine, c’est tout un: tout

<sup>26</sup> «Le Monde comme Volonté et Représentation», suppléments au 3e Livre, chap. XXXIV.

<sup>27</sup> L’art, de ce point de vue, serait, comme dirait Bergson, une «métaphysique figurée». Le thème du miroir fournirait ici une intersection (trop?) facile entre les aspects cognitifs de la quête artistique, la notion d’auto-référence et la conscience réflexive. On se bornera à relever: le caractère emblématique pour l’artiste de cet artefact dont la réflexivité définit la fonction; et, au hasard, la fréquence de l’«œil rond du miroir» dans la peinture hollandaise, ce que Shakespeare disait du jeu de l’acteur: «Both at the first and now, was and is, to hold as ’twere, the mirror up to nature, to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure»; le quatrain suivant de J.L. Borges (*Arte Poetica*): «A veces en las tardes una cara/Nos mira desde el fondo de un espejo/El arte debe ser como ese espejo/Que nos revela nuestra propia cara» (Parfois l’après-midi un visage/nos regarde du fond d’un miroir/l’art doit être comme ce miroir/qui nous révèle notre propre visage). On pourrait continuer à l’infini (remarques sur l’image spéculaire et sur l’art de l’auto-portrait – cf. p.ex. Gombrich, op.cit., p.258 et p.352 respectivement; ainsi que les belles pages de J. Starobinski in «Montaigne en Mouvement», surtout «l’art du peintre», p.41 et suiv. et tout le chap.6).

ensemble les pensées du philosophe, les œuvres de l'artiste et les bonnes actions.»<sup>28</sup>

Mais pour nous qui ne sommes pas «des aéronautes de l'esprit», la «bonne hauteur» se situe légèrement en-dessous des stratosphères nietzschéennes, et il nous faut démêler et distinguer. Le phénomène, important mais banal, du caractère «holistique» de notre rapport au monde et de l'interaction organique des disciplines et des genres culturels, ne doit pas faire oublier l'autonomie de la tradition artistique, oubli facile lorsqu'on aborde l'esthétique à travers une problématique philosophique<sup>29</sup>. C'est une chose d'établir l'existence d'un «Visual Thinking»<sup>30</sup>, d'affirmer que dans les arts «les émotions fonctionnent de façon cognitive»<sup>31</sup>, de souligner le rôle paradigmatic<sup>32</sup>, en philosophie, de l'image, ainsi que celui joué dans les sciences par les «themata» (Holton) et par l'art et les techniques de la description; ou d'assurer, avec Kant<sup>33</sup> que l'Idée esthétique donne «beaucoup à penser» («viel zu denken»). C'en est une autre d'entretenir l'idée d'une substitution de l'image au texte comme moyen principal de compréhension. L'art de la description imagée demeurerait stérile s'il n'était indissolublement lié à l'art de penser. Ceci dit, parfois c'est le texte sans l'image qui reste muet: «vous qui pensez révéler la forme de l'homme par les mots (...) bannissez de vous cette illusion, car plus minutieuse sera votre description, plus vous embarrasserez l'esprit

<sup>28</sup> Le Livre du Philosophe, par. 16.

<sup>29</sup> Car l'art est aussi le lieu d'une protestation qui accompagne et commente l'histoire de la rationalité: «Je crée pour ne pas pleurer», disait Klee.

<sup>30</sup> Titre d'un ouvrage de R. Arnheim, Berkeley, Univ. of Cal. Press, 1969.

<sup>31</sup> N. Goodman, op.cit., chap. VI, p.248.

<sup>32</sup> Rôle clairement mis en valeur par H.Joly, *Le Renversement Platonicien*, Paris, Vrin, 1980, p.48: «Il convient donc d'inverser la relation de dépendance entre l'art et la philosophie: bien loin que l'art soit simplement et dans ses formes philosophiquement corrélées et expurgées l'imitation de l'Idée, c'est au surplus l'imitation de l'art et l'art d'imitation qui permettent de comprendre, dans ses structures profondes, la théorie de l'Idée». Cette surdétermination du visuel resurgit, de façon récurrente, plus ou moins avouée, au cours de toute l'histoire de la philosophie, jusqu'à nos jours, où le couple métaphorique transparence/opacité joue un rôle ambigu dans la philosophie du langage: d'une part différents tests ont été conçus pour repérer les contextes «opaques» ou «intensionnels-avec-un-s» (substituabilité d'autres expressions ayant la même référence, non-validité de la généralisation existentielle dans ces contextes); mais d'autre part, la métaphore ne fonctionne pleinement que si l'on accepte de traiter la transparence en valeur fluctuant sur un gradient dont les valeurs-limite ne sauraient figurer dans le domaine de variation. Car dans le domaine visuel la transparence absolue (en supposant qu'une telle chose soit physiquement possible) coïnciderait avec une rigoureuse non-observabilité: toute valeur de transparence coimplique une certaine valeur, inverse, d'opacité.

<sup>33</sup> Critique de la faculté de juger, A 190.

du lecteur, et plus vous l'éloignerez de connaître la chose décrite. Il vous est donc nécessaire tout ensemble de décrire et de représenter»<sup>34</sup>.

## II. *Auto-référence et conscience réflexive*

«I can't explain myself, I'm afraid, sir, said Alice,  
because I'm not myself, you see. – I don't see, said  
the caterpillar.»

L.Carroll

Parmi les notions qui passent pour fondamentales dans le travail de la pensée sur elle-même et qu'il nous faut «tout ensemble décrire et représenter», figure la notion d'auto-référence: c'est un trait définitionnel de notre modernité que de chercher à la théoriser (logique, théorie des modèles, linguistique s'y essayent). Une question préjudiciale concernant son statut est la suivante: puisque certains énoncés auto-référentiels engendrent des paradoxes (i.e. des conclusions contradictoires découlant d'un raisonnement apparemment irréprochable à partir de prémisses apparemment tout aussi irréprochables), aussi bien dans un contexte informel (Paradoxe du Menteur<sup>35</sup>) que dans la théorie des ensembles ou dans toute formalisation de l'arithmétique élémentaire, ne faut-il pas proscrire, pour des raisons de logique, de tels énoncés?

Il est clair qu'une telle proscription est soumise à deux conditions: a) elle doit être suffisamment générale pour bloquer tous les arguments paradoxaux pertinents, mais b) elle ne doit pas l'être au point de rendre suspects des énoncés ou des raisonnements parfaitement valides (un énoncé comme «ce texte est écrit en français et traite de l'auto-référence et des arts visuels» ne contient qu'une auto-référence inoffensive; de même, la preuve gödélienne de l'incomplétude de l'arithmétique fait un usage crucial de formules auto-référentielles).

<sup>34</sup> Cité par E. Panofsky, L'Oeuvre d'Art et ses Significations, Paris, Gallimard, 1969, p.117. Sans doute l'inconscience n'est pas un impératif catégorique pour l'artiste, ni la spontanéité inspirée sa seule ressource. Constable disait que ses tableaux étaient les «experiments» d'une «science», mais il faut aussi replacer de telles déclarations dans leur contexte.

<sup>35</sup> Version classique: soit la phrase «cette phrase est fausse». Supposons qu'elle soit vraie; alors ce qu'elle affirme est bien le cas; donc elle est fausse. Supposons qu'elle soit fausse; alors ce qu'elle affirme n'est pas le cas; donc elle est vraie. Elle est donc vraie si et seulement si elle est fausse. Différentes versions sont exposées dans S. Haack, Philosophy of Logics, Cambridge Univ. Press, 1978, chap. VIII, ainsi que dans D. R. Hofstadter, op.cit., p.17 – 22.

Il se trouve que la plupart des «solutions» aux paradoxes pèchent par violation de l'une et/ou l'autre condition. Russell, p.ex., affirme que tous les paradoxes résultent de la transgression du «principe du cercle vicieux»<sup>36</sup> et exige, par conséquent, une stratification stricte des niveaux linguistique, métalinguistique, métaméta-linguistique, etc. . . . et de leurs domaines respectifs de signification. Il suffira de remarquer qu'une application conséquente de telles restrictions rend toute formulation de la «solution» elle-même inintelligible. Notre question reçoit donc une réponse négative<sup>37</sup>.

Pour le linguiste débutant, l'auto-référence, qu'il oppose à la référence simple, solide, purement fonctionnelle et transitive, où le signe s'efface devant ce qu'il désigne, paraît une curiosité marginale, presque perverse, en tout cas inessentielle au fonctionnement du langage<sup>38</sup>. Mais l'auto-référence n'est pas un cas dégénéré de référence, et celle-ci n'est pas explicative de celle-là en l'état actuel des recherches puisque les plus farouches polémiques opposent les partisans des théories «causales» de la référence à ceux qui soutiennent qu'il faut passer par des significations, des sens fregéens, des intentions, pour identifier la référence d'une expression.

R. Nozick<sup>39</sup> a proposé de distinguer l'«auto-référence réflexive» de l'auto-référence simple. La première, que les énoncés à la première personne manifestent, n'aurait lieu que lorsque l'auto-référence «fonctionne

<sup>36</sup> «Whatever involves ALL of a collection must not be one of the collection», cité par S. Haack, op.cit., p. 141.

<sup>37</sup> L'équivalent visuel des paradoxes sus-mentionnés est l'image ambiguë où différents niveaux sont juxtaposés sur un même plan (p.ex. un dessin de Saul Steinberg et une lithographie d'Escher qui représentent tous deux une main dessinant une main qui dessine la première à son tour.). Cf. encore un texte de M. Leiris («L'Age d'Homme») qui suggère que le support plastique possède une «multiplicité logique» suffisante pour servir de support à une reconnaissance d'auto-référence: «Je dois mon premier contact précis avec la notion d'infini à une boîte de cacao de marque hollandaise ( . . . ) L'un des côtés de cette boîte était orné d'une image représentant une paysanne en coiffe de dentelle qui tenait dans sa main gauche une boîte identique, ornée de la même image, et, rose et fraîche, la montrait en souriant.»

<sup>38</sup> Pourtant deux des fonctions linguistiques recensées par Jakobson supposent l'auto-référence: fonction métalinguistique, et fonction poétique. L'importance des phénomènes auto-référentiels reçoit une confirmation supplémentaire des travaux des théoriciens des «actes de parole» (Austin, Searle), puisque une énonciation qui instaure un état de choses plutôt qu'il ne le décrit (jurer, féliciter, etc. . . .) a, comme le dit Benveniste («Probl. de Linguistique Générale» vol.I, Gallimard, 1966) «une propriété singulière, celle d'être sui-référentiel, de référer à une réalité qu'(elle) constitue (elle)-même». Enfin, l'explicitation des conditions de satisfaction de l'expérience visuelle montre, selon J. Searle («Intentionality», Cambridge Univ. Press, 1983, chap.II) que son contenu intentionnel doit être causalement auto-référentiel.

<sup>39</sup> R. Nozick, *Philosophical Explanations*, Harvard Univ. Press, 1981, p. 71.

dans tous les mondes possibles», en vertu du sens de l'expression, ou encore lorsqu'un terme autoréfère de manière nécessaire «grâce à un caractère que l'acte même de référence lui confère. La stratégie semble ici être la suivante: à mesure que la conscience perd le caractère fondateur que la tradition (disons cartésienne, pour simplifier) lui reconnaît, passant du statut de substance pensante à celui de mythe, en traversant toute la gamme des termes intermédiaires: épiphénomènes, activités, processus – i.e. à mesure que la conscience du sujet, réputée évidente et source d'évidence se trouve destituée de sa centralité et disséminée et expliquée dans des structures ou des mécanismes, la notion d'auto-référence réflexive vient occuper la place laissée vacante, parce qu'elle paraît solidement ancrée dans une théorie du symbolisme – non-contaminée par le psychologisme décrié par Frege – et qui poserait les fondements de toute clarification possible en philosophie<sup>40</sup>.

On pourrait cependant se demander si ce changement est davantage qu'un changement de terminologie. En répondant par l'affirmative (et puisque la conscience est tout de même un phénomène que nous ne pouvons négliger – bien que nous puissions tenter de le «mettre à sa place») on laissera croire tôt ou tard que la conscience réflexive n'est qu'un cas particulier d'un phénomène beaucoup plus général (auto-référence réflexive), le premier étant expliqué par le second; on laissera supposer que la reconnaissance d'une formule auto-référentielle, c'est la reconnaissance d'une trace d'activité réflexive d'un «pair en conscience». Or ces idées ne sont pas claires du tout.

Dans ce cas, puisque la relation particulièrement intime de soi à soi que nous nommons conscience s'exprime au niveau linguistique par l'usage des pronoms personnels à la première personne, on peut encore espérer désencombrer le terrain en examinant ces moyens lingusitiques. Lorsque je dis «je», je relie mon énoncé à ce que J. Lyons<sup>41</sup> appelle le «point zéro des coordonnées spatio-temporelles de mon acte d'énonciation»; «je» subordonne la valeur de vérité de la proposition exprimée au contexte d'énonciation et fixe des limites à la possibilité de décontextualisation, raisons pour lesquelles une analyse formelle des langues naturelles s'efforce de l'éliminer, ainsi que tous les autres traits déictiques («ici», «maintenant», etc. . .). Mais une telle élimination est hasardeuse: car si «je» signifie «cette personne-ci qui énonce cette phrase-ci», cela nous ramène au problème, touffu entre tous, du statut logique des phrases

<sup>40</sup> Cf. M. Dummett, op.cit., p.442 pour une claire argumentation en faveur de ce transfert à la philosophie du langage du rôle de philosophie première.

<sup>41</sup> J. Lyons, Semantics, vol.2, Cambridge Univ. Press, 1977, p.636.

impliquant une «réflexivité d’instance» (token-reflexivity)<sup>42</sup>. Il est difficile dès lors d’échapper à deux conclusions: a) une analyse réductrice des phénomènes déictiques est impraticable; b) alors que nous espérions jeter quelque lumière sur la notion d’auto-référence en examinant le rôle du pronom personnel, nous assistons à un renversement inattendu: c’est la notion de réflexivité, composante nécessaire de celle d’auto-référence, qu’il faudra préalablement préciser.

### III. *Boucles étranges et hiérarchies enchevêtrées*

«This stuff with self-reference and so on is very amusing and enjoyable, but do you really think there is anything *serious* to it?»

D.R. Hofstadter

Les remarques précédentes expliquent et justifient le recours à une forme exemplifiante possédant deux caractères-indices que toute auto-référence, explicitement ou implicitement, semble manifester: d’une part circularité, ou *réflexivité*, ou caractère cyclique (Hofstadter parle de «Strange Loops»: Boucles Etranges); d’autre part une *hiérarchisation récursive*, enchaînement ou emboîtement de niveaux qui s’entre-déterminent («Tangled Hierarchies»: Hiérarchies Enchevêtrées). Est-ce par hasard qu’on retrouve ces deux éléments comme critères de processus mentaux chez G. Bateson<sup>43</sup> et que les sémiologues définissent par l’«auto-réflexivité» le message esthétique, dont ils perçoivent correctement le «second degré»<sup>44</sup>?

Cette recherche de traits auto-référentiels minimaux ressemble à plus d’un titre à l’examen de l’hypothèse selon laquelle une structure en «crystal apériodique» (Schrödinger) est toujours le méta-indice de la présence,

<sup>42</sup> En tout état de cause, l’analyse en termes de réflexivité d’instance («Cette phrase-ci», «this very sentence») introduit au cœur du phénomène déictique une auto-référence, montrée bien que non assertée.

<sup>43</sup> G. Bateson, *Mind & Nature*, Dutton Ed., 1979, chap. IV: critère 4: «les processus mentaux exigent des chaînes de détermination circulaires»; critère 6: «la description et la classification des processus mentaux révèlent une hiérarchie de types logiques immanente aux phénomènes».

<sup>44</sup> Cf. p.ex. U. Eco, *La Structure Absente*, in: Mercure de France, Paris 1972, p.124: «le message assume une fonction esthétique lorsqu'il est structuré de manière ambiguë et apparaît comme auto-réflexif, c'est-à-dire lorsqu'il entend attirer l'attention du destinataire sur sa propre forme avant tout». C'est, au fond, un des avatars de l'idée classique de souveraineté, d'autonomie, de non-subordination à une finalité externe de l'œuvre et d'une sorte d'*ἐποχή* constitutive de l'expérience esthétique.

en cette structure, d'un message à décoder. Dans cette perspective, comprendre un message c'est tout d'abord reconnaître qu'un système ou mécanisme de décodage est requis. (Sur ces «frame messages», le sémiologue est bien discret. Il présuppose, en quelque sorte, l'essentiel: «Nous avons besoin de savoir comment nous *découvririons* que quelque chose est un symbole et comment nous *saurions* ce qu'il dit de son sujet.»)<sup>45</sup>

### «Reptiles» de transition I & II

«Those that will lie behind an opaque body will be hidden, those that have free passage will be seen.»  
E.H. Gombrich

Si le lieu commun philosophique, selon lequel il y a davantage dans l'oeuvre que le plaisir épidermique qu'elle peut provoquer, contient quelque vérité; si, toutefois, les esthétiques critériielles ou évaluatives ou quasi-empiriques sont autant de «crocodiles blancs»; et si les raisons, en esthétique sont principalement des «descriptions supplémentaires» (Wittgenstein); alors toute contribution à une esthétique positive sera d'abord un «rassemblement», une «interanimation», un «maintenir ensemble» d'éléments appartenant à des genres culturels dont la dispersion peut être surmontée. (A moins que l'art ne soit devenu une critique de la raison: «notre art est l'image de la connaissance désespérée» (Nietzsche)<sup>46</sup> – auquel cas on n'aboutira qu'à la constatation du contraste entre deux visions inconciliables). Le propos de ces «mises en relation», «liaisons», «entrelacs» (ou autres synonymes), obéit au principe selon lequel, comme dit G. Bateson<sup>47</sup>, «two descriptions are better than one».

L'art de l'esthétique, c'est l'art de ne pas poser certaines questions et d'aborder les œuvres avec une certaine voracité de cœur et d'esprit, dans une perspective qui dévoile ou instaure des connexions intéressantes d'œuvre à œuvre, d'œuvre à l'idée, d'œuvre à vie. Il ne s'agit pas de rapporter plus ou moins poétiquement l'expérience qui consiste à consommer l'objet d'art dans une délectation contemplative. L'image, pour une esthétique des arts visuels, devrait tout à la fois être l'objet et le moyen de l'enquête. Il est des domaines, remarque hyperboliquement E. Panofsky, où «l'image n'est pas tant l'illustration de l'exposé que l'exposé même»<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Cf. R. Scruton, art.cit., p.818.

<sup>46</sup> Le Livre du Philosophe, par. 124.

<sup>47</sup> G. Bateson, op.cit., p.75.

<sup>48</sup> E. Panofsky, op.cit., p.119.

Ces remarques n'ont rien de programmatique. Elles décrivent l'approche tentée dans «*Gödel, Escher, Bach*» par D.R. Hofstadter et, d'une manière très différente, plus conventionnelle et plus historique, dans «*Art & Illusion*» par E.H. Gombrich et par E. Panofsky dans «*L'Oeuvre d'Art et ses Significations*». Ces trois ouvrages accomplissent une «escalade vers l'oeuvre» qui incorpore cette dernière à un travail d'élucidation proprement philosophique qui l'élucide en retour. C'est la raison pour laquelle, dans cet essai d'intégration d'une oeuvre («*Reptiles*») et d'un texte (ce texte), j'ai assigné à ces trois livres (copieusement illustrés) une position analogue à celle qu'occupent les «reptiles de transition» dans la lithographie d'Escher. Il n'est évidemment pas question ici d'en rendre compte mais simplement de mettre en vedette, s'il était besoin, ces travaux qui pointent en direction d'une esthétique sensée<sup>49</sup>.

a) «*Gödel, Escher, Bach*» présente un itinéraire vivifiant à travers le domaine de l'auto-référence, qu'il explore avec une imagination et un humour qui ne nuit pas à la rigueur, dans un nombre impressionnant de dimensions (logique mathématique, arts visuels, musicaux, du verbe, biologie moléculaire, neuro-physiologie du cerveau, Intelligence Artificielle, pour ne citer que les plus saillantes). «Des sciences diagonales sont à naître», prophétisait R.Caillois<sup>50</sup>. En voici une, qui échappe enfin à l'amateurisme habituel à ceux qui ne se résignent pas au compartimentage croissant des disciplines. L'ouvrage de Hofstadter noue une «Eternal Golden Braid», une Eternelle Tresse d'Or, entre les théorèmes de Gödel, les paradoxes visuels d'Escher et la structure de la musique de Bach. C'est une «fugue métaphorique sur l'esprit («mind») et les machines dans l'esprit de Lewis Carroll».

b) Si le programme d'«*Art & Illusion*» n'a pas l'envergure de «*Gödel, Escher, Bach*», ce livre n'en constitue pas moins un modèle d'enquête sobre, érudit et philosophiquement pertinente sur les arts, nullement préoccupée d'évaluation («crocodile blanc» par excellence). «*Art & Illusion*» est – avec «*Languages of Art*» de N.Goodman, l'ouvrage essentiel pour qui désire comprendre la nature et l'évolution des représentations et expressions picturales. Des illustrations en abondance, méticuleusement choisies et commentées (moins nombreuses dans le livre de Goodman, mais judicieusement sélectionnées) assurent l'«escalade vers l'oeuvre», le «maintenir ensemble», l'éclairage mutuel des préoccupations du théoricien et des œuvres qui peuvent s'y rapporter.

<sup>49</sup> On pourrait objecter qu'il ne s'agit pas *vraiment* de travaux d'esthétique; mais, «. . . si l'esthétique pouvait être, les arts s'évanouiraient devant elle, c'est-à-dire devant leur essence . . .» (P. Valéry).

<sup>50</sup> R.Caillois, op.cit., p.202.

## Cinq «reptiles» de niveau N-1

«Ne regardez pas mon doigt, regardez la direction  
dans laquelle il pointe»  
anonyme

«*Reptiles*» d'Escher: cette lithographie, exécutée en 1943, a été décrite plus haut. La polysémie de l'image, qui résulte sûrement, entre autres, du cycle fermé et de la hiérarchie de niveaux, la rend apte à figurer évocativement sur la couverture d'un manuel de chimie italien à l'usage des écoles secondaires, à orner la pochette d'un disque de musique Pop américain, aussi bien qu'à fournir un corrélat à des perplexités concernant l'auto-référence et les arts visuels.

«*La Condition Humaine I*» de R. Magritte: dans «*Reptiles*» d'Escher, un cahier d'esquisses est représenté dans une lithographie; ici, un tableau est cité dans un tableau. Magritte a placé sur un chevalet, devant une fenêtre, une peinture représentant précisément la partie du paysage que la toile cache. Le paysage est à la fois «en usage» dans le «monde» (N-1) et «en mention» sur le tableau enchâssé (N-2). Ce tableau en abîme, exécuté en 1933, pourrait illustrer les difficultés liées à la confusion entre usage et mention et les «veridical paradoxes» qu'engendrent certains systèmes de signes (dont les langues naturelles) qui ont la propriété de se décrire ou, pour ainsi dire, de se retourner sur eux-mêmes.

«*Le Grand Verre*» de Duchamp: suffira-t-il de mentionner ici «*Le Grand Verre*» ou «*La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*», inextricable allégorie exécutée entre 1915 et 1923, qui reste l'oeuvre moderne la plus énigmatique et la plus commentée<sup>51</sup>?

*Le Lézard de Leonard*: Vasari rapporte que Leonardo s'amusait à effrayer ses amis en leur montrant un lézard apprivoisé auquel il avait accolé des ailes, des cornes et une barbe. Comment ne pas rappeler, parmi tant de «crocodiles» et autres «reptiles», la plus dadaïste des «oeuvres» du Florentin? La présence du Lézard de Leonard parmi ces «reptiles» de niveau N-1 veut illustrer l'idée que l'art consiste en partie, comme R. Gregory<sup>52</sup> et Valéry l'ont bien vu, dans l'attribution de quelque nécessité à l'indéterminé et à l'arbitraire. («reptiles», «Crocodiles», «lézard», «serpents» sont arbitraires: on aurait tout aussi bien pu parler d'hippopotames ou d'autruches. Leur répétition l'est moins.

<sup>51</sup> Cf. surtout l'exégèse d'Octavio Paz in «*Trois Transparents*», qui dégage, sur la base des «Notes et Projets pour le «Grand Verre»» laissés par Duchamp, le caractère auto-référentiel de l'oeuvre.

<sup>52</sup> R. Gregory, *Mind in Science*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1981, p. 70.

*IRIS*: R. Nozick a proposé<sup>53</sup> («with great hesitation» et en rappelant que Fichte spéculait déjà dans cette même direction) l'idée qu'un «self», un «je», est une entité «synthétisée autour d'un acte réflexif», une entité qui s'«auto-synthétise». Mais si on espère donner quelque force explicative à de telles hypothèses, et si on trouve insatisfaisante une caractérisation de la synthèse comme «unification du multiple», parce que trop vague et trop générale, il faudra tenter une analyse plus rigoureuse. Whitehead<sup>54</sup> s'est engagé dans cette voie. Il n'est pas interdit de penser que quelque lumière supplémentaire puisse venir, dans ce domaine, d'artistes qui explorent actuellement, de manière assez systématique, différents modes d'intégration d'images, à l'aide de procédés photographiques, traitement d'images par ordinateur ou simplement la plume ou le pinceau à la main. On pourrait appeler l'ensemble de ces recherches sur les modalités de la synthèse d'images «IRIS»: une *Image de Référence* (I. R.) est combinée à une *Image de Superposition* (I. S.); une image «intégrée» en résulte, qui présente quelque nouveauté et autonomie par rapport à ses deux composantes I. R.-I. S.

### «*Reptile*» de transition III

«Pourquoi nous engager dans une enquête sans portée pratique? – Parce que le réel ne nous est pas étranger.»

E. Panofsky

S'il s'avérait que les recherches d'«IRIS» pouvaient féconder une réflexion globale sur la notion de synthèse, en dépit de l'hétérogénéité des traditions, du vocabulaire et même de l'état d'esprit, nous verrions s'ébaucher un de ces «décloisonnements», dont personne ne semble percevoir au fond très clairement les linéaments, mais que bien des artistes, des savants et d'«honnêtes hommes» appellent de leurs voeux, alléguant le risque d'une fragmentation indépassable de la connaissance.

Il faut revenir, sur ces sujets, aux notes de Panofsky<sup>55</sup> où l'analyse historique de l'interaction entre «arts libéraux» et «arts mécaniques» à la Renaissance s'articule autour du concept de décloisonnement, ainsi qu'à la généreuse leçon d'humanisme de l'Introduction à «L'Oeuvre d'Art et ses Significations».

<sup>53</sup> R. Nozick, op.cit., p.87 et suiv.

<sup>54</sup> A.N. Whitehead, Process & Reality, IIe partie, N. Y., Griffin & Scherburne, 1978.

<sup>55</sup> E. Panofsky, op.cit., «Un Essai de Synopsis Historique: Artiste, Savant, Génie».

«No book can ever be finished: while working on it we learn just enough to find it immature the moment we turn away from it.»

K. Popper