

Degrés

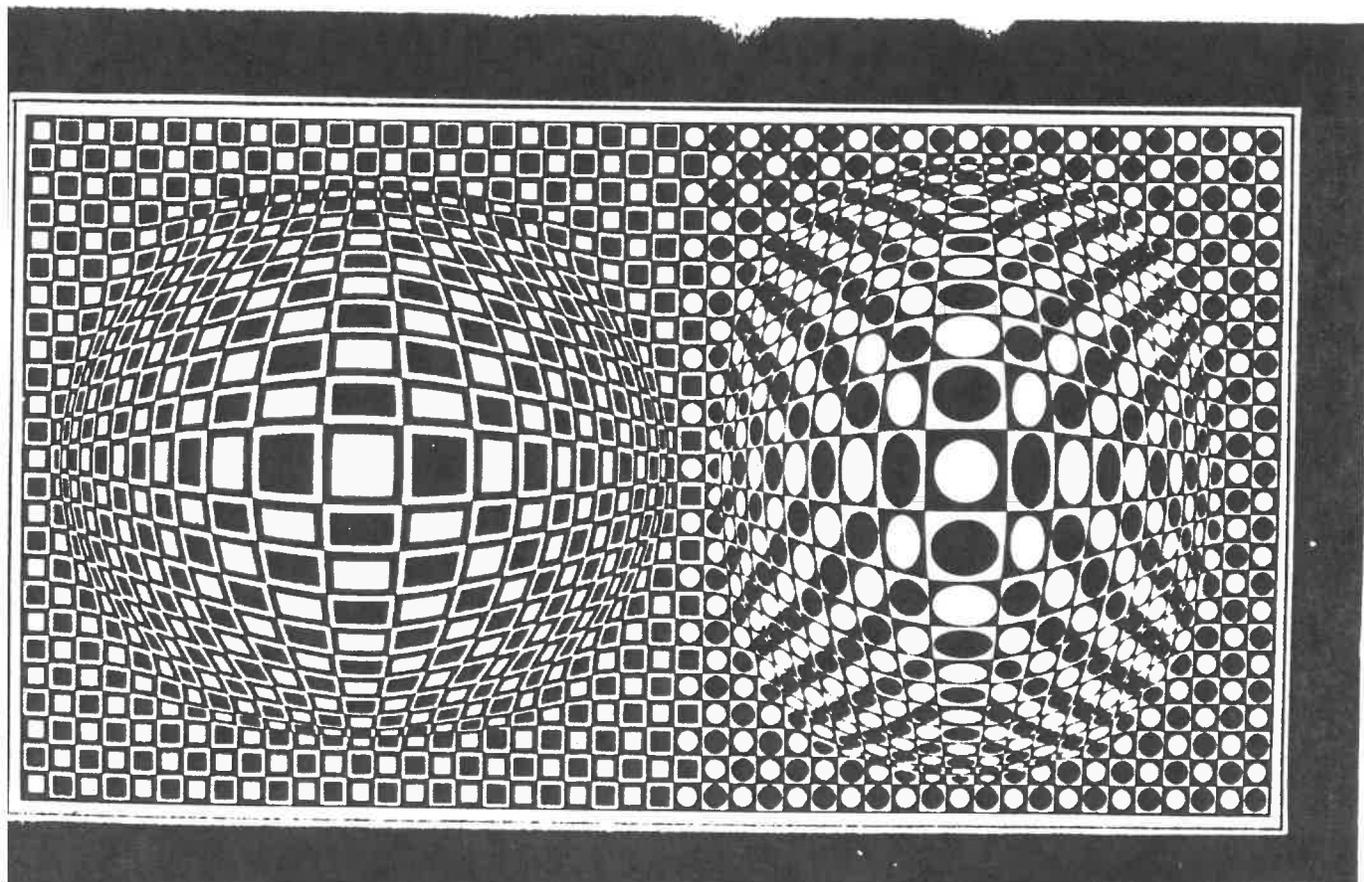
REVUE DE SYNTHESE A ORIENTATION SEMIOLOGIQUE

Publication internationale trimestrielle

Onzième année, n° 34, été 1983

LIRE L'IMAGE

DANS CE NUMERO 34:
PIERRE FRESNAULT-DERUELLE
MIHAI NADIN
ALBA PELLEGRINO
ALAIN PICQUENOT
ALUISIO RAMOS TRINTA



L'art moderne signifie, entre autres, l'abolition du logocratisme. Cette formulation, assez radicale, prend appui sur certaines des conclusions établies à ce jour, y compris celles qui concernent la littérature moderne, littérature qui, au long des vastes espaces que son existence fait surgir au fur et à mesure, tend à s'arracher à elle-même, à l'emprise de la grammaire tout d'abord, aux formes de la narration ou de la poétique, au mot même, aussi paradoxal que cela puisse paraître pour un art qui n'est, en définitive, que de mots. Cet article pourtant n'est pas consacré à la littérature, mais à ces formes de l'art moderne qui se réalisent en tant qu'images (peinture, sculpture, art cinématographique, environnemental, certaines formes d'expression visuelle qui utilisent la technique du théâtre, du film, de la télévision, etc.). Précisons d'emblée certaines prémisses méthodologiques: nous aurions pu définir la réalisation en tant qu'image s'adressant uniquement à l'œil, donc à la perception visuelle. Nous ne l'avons pas fait, parce qu'en réalité, même s'il s'agit d'une perception *avant tout* visuelle, elle ne l'est pas tout à fait et que le sens se réalise à travers des processus qui impliquent la participation intégrale de la sensibilité humaine sous le contrôle et avec le concours des formes de compréhension rationnelle. La rationalisation des sens est toujours sous-jacente but et moyen de l'art moderne, symptôme d'une évolution anthropologique dont toute l'activité de l'homme est empreinte. Ayant posé cette prémisses, nous pouvons nous pencher sur les prémisses spécifiques: les sens des mots peuvent être trouvés, peu ou prou, dans les dictionnaires. Les éventuels inventaires des formes paralinguistiques (que l'on ne dresse qu'occasionnellement, dans des buts surtout pédagogiques et historiques, par exemple) ne consignent

pas les sens que ces dernières peuvent réaliser. Dès que nous quittons les signes du langage verbal pour des signes d'une autre nature (images, sons, mouvements) la première chose que l'on observe est la disparition du sens linguistique et l'instauration d'un autre, que le langage à double articulation ne traduit que partiellement, approximativement—toujours—, sans pouvoir le remplacer.

L'abolition du logocratisme est survenue dans la pratique de l'art, en tant que forme d'instauration du sens, surtout dans la zone où, parallèlement à l'autonomie et à l'irréductibilité des moyens d'expression, certains moyens synchronétiques se sont affirmés. Sans les présenter, nous allons faire observer que l'art moderne a porté à son point critique le conflit entre la description et l'explication verbale (d'une part) et la réalité esthétique, en tant que forme distincte de représentation, caractérisée par le sens institué ou mis en évidence (d'autre part). Le mot fut lui-même intégré à la nouvelle image, décomposé, segmenté, purifié de son sens linguistique et assimilé à une réalité expressive nouvelle. Le sens des parties qui constituent le tout est donc abandonné au profit du sens réciproquement déterminé entre les parties et le tout. C'est que nous passons d'un langage-système de signes à double articulation historiquement constitué et socialement mis en valeur—à un mode de représentation qualitativement nouveau, de l'essence d'un système complexe de signes, agissant dans l'espace de l'existence et de la conscience humaine. Nous rappellerons ce que nous avons déjà énoncé, que Frege pensait que le sens d'un ensemble était la synthèse des sens des éléments qui le composent, conviction que l'art partagea et, que le classicisme illustra de la façon la plus éclatante. Il est admis aujourd'hui que le sens du tout—qu'il soit linguistique ou autre—marque de son sceau le sens de chaque signe (le wholisme inauguré par Smuts¹ et développé par Quine²) et l'art n'a pas tardé à se ranger à cette conviction non pas simplement pour s'aligner sur un modèle théorique, mais pour avoir découvert cette vérité de l'intérieur au long de son évolution vers la conscience de soi. Qui plus est, nous sommes persuadés qu'en réalité le sens se réalise par les deux processus en question: depuis les signes composant au tout et depuis le tout aux signes composants, intui-

Wholism and Evolution
 11/Conn.:
 s Publishers, 1976.
 'on Orman, *Word and*
 ge/Mass: The M.I.T.

tion que nous devons à l'art moderne, précisément, et que nous aimerions vérifier dans ce qui suit, en insistant, pour commencer, sur l'unité contradictoire entre la fonction de communication et celle de signification de l'art. Pour ce fragment de notre recherche, nous avons posé que l'art ne représente pas en première instance, comme on l'a affirmé avec un enthousiasme facile à comprendre, une forme de communication, mais une de signification. Mais pour arriver à cette conclusion que l'art moderne rend nécessaire, nous allons nous y prendre par étapes, en invoquant certains éléments techniques d'analyse, non pas pour exhiber mais pour en appuyer la recherche.

L'image appartient à un champ sémiotique, c'est-à-dire qu'elle apparaît dans un contexte spatial-temporel donné (social y compris) tout en engendrant son propre champ sémiotique. Ce qui est évident si on la considère en sa qualité d'unité entre le champ de la communication et celui de la signification. Le premier se définit aux termes de la théorie de l'information—vu l'apport d'information de chaque signe pris à part, et de l'ensemble—et son investigation, dont les résultats sont relativement bien connus, est redevable à l'esthétique informationnelle (ayant été caractérisée par les valeurs *mesure esthétique, entropie, redondance* et par d'autres encore, propres au niveau syntaxique de la réalité esthétique en question). Le champ de la signification, lui, a été surtout *décrit*, sans qu'une méthode proprement dite d'analyse sémiotique ou autre ait été réalisée et sans que l'on ait élaboré ou adopté jusqu'à ce jour, comme ce fut le cas pour le champ de la communication, certains paramètres caractéristiques. Lorsqu'il a été identifié au champ sémiotique, certaines méthodes d'analyse (Greimas⁴, Katz et Fedor⁵, Eco, Montague³, etc.) voire des unités représentatives (le sémème, par exemple) furent proposées mais leur validité ne s'étend pas au-delà de la réalité linguistique, à l'exclusion de la réalité sémiotique dans sa généralité. L'extension de la méthode des grammaires génératives dans le cadre, tellement prometteur, des grammaires visuelles a pu marquer certains progrès, pourtant cette orientation se heurte—comme nous venons de le dire⁶—à la conviction que la structure du langage à double articulation a un

⁴ Greimas, J., A. *Recherche de m*
Gillon, Hollier.

⁵ Fodor, Jerry. *P*
The Structure o
in the Philosoph
Englewood Cli
1964.

³ Montague, Ric.
Formal Philoso,
London: Yale

⁶ Nadin, Mihai.
Zeichen und W.
Verlag, 1980.

caractère universel. Nous n'allons pas reprendre ici la question dans ses détails. Contentons-nous de rappeler que, face à la réalité des images qui en est une des plus complexes, par la manière précisément dont le sens prend corps et dont il s'accomplit dans le but de raffiner les grammaires visuelles, les mathématiciens et les linguistes ont recouru aux ensembles fuzzy (flous). Pour les présenter, nous allons procéder pas à pas. Ainsi, les "images bicolores" qui correspondent à l'analyse des valeurs de blanc et noir (ou tout autre couple distinct), ce qui par analogie avec le langage de l'ordinateur s'appelle digitilisation, ont cédé la place aux "images chromatiques", c'est-à-dire à une quantification des valeurs intermédiaires. Une image est une surface dont l'éclat ou la couleur peuvent varier d'un point à l'autre. Elle se soumet à la perception visuelle tout en impliquant les autres sens et, la raison avec. On peut représenter cette variation d'éclat ou de couleur autant par une description en langage verbal que par une description mathématique. Dans le premier cas, il s'agit du passage depuis le système Σ_i de l'image (y compris, par exemple, les signes de l'alphabet dans des collages, pourtant pas en leur qualité de signes du langage à double articulation) vers le système Σ_j du langage à double articulation; ce serait donc ce que Peirce aurait appelé replication. Dans le second cas, celui de la description du type mathématique, le système Σ_j est représenté dans un système symbolique Σ_m dans lequel les signes ont, vis-à-vis de l'image, un rôle d'indice: un signe qui envoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet (Peirce, z. 248).

Quelques précisions sémiotiques à caractère préliminaire s'imposent. L'image, quelle qu'elle soit, renferme à part d'autres sous-signes (icôniques, symboliques) des signes du type index. Par exemple, un portrait offre dans le champ de l'interprétant dynamique (chez Peirce) des données objectives sur la personne représentée (sexe, âge, habits, coiffure, etc.). Entre ces signes du type index et ceux de la description mathématique (symbolisme mathématique) il peut—ou non—y avoir des rapports. Lesquels, à leur tour, peuvent devenir évidents—ou pas. Pareillement, des rapports peuvent exister entre les signes du type symbolique, implicites de

l'image (portrait de la puissance figurée par une personne, portrait de la grâce, de la morbidité, etc.) et le caractère symbolique des signes mathématiques. Quel que soit le type de rapport, le sens de l'image et le sens de la description mathématique—et, d'une façon générale, de tout formalisme dont la sémiotique peut user—il doit y avoir une relation qui puisse s'expliciter, sinon la description en elle-même ne se justifie pas. Mais la description ne double pas l'image, elle en est une approximation, un modèle.

Nous en venons ainsi à une question importante qui relève de l'esthétique de l'art moderne. A regarder les séries op-art de Vasarely, les mobiles de Calder, certaines compositions de Kandinsky ou de Klee, à lire des manifestes d'une école moderne (Futurisme, Suprématisme), on peut se demander à juste titre, si l'art moderne est l'expression artistique de la conscience scientifique ou, tout bonnement, l'aboutissement de calculs. Sur cette lancée, la question peut s'étendre sur la condition de fait de cet art, tel qu'il est reflété par la condition de l'image—respectivement par la manière dont le sens est instauré, par la manière dont ce sens peut être déterminé, par sa réalisation.

Nous poserons, au début, une vérité élémentaire : l'image est plus concrète que le mot. Donc, plus porteuse de contenu. Même lorsqu'elle est une image abstraite, elle est une réalité immédiate que nous percevons comme telle. Elle est régie par des lois physiques précises, c'est-à-dire comme il a été démontré récemment⁷ que l'espace visuel n'a pas de courbure négative constante (il n'est pas un espace Lobacewskien, mais une courbure variable caractéristique d'un espace du type Riemannien) ce qui revient à dire que ce n'est pas un espace homogène. Qui plus est : l'espace concret de l'existence, l'environnement, est euclidien, alors que la vue humaine, la perception donc, ne l'est pas. Toute modification d'échelle de l'objet (réduction ou amplification) entraîne une autre dans la géométrie perçue. Que la géométrie euclidienne soit indépendante vis-à-vis de l'échelle (cas particulier de représentation) personne ne l'ignore et de longue date. Mais lorsqu'il s'avère (Suppes, 1977⁸) qu'« Une grande variété d'expérimentation et d'expériences simples certifient dans une égale mesure le caractère très contextuel de

⁷ Battro, Antonio. *Visi Space versus Cognitiv Space*. in *Synthèse*, 3.

⁸ Suppes, Patrick. *Is V Euclidean?*. in *Synthèse*

l'espace visuel »—il résulte par cela même que tout en existant dans la réalité d'un espace euclidien dans nos représentations, donc en tant que sens, c'est un autre espace que nous réalisons, respectivement un espace qui, à la différence du premier, est sensible au contexte. Les images de l'art, ceux de l'art moderne surtout, ont porté à l'expression cette vérité bien avant qu'elle n'eût été établie par la science. Le concret de l'image l'empêche d'atteindre au niveau de l'expression de soi, c'est-à-dire de réaliser le passage depuis le langage-objet au méta-langage (le caractère auto-réfléchissant de la langue). Le signe linguistique peut s'éloigner indéfiniment de l'objet. Il est arbitraire par rapport à l'objet, même s'il conserve encore parfois des traces de sa motivation (du type onomatopéique, donc icônique). Les signes de l'image suivent la même tendance dans l'évolution de l'art moderne, tout en étant plus assujettis, plus directement déterminés par la réalité où ils se produisent et dans laquelle ils participent à l'instauration de sens. Rouge—en tant que mot, est arbitraire par rapport à la couleur qu'il désigne, assez approximativement d'ailleurs, si l'on considère que l'œil de l'homme peut distinguer une immense variété de nuances. Le rouge de la couleur de l'image est une réalité, il peut se rapporter à d'autres occurrences de cette couleur (coucher de soleil, drapeau, indicateur, hallucination, étalon, sang, fleur, etc.) ce qui signifie qu'il peut soutenir la comparaison avec celles-ci ou qu'il peut proposer un ton arbitraire et lui attribuer, par détermination dans le système de signes auquel il appartient, un certain sens. Les sens culturellement déterminés—rouge, couleur de la révolution, par exemple, ou rouge cardinal, symbole de l'église catholique, ou encore le rouge pâle tirant sur le rose du goût petit-bourgeois, etc.—et acceptés par convention (sociale ou autre) tentent de "linguistiquer" des signes qui ne font pas partie du répertoire de la langue. La seconde articulation (la mémoire de ces signes) ne correspond plus aux connexions établies au niveau du cerveau humain, mais à la structure de la société; elle prend l'aspect de la mémoire sociale (culturellement motivée). C'est celle-ci qui joue le rôle de la seconde articulation.

L'encodage peut aller aussi loin que l'on veut. Et même alors, les

signes de l'image (nous pouvons prendre également des exemples de formes, non seulement de couleurs, c'est-à-dire des exemples qui s'étendent à tous les signes visuels) restent cantonnés *dans* la réalité, en sont une partie, ce qui n'est pas le cas pour le mot qui n'est réalité que par son support matériel et non comme tout chargé de sens. Un monde dont disparaîtrait le mot "rouge" ou le mot "cercle" ne manquerait pas pour autant de la couleur rouge ou de cercles, mais seulement des moyens de les dénoter. En échange, le rouge de l'image, ou bien des cercles, sont de l'ordre de l'existant et non de la représentation de celui-ci. Bien qu'ils puissent servir de moyens de représentation, y compris des mots (dans leur sens général, dans leur acception abstraite, celle de catégories, par exemple). Dans ces cas, le référent c'est le mot, pourtant non en tant que signe mais bien par son sens.

Tout en refusant, par programme, le symbolisme, l'art moderne l'a adopté en fait ; non pas, cependant un symbolisme extérieur qui fasse surgir le "souvenir" de l'objet de référence (un symbole est, dans l'acception la plus large, la moitié de quelque chose qui en rappelle l'autre et représente aussi, en raccourci, le tout). Le symbole étant, aux termes de la sémiotique de Peirce, de la sémiotique tout court, un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'habitude une association d'idées générales qui opère en sorte que le symbole soit interprété comme se référant à cet objet-là (2.249), nous observerons qu'il s'agit d'un certain type de représentation dont la nécessité (caractère de loi) est implicitement exprimée (en particulier comme nécessité esthétique). La représentation purement picturale ; on l'a déjà vu, n'est pas nécessaire ; elle accole l'image à l'objet et impose le critère de la ressemblance (icônicité) bien que les lois physiques de la perception visuelle soient d'autre nature que les lois physiques de l'espace d'existence de l'homme. La représentation symbolique *doit* être nécessaire sous peine de sombrer dans l'arbitraire et de perdre la valeur de représentation. Elle est évidemment plus abstraite que la représentation picturale et par là même, plus formelle. Les moyens qui y font référence à la réalité, au sens le plus large de celle-ci, ne cessent de devenir relatifs, à la différence de ceux ayant fonctionné dans les représentations

icôniques (naturalistes ou illusionnistes) et qui avaient une certaine tendance à l'absolu.

La représentation du type analytique, descriptive en dernière instance, se caractérise par cela qu'elle suppose une perception régie par une logique agissant en langage. En outre, la représentation même est régie par cette logique, c'est-à-dire qu'elle s'articule à la manière du langage. La représentation globale du type synthétique, abstraite ou non, n'est pas descriptive. Elle refuse le langage et fonctionne plutôt comme un calcul logique (logique de l'esthétique). La réception est donc gouvernée par cette logique fonctionnant comme un calcul et son intentionnalité tend à la compréhension et à la vérification plutôt qu'au sentiment et à l'acceptation ou à la reconnaissance. Elle s'apprend. Nous sommes devant un nouveau système de notation du type idéatique, dans lequel l'interrelation art—réalité s'exprime dans les termes mêmes de l'art. La référence à la réalité est médiée par des signes qui engendrent un sens ou un autre, suivant la maîtrise qu'on a de leur règle de fonctionnement. La représentation ne renvoie plus à ce que l'on sait des moyens de la représentation. Plus de mythologie, mais le mythe même de l'art, la démythification de l'art. Cela étant, l'image s'apprend, son sens est déterminé par la solution du calcul qui la sous-tend. L'individualisation (des moyens) est poussée jusqu'aux dernières conséquences, tout en assurant une réalisation du sens dans sa généralité. La convention de la représentation moderne en est une du type du calcul logique et non du discours logique (contrôle sous le rapport de sa consistance). Les signes de cette image ne sont pas des signes de l'univers représenté, ils ne ressemblent pas à quelque chose et parfois même, ils ne se ressemblent pas; ils sont inventés, nouvellement constitués pour éviter justement qu'ils traînent des sédiments de sens, pour qu'ils ne fonctionnent pas comme évocation mais comme constitution. Définir le sens, dans ce cas, c'est "résoudre" l'image, c'est en établir son degré de nécessité complexe. Cette manière de représenter se manifeste à plusieurs niveaux. L'impressionnisme tentait déjà de décrire les impressions sensorielles et leurs régularités. Le cubisme impose la convention de la représentation des choses telles que nous

savons qu'elles sont et non telles qu'elles nous apparaissent à première vue. L'implication du facteur gnoséologique comme prémisses permet le passage depuis la condition de l'art—reflet du monde—à l'art qui reflète sa réalité à lui, qui a donc condition épistémologique. Les courants ultérieurs à l'impressionnisme tendent à se libérer en surface et à se concentrer sur l'essence, à escamoter les sources d'erreur des actes de perception et représentation. Picasso l'a exprimé le plus simplement du monde: « Je ne peins pas les choses telles qu'elles sont, mais telles que je sais moi qu'elles sont! »

Savoir, en l'occurrence, c'est se placer dans l'objectivité du sens et non dans sa subjectivité comme on l'a affirmé parfois. La disparition de la perspective, l'introduction d'autres moyens d'éclairage que les moyens illusionnistes, la mise en œuvre de moyens expressifs hétérogènes, tout cela exprime un calcul (intuitif pour la plupart) et non le discours esthétique sur le monde. C'est ainsi qu'on en arrive (tout est relatif, sans doute) aux modes permutacionnels (qui s'étendent par la suite à la musique et à la poésie) ainsi qu'à l'art de computer qui, en définitive, pourvoit de représentations matérielles, à valeur esthétique, des calculs (programmes, algorithmes) ou permet le passage d'un médium à un autre (respectivement d'un type de signes à un autre, d'une règle d'association à une autre). L'intentionnalité des sens synthétisés et l'intentionnalité de leur réception sont de la même qualité. Elles sont l'expression d'un optimisme épistémologique qui s'exprime par un des moyens caractéristiques de l'esthétique.

Nous touchons ainsi à la problématique de l'art artificiel, expression qui élargit le concept d'intelligence artificielle, respectivement de ces formes qui se justifient par leurs valeurs esthétiques intrinsèques, abandonnant la subjectivité, quelle qu'en soit la couleur (ego lyrique, poétique ou autre). Cela suppose l'élargissement du concept de langage formel (artificiel) et la définition d'une esthétique correspondante qui définit axiomatiquement soit les valeurs traditionnelles (beauté, harmonie, grâce, etc.), soit d'autres, nouvelles. On a déjà analysé les aspects poétiques des langages formels (exemple: Ladislav Nebesky, « On the Potentially Poetic

Aspects of Artificial Languages», *Poetics*, 2: 1971), bien qu'en surface seulement. Si l'on considère les langages formels du type visuel, on peut définir des valeurs de rythme, d'harmonie visuelle, de contre-point ou même de formes de perspective, de volume, de massivité, d'éclat, etc. à signification esthétique. De la sorte, le sens est à rechercher par référence à ce que ces langages tendent à exprimer et non pas au langage verbal. En fin de compte, il s'agit de toute évidence, de la façon dont le sujet humain réalise le sens de ces images, leur degré de nécessité.

Il n'y a pas de définition du sens sans définition du contexte. Pour ce qui est des langages verbaux, définir le contexte conduit obligatoirement presque à définir les classes de distribution, la langue étant un système quasi-fermé, relativement déterminé. Nous allons rappeler l'une des plus simples définitions du contexte, définition qui appartient à la plus simple représentation sémiotique du langage, pour souligner précisément comment la situation change lorsqu'il s'agit de l'image. Nous définirons le langage par $L = \langle T, \Phi \rangle$ où T est un ensemble fini appelé *vocabulaire* (ensemble composé de *mots*), et Φ un langage en T , respectivement Φ est un sous-ensemble de T^* qui réunit l'ensemble de toutes les chaînes finies de mots pourvus d'une opération binaire associative et non-commutative d'enchaînement.

On s'aperçoit aisément que le modèle est linguistique du fait qu'il est séquentiel. L'image n'est pas séquentielle, elle ne connaît la succession qu'à de très rares exceptions près et se présente d'ordinaire comme unité synthétique, comme réalité globale.

Un contexte sur L sera défini comme une paire ordonnée de chaînes sur T et sera notée $\langle x, y \rangle$ où $x \in T^*$ et $y \in T^*$. Un mot a est permis dans un contexte $\langle x, y \rangle$ si la chaîne $x a y$ appartient à Φ . On remarquera là encore, l'action de règles relativement strictes, ce qui n'est pas le cas de l'image, où même des associations réputées impossibles (couleurs, formes) deviennent à un moment donné, et dans une certaine structure, possibles et génératrices de sens. En notant par $S(a)$ l'ensemble de tous les contextes où a est permis, nous pouvons déterminer les classes de distribution en assumant que deux mots a et b appartiennent à la même classe

distributionnelle si $S(a) = S(b)$, ce qui veut dire que a et b sont admis par les mêmes contextes. L'étude de la langue commence là où finit l'étude de l'image, par la définition des classes distributionnelles (voir Itten ou Schwiters, se limitant à la seule couleur).

Les ensembles de contextes peuvent se trouver dans des relations qualitativement différentes, ce qui veut dire que les mots admis par un contexte peuvent se trouver dans des distributions défectives, équipolentes, complémentaires ou identiques. Dans ce cas de l'image, les relations qui s'installent entre les signes constitutifs sont infiniment plus compliquées. Intuitivement, on observe que l'on ne peut plus utiliser des notions strictes et qu'il faudra recourir à des représentations de type vague, c'est-à-dire du type de celles rendues possibles par la théorie des ensembles flous.

Nous devons donc résoudre: 1) le passage depuis *la séquence*, déroulement linéaire, au plan ou volume, déroulement dans l'espace à 2 ou 3 dimensions; 2) depuis les relations relativement déterminées (appartenance ou non-appartenance à un ensemble) à des relations vagues, imprécises (appartenance à des ensembles fuzzy flous). Pour ce qui est de la première gestion, il est possible, par exemple, de réaliser des grammaires pictorielles qui résolvent le problème en abordant les proximités (droite, gauche, haut, bas, proximité sous un certain angle, etc.) qui en fin de compte sont parcourues séquentiellement, pour être, par la suite, assemblées, ou en définissant le contexte non pas par l'admissibilité (d'un signe près d'un autre, ou d'un ensemble près d'autre) mais par interfluence. C'est-à-dire que le critère ne sera pas celui de la correction mais de la consistance. Etant donné le caractère individuel de toute image, l'équivalent d'une classe distributionnelle (signes différents admis par les mêmes contextes) est très difficile à imaginer. Intuitivement on se demande quelle est la relation d'inter-dépendance entre les signes de l'image. Pour se répondre, toujours intuitivement, que cette relation peut se représenter par ce qu'on appelle une fonction, dans le sens le plus général, qui se rapproche peut-être de celui qu'a introduit, en analysant le sens du langage, la logique des mondes possibles. L'idée en a été suggérée par J. Hintikka¹¹. Assumant que le sens (dans la définition classique de Frege) inclut

¹¹ Hintikka, Jaako, *On the Problem of Modern Art and in Intentions of Intentional New Models*, Dordrecht/Holl., Reidel Publ. Comp.

la manière dont le référent est donné (*die Art des Gegebenseins*) il déduit que la sémantique des mondes possibles naît lorsqu'il apparaît que la manière dont le référent est donné est *fonctionnelle* que l'unique manière raisonnable de comprendre l'affirmation de Frege c'est, en dernière analyse, l'interprétation du sens ou *Sinn* en tant que *fonction* qui nous donne le référent. La fonction de sens (meaning function) qui nous donne le référent ... peut dépendre d'un aspect ou d'un autre de la situation ou du monde où le référent est localisé mais ne peut dépendre de rien de plus que du monde entier lui-même. C'est pourquoi, les tenants de la sémantique des mondes possibles disent que les sens sont des fonctions depuis les mondes possibles jusqu'aux extensions ou référents.

En général, la fonction est une classe infinie de paires ordonnées d'arguments et valeurs corrélées. D'habitude elle ne peut être représentée directement mais seulement au moyen de calculs (algorithmes) qui permettent d'obtenir la valeur correspondant à chaque argument. Les fonctions de type constant définissent un seul et même objet (le même individu dans divers mondes possibles). Celui-ci s'appelle le problème de l'individuation, il consiste à pouvoir dire ce que représente une image en particulier ; quel est son référent. Dans le cas de l'art moderne, il n'est naturellement plus question de reconnaissance, ni même dans ces cas où la représentation de l'objet tient presque de la photographie (pop-art, hyper-réalisme) parce que le sens est déterminé justement par l'annulation de la valeur de ressemblance, de reproduction. Il s'agit de représentations de ce qui est connu ou pensé, de ce qui est perçu de manière critique et réalisé en tant que sens critique. L'idée d'un mode unique et inévitable de représentation visuelle (pictorielle) est définitivement hors de propos. La représentation a rejeté l'impératif unique de la ressemblance (de la description) et a acquis la liberté d'user des moyens conventionnels appartenant à un système de signes que le spectateur ne possède généralement pas mais qu'il peut apprendre et qui lui permettra de découvrir par la suite, le caractère de nécessité, la méthode de cette peinture. En juger dans la perspective de l'esthétique de la description, c'est sans doute la condamner comme dépourvue de sens. La décomposition locale de la couleur,

chez les néo-impressionnistes, représente un exemple privilégié. Localement nous avons à faire à un calcul optique élémentaire (présences des complémentaires); l'ensemble obéit encore à la loi de la ressemblance, tout en réalisant déjà des sens qui n'étaient pas dans les moyens des méthodes traditionnelles, c'est-à-dire une nouvelle dynamique de la lumière, des couleurs. Dans le cas du cubisme analytique, le peintre semble segmenter la surface des objets représentés dans une multitude de facettes pour les ramener après un même plan représenté par la nouvelle image qu'il nous propose. La convention est du type géométrique, mais du point de vue esthétique, le sens qui en résulte est impossible à réaliser par les moyens antérieurs. Un exemple parmi tant d'autres: le tableau de Velasquez "Les Meninas" avec sa convention proposée par Picasso (du 17 août 1957) où la représentation naturaliste est remplacée par une de type mixte (cubisme et graphisme) et le sens réalisé change du tout au tout (le référent—le tableau de Velasquez—est culturel) la variante ultérieure (du 19 septembre 1957), transposition du système de représentation initial en un nouveau, d'une conventionnalité encore plus marquée est les variantes des Salvador Dali, Hamilton, etc. Déterminer la fonction mathématique (ou logique) proprement dite, est une question fort compliquée. On observera pourtant qu'il s'agit d'une fonction de sens depuis le monde possible du tableau aux extensions qu'il revêt (les deux images précédentes). On pourrait produire, dans ce sens, bien d'autres exemples. Nous nous contentons de rappeler qu'il existe certaines tentatives de définir la fonction de sens mentionnée (dans le sens de la formalisation proposée par Montague). Mais revenons à l'idée maîtresse de ce texte: l'unité entre la fonction sémiotique de communication et la signification telle qu'elle se reflète dans la dynamique du champ sémiotique. Le champ sémiotique est le champ dans lequel un système de signes s'identifie aussi bien en soi (en tant qu'unité solidement articulée, caractérisée par une certaine structure de la relation des signes constitutifs) qu'en relation avec d'autres signes. C'est donc le contexte des déterminations axiologiques, car la valeur résulte de l'identification étant, en dernière instance l'expression de l'identité d'une réalité donnée. La valeur de

la communication s'établit vis-à-vis du contenu de celle-ci qui est exprimé avec suffisamment de précision par la théorie de l'information. La valeur de la communication esthétique ne cesse de baisser avec le temps, bien que certaines surprises soient possibles. Afin de comprendre le phénomène, il faut préciser qu'elle se réfère à ces contenus qui concernent :

1. la relation entre le signe et l'objet qu'il représente, dont le contenu de la réflexion esthétique (par exemple: information relative à un paysage, à un personnage ou à un groupe, à un phénomène naturel ou à un événement historique);
2. la relation des signes constitutifs, c'est-à-dire la valeur de nouveauté de leur mise en relation (comme technique, vision esthétique, expérimentation complexe, etc.);
3. la relation du signe de l'œuvre avec d'autres systèmes de signes (dans le champ social-historique déterminé).

Nous n'écartons pas la possibilité d'une compréhension tardive—et surprenante—de certaines intuitions concernant des phénomènes social-historiques ou naturels dans la forme où ils ont été exprimés par une image artistique. Ce peut être, aussi, le cas de certaines représentations qui emploient une technique artistique nouvelle. Mais, comme nous l'avons déjà affirmé, l'information proprement-dite se transmet et se réalise dès le début de l'existence de l'image, quand elle ne la précède pas (narration de thèmes mythologiques ou évocation d'événements, etc.). La communication baisse avec le temps et se stabilise dans quelques interprétations possibles; parfois reprises, surtout par l'indication du contexte de référence. Les portraits en sont un exemple. Par contre, la valeur de la signification esthétique augmente. Dans ce cas encore, une certaine relativité s'impose, dans ce sens que nous n'ignorons pas l'expérience esthétique directe qui fournit des exemples de baisse de cette valeur, provoquée par la réconsidération des critères de valeur ou par un accident axiologique. Afin de faire comprendre, cette fois-ci encore, de quoi il s'agit, précisons que cette valeur se rattache à des sens tels ceux qui résultent de :

1. la relation entre le sens de l'image et le sens de l'objet de référence (par exemple: l'image romantique d'un paysage et le sens

nouveau, emmagasiné, au fur et à mesure, par le paysage intégré à un nouveau contexte, celui de l'industrialisation, mettons, processus déterminé au long d'une dynamique très compliquée);

2. la relation entre le sens de chaque signe et le sens de l'ensemble, constitué progressivement et reflété sur le sens des signes constitutifs, donc la nouveauté du sens du super-signe global vis-à-vis des sens partiels;

3. la relation entre le sens de l'ensemble et le sens d'autres systèmes de signes qui en constituent le contexte, c'est-à-dire la continuelle modification, dans le temps et dans l'espace (dans le champ sémiotique, plus exactement) du sens de l'image, sous l'influence de son contexte, mais aussi l'influence de l'image donnée sur le contexte dans lequel son sens se réalise.

Nous proposons une loi concernant la relation entre la fonction de la communication et celle de la signification.

En tant que réalité significative, la réalité esthétique se définit par la baisse incessante de l'information transmise et par l'augmentation de la signification. Dans le cas de formes accidentelles (par exemple: expérimentations manquées sous rapport esthétique), le phénomène se produit en sens contraire: le sens nouveau s'impose pour commencer, et finit par se banaliser laissant la place à l'objet d'intérêt historique dont il ne reste plus que l'information (un objet qui appartient à l'histoire de l'art, par exemple). Le contexte défini exhaustivement inclut aussi bien la proximité des signes de même nature (les images dans le contexte des images, c'est le cas des musées) que de ceux d'une nature différente (les signes des autres formes d'expression, les signes des théories, artistiques ou scientifiques, de la philosophie, de l'idéologie, de la politique, de l'économie, de la réalité sociale, etc.). A quel niveau précis s'exercent les interinfluences?—difficile à dire. Par contre, ce que l'on peut établir à coup sûr, c'est que dans une certaine mesure, une image engendre une "famille" d'images, reproductions, descriptions, commentaires, dont le sens se réalise dans le champ sémiotique élargi de l'existence et de la pratique humaine.