

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

POUR UNE PRAGMATIQUE DE L'ART

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
PILAR ROQUENI CALDERON

OCTOBRE 2009

# UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

## Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

*A un viejo poncho peruano y a Alein, mi esposa, por quien todo es posible.*

## REMERCIEMENTS

Puissent ces quelques lignes remercier humblement toutes les personnes qui ont leur part dans ce travail, direct ou indirectement.

À la Vie, pour me permettre de voir mes rêves prendre forme.

À Alein, complice, femme, camarade, amie, pour les toujours qu'elle m'inspire.

À mes parents et ma famille pour les deux meilleurs dons qui existent: la vie et l'amour. Merci de vos efforts permanents, de vos encouragements soutenus, de votre main toujours tendue.

À Silvia, Hanzel et Rogelio pour votre amour et votre souci de moi.

À la SRE au Mexique, au Gouvernement du Canada par l'entremise du ICCS puis du CIEC, à Veronica Sterling et à tous ceux qui ont eu part dans l'obtention de ma bourse, merci, merci infiniment de m'aider à marcher vers mes rêves.

À Mathilde Cotten, pour son amitié plus vaste que la distance et ses longues heures de correction.

À mon directeur de mémoire et à mes deux correcteurs pour leur patience.

À Mme Gariépy pour sa disponibilité, sa gentillesse et son aide permanente.

À M. Charles Perraton, pour avoir reçu mes papiers, pour sa disponibilité et sa patience.

À Patricio et Claudia pour leur préoccupation et leur soutien.

À tous ceux dont je ne connais pas leurs noms, aux étrangers qui ont leur part dans ce chemin, merci.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
« AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE » .....	16
1.1. Le monde est une toile d'enfant... ..	16
1.2. Accrochée à un musée... ..	25
1.3. Et j'ai besoin d'un dictionnaire pour le comprendre. ....	41
CHAPITRE II	
LE PREMIER MOT.....	55
2.1. La tyrannie du langage. ....	55
2.2. Chasseurs de sens .....	80
2.2.1 La neige est un tapis blanc .....	80
2.2.2 Le cadre.....	97
2.2.3 Le spectateur enfant .....	102
CHAPITRE III	
LE DIALOGUE .....	111
3.1. L'illusion du sens .....	111
3.2. La Démocratie créative .....	130
CONCLUSIONS.....	148
BIBLIOGRAPHIE .....	164

## LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1. Arbre par un adulte.....	54
1.2. Arbre par un enfant de deux ans.....	54
1.3. Peinture grotte de Diou. ....	54
1.4 Arbre par un enfant du primaire.....	54

## RÉSUMÉ

Cet essai cherche à justifier l'importance sociale que peut avoir l'art à travers le modèle de communication qu'il permet de concevoir pour bâtir un modèle de démocratie créative comme celui dont rêvait John Dewey.

À partir de l'analyse des principes du langage, cet essai explore la nature culturelle de notre pensée et l'influence que celle-ci a sur notre construction d'une identité et d'une vision du monde. Il cherche, d'autre part, à expliquer comment la nature sociale du langage peut facilement devenir tyrannique quand elle s'assimile à la Vérité et elle nie notre part d'individualité dans toute pensée.

Ce travail vise ensuite à présenter l'expérience esthétique comme champ de la pensée individuelle, comme point de vue aux abords de la culture, comme libération de la perception.

Finalement ce mémoire se veut une exposition d'une démocratie basée sur l'expérience esthétique dont le principe serait étendu à toute expérience humaine pour trouver une alternative au dilemme de l'identité dans la communauté, du rapport à l'autre sans domination; une voie pour le dialogue et un meilleur *vivre-ensemble*.

Mots Clés : langage, expérience esthétique, démocratie.

## INTRODUCTION

Ce qui n'est pas fixé n'est rien. Ce qui est fixé est mort.

PAUL VALÉRY

Nous tenons pour acquis que le monde qui nous entoure, la dite « réalité », est une et invariable, et cela semble bien être un réquisit pour fonder des certitudes d'ordre moral mais aussi physique, mathématique, économique, social, politique, éducatif, etc. Nous avons certainement du mal à penser le monde des relations humaines ou même le monde des phénomènes physiques en termes de changements constants, d'hypothèses non vérifiables, de relativité de l'expérience, etc. Cette exigence d'invariable est certainement à l'origine de la Déclaration des droits de l'homme, des Dix commandements chrétiens, des constitutions politiques, des lois mais aussi des institutions de tout genre : artistiques, économiques, militaires, pour n'en citer que quelques-unes. Les certitudes sont intrinsèquement liées à la manière dont nous concevons le but de notre existence et au sens que nous donnons à notre vie<sup>1</sup> : « Travailler pour réussir dans la vie », « *Time is money* », « Le juste doit imiter le bois de santal : il parfume la hache qui le frappe » (proverbe indien) ; « Aime celui qui te dit tes défauts dans le privé » (proverbe hébreu) ; « Une mer calme ne forme pas des marins d'expérience » (proverbe africain) ; « Qui fait l'âne ne doit pas s'étonner si les autres lui montent dessus » (proverbe chinois), « Une journée bien employée donne un bon sommeil, une vie bien employée procure une mort tranquille » (Léonard de Vinci) ; « Quiconque rêve d'une liberté sans limites et sans frein porte en soi le germe du fascisme, même s'il crie son antifascisme à tue-tête » (Maurice Schumann) ; « On gouverne mieux les hommes par leurs vices que par leurs vertus » (Napoléon Bonaparte) ; « Le prix de la liberté, c'est la vigilance éternelle » (Thomas Jefferson) ; toutes nos attitudes face à la vie et nos convictions se basent sur des certitudes de ce genre.

Cependant, il existe de rares occasions où nos certitudes se voient ébranlées, et celles que nous croyions être une réalité éternelle ne se révèlent rien d'autre qu'une réalité passagère. Le cas le plus explicite est celui de la guerre. Que ce soit une guerre civile, un coup d'État, un

---

1. Le mot sens est lié au mot direction et, certes, le sens que nous attribuons aux événements détermine la direction de nos actions.

génocide ou n'importe quel autre phénomène aussi radical, il est certain que le juif de Pologne après la Deuxième Guerre mondiale ou le Rwandais après le génocide, l'Américain après le onze septembre ou l'Irakien après l'intervention américaine ont vu leurs certitudes ébranlées, et par là même leur réalité déconstruite et leur avenir incertain sous les bombes. La réalité de la guerre cède la place à la réalité d'avant la guerre, autrement dit, pour ce qui est de phénomènes radicaux, nous comprenons que la réalité n'est pas Une mais que des réalités se succèdent constamment. Tel est le cas des catastrophes naturelles, mais aussi, pour ne pas être trop fatidique, celui de l'amour. L'amoureux est avant tout celui qui « voit la vie en rose », celui qui, sous l'effet de l'amour, perçoit sa vie différemment, et c'était certainement aussi le cas d'Einstein lorsqu'il a conçu sa théorie de la relativité : « Asseyez-vous une heure près d'une jolie fille, cela passe comme une minute ; asseyez-vous une minute sur un poêle brûlant, cela passe comme une heure : c'est cela la relativité. »

Pour être un peu moins radical, notre monde invariable se voit souvent remis en question. Prenons un exemple tout simple : lorsque nous nous retrouvons seuls dans un endroit inconnu, dans un pays dont nous ne parlons pas la langue ; lorsque nous sommes perdus dans la ville où nous avons toujours vécu, ou tout simplement lorsque nous entendons des bruits et que nous n'arrivons pas à en identifier la source, notre perception du monde change, nos sens deviennent plus attentifs et nous perdons nos repères, le monde ne fait plus sens ; nous cessons de comprendre et nous commençons à percevoir différemment. De la même manière, à une plus grande échelle, la guerre nous fait perdre tous nos repères (sensoriels, idéologiques, politiques, économiques...). Cependant, dans l'expérience quotidienne nous les retrouvons une fois que nous rentrons chez nous, une fois que nous trouvons un guide traducteur, une fois que nous identifions le bruit étranger, tandis que dans la guerre il faut non pas retrouver mais reconstruire des repères : un nouveau gouvernement, un nouvel État... c'est pour cela que nous parlons de la reconstruction de l'Europe ou de l'Irak et d'une reconstruction qui va du personnel au collectif. En d'autres mots, que ce soit la guerre, la faim, un tsunami, le mariage, les voyages, etc., l'expérience d'une autre réalité s'accompagne d'une autre forme de perception ou d'une autre facette du phénomène « vie » ou « monde » et nous fait comprendre (avec différentes amplitudes) que ce que nous prenons pour la réalité n'est rien d'autre qu'une réalité passagère ou relative qui nous oblige à redonner du sens à

notre monde, ou du moins à retrouver celui qu'il avait, à trouver de nouvelles certitudes parmi les débris des anciennes pour redonner du sens à notre vie.

En créant de nouvelles formes d'expression, l'art accomplit ce que Dürer définissait comme le travail de l'artiste : « produire dans son cœur ce qui n'aurait jamais été vu par quelqu'un » (Barasch, 1999, p. 157). L'art, plus précisément l'expérience esthétique, confronte le spectateur à une réalité tout autre que la sienne, à une réalité unique et subjective : celle de l'artiste. Quand nous affirmons que l'art nous fait appréhender la réalité à travers une expérience subjective, nous voulons dire que le cinéma, la musique, la peinture, le théâtre, l'architecture, ce que l'on nomme « performances » ou toute autre manifestation artistique, sont avant tout l'expérience d'un autre que soi-même, d'une perception des choses tout autre que la sienne. Les grands artistes, les vrais artistes créent leurs propres mondes, affirmait Tarkovsky, et il voulait certainement dire que les grands artistes expriment leur perception subjective du monde, c'est-à-dire une perception qui ne peut être qu'individuelle et par là même unique et donc différente de la nôtre. Comme lorsque nous voyageons dans un pays étranger, quand le reste du monde (ce qui n'est pas nous-même et le sens que nous donnons au monde) nous surprend, l'art nous confronte à de nouvelles formes d'expérience, à une nouvelle perception du monde, différente de la réalité quotidienne et qui nous fait sentir et penser en dehors de cette réalité. L'expérience artistique exige, par ce biais, que nous remettions en question nos vieux patrons pour penser le monde, qui nous permettent d'agir face aux situations de la vie. Face à un film de Tarkovsky, à une performance de *La fura dels Baus*, en écoutant Liszt, en regardant Michel-Ange ou Kandinsky, nous arrivons à percevoir un petit *aleph* dans la réalité, un petit trou dans notre réalité quotidienne par lequel filtre une tout autre perception du monde. L'art nous perd dans un monde différent du nôtre (comme dans le film *Rêves* de Kurosawa ou *Alice perdue* «aux pays des merveilles»), où nous devons, afin de nous y retrouver, tracer de nouveaux repères pour notre perception égarée.

Dans le but de comprendre et d'analyser l'expérience esthétique et le phénomène artistique, plusieurs théories, plusieurs écoles de pensée ont vu le jour. Nous pouvons en citer les plus importantes.

En prenant pour base la ressemblance de l'image avec la « réalité visuelle », sa relation de contiguïté (dirait Peirce) avec l'objet, avec le monde, qui fait de l'image l'icône de la réalité, où la re-présentation de la même, l'iconographie tente d'étudier la relation de ressemblance de l'image avec le monde visuel. L'iconographie va de pair avec les études sur la perception du monde et de l'image en tant que représentation de cette perception. Originellement utilisée pour classer les études sur les icônes, soit les peintures du Moyen Âge sur le Christ, les saints ou l'au-delà, avec la Renaissance, c'est le problème du réalisme de l'image qui s'impose. De la figuration ou de la représentation mentale du monde de l'au-delà chrétien, la Renaissance retint avant tout une préoccupation pour la représentation visuelle de l'homme et de l'espace autour de lui qui aboutit à la création des lois sur la perspective et à une série de traités de peinture, notamment celui de Michel-Ange, aux nombreux essais de Léonard de Vinci sur le dessin et à de nombreux modèles de représentation.

À partir de la relation de l'artiste avec le monde, de la façon dont il l'observe et des techniques par lesquelles il le représente, s'est développée une étude sur la façon dont se structure la perception du spectateur. Elle a abouti à une catégorisation de la perception où s'insèrent les études psychologiques de la gestalt sur la perception globale et l'importance du contexte lors de l'acte perceptif, ainsi que sur la relation de la forme au fond et le développement des dits « signes visuels » et des « codes iconiques » qui sont l'aboutissement du processus d'assimilation, par une culture, d'une certaine forme de représentation.

L'iconographie est devenue, au fil du temps, une des grandes lignes de pensée pour les historiens de l'art qui y voient une histoire des catégories visuelles et des manifestations des modes de représentation d'une culture et d'un moment de l'histoire dans le visuel : peinture, sculpture, architecture et plus tard photographie et cinéma. Aujourd'hui, la réalité virtuelle pose de nouveaux problèmes de topologie de l'image, et le terme de re-présentation du réel reste plurivoque dans un espace qui se veut le lieu de coexistence de plusieurs modes de représentation et où le mot même de réalité peut être mis en question.

Le grand iconographe de notre temps fut certainement Erwin Panofsky, à qui nous devons notamment la division du problème de l'étude de la représentation par l'image en trois niveaux : le premier, celui de base, qui est l'identification de l'objet par sa familiarité avec l'objet réel ; par exemple, dans les *Iris* de Van Gogh, nous reconnaissons des fleurs. Cette capacité varie évidemment avec le degré d'expertise de celui qui observe l'image ; ainsi un botaniste identifiera plus de motifs dans cette peinture. Le deuxième niveau est celui de l'iconographie, qui relie ce qui est représenté avec des thèmes, des concepts et des sens conventionnels. Ainsi, nous pouvons identifier, dans un tableau de Botticelli, des thèmes mythologiques propres à la Renaissance, ainsi que des règles de construction de l'image propres à cette période de l'histoire de l'art. Mais cela n'est possible qu'à travers la connaissance des traités sur la peinture et d'autres peintures soit du même peintre soit d'autres de cette même période historique. Le troisième niveau est l'iconologique : c'est là que le sens et le contenu d'une œuvre sont vraiment appréhendés. Cette appréhension ne peut être menée à terme qu'en décelant les principes qui révèlent l'attitude de base d'une nation, d'une période, d'une classe sociale, véhiculés par un artiste et condensés dans une seule œuvre (E. Panovsky, 1955).

Ces valeurs, ces attitudes de base que nous retrouvons dans les œuvres sont le domaine d'études de l'école symbolique. Les signes, dont les signes visuels, une fois assimilés dans une culture comme modes de représentation, deviennent des symboles. Ainsi, pendant la Renaissance, le tissu rouge était le symbole de la passion, au sens religieux du terme. Pour reconnaître cela, un historien de l'art, un iconologue au sens de Panofsky ou un symboliste doit avoir une connaissance détaillée du contexte religieux de la Renaissance, des modes de représentation mentale des valeurs qui s'y rattachaient, et connaître d'autres peintures pour formuler un modèle de représentation vérifiable. Approche quasi anthropologique (une forme d'anthropologie culturelle), l'approche symbolique de l'art vise l'appréhension de l'expérience esthétique à partir de son interprétation cognitive et culturelle, par l'analyse des pratiques culturelles, symboliques, mythiques marquant une époque ou encore un groupe d'individus. Pour Panofsky et pour les symbolistes, la véritable compréhension de l'œuvre d'art passerait par une interprétation exhaustive basée sur des connaissances techniques de la production d'œuvres d'art et à travers la connaissance iconographique détaillée en s'éloignant

ainsi du problème de l'intentionnalité artistique (ce que l'artiste a voulu dire) pour favoriser ce que la culture à laquelle appartient l'artiste dit à travers les œuvres de celui-ci, la plupart du temps sans que l'artiste en ait conscience.

Dans une lignée similaire, l'école structuraliste, issue de la gestalt et surtout de la linguistique développé par Ferdinand De Saussure, vise à organiser une méthode d'analyse et une série de règles pour étudier les textes « objectivement », c'est-à-dire uniquement à partir de l'analyse de leurs éléments constitutifs, de leurs connexions internes et de la façon dont les éléments s'articulent entre eux. Pour cette école de pensée qui compte parmi ses représentants R. Jakobson, N. Chomsky, Roland Barthes, L. Althusser, M. Foucault, entre autres, surtout de l'école française des années 50 et 60, c'est dans la structure que nous retrouvons le sens du texte. Une structure est comprise comme une totalité dont les éléments s'influencent réciproquement, et le sens de ceux-ci n'est perceptible que par leur association ou leur différence réciproques ; autrement dit, ils prennent de la valeur les uns par rapport aux autres en relation avec l'unité qu'ils forment. Dans cette perspective la valeur d'un élément n'est pas intrinsèque mais relationnelle, sa fonction se définit par la place qu'il occupe par rapport aux autres éléments de la structure, selon des règles qui articulent le tout, celles-ci pouvant être retracées rigoureusement. Les sens possibles d'une œuvre sont compris comme les possibilités d'association des éléments, vérifiables dans le texte, comme dans le langage, où les lettres se combinent pour former une parole, c'est-à-dire une unité de sens. Bien que nous puissions dire que le structuralisme considère le texte ou l'œuvre comme extérieur à son contexte de production, c'est-à-dire comme une totalité finie, fermée sur elle-même, avec ses propres règles, où le texte est créateur et vérificateur de ses unités de sens, pour les structuralistes l'œuvre est, au contraire, une production liée à d'autres œuvres (de là la notion d'intertextualité chère à M. Bajtin et l'idée iconographique de Panofsky qui s'y rattache dans une moindre mesure) et surtout, à d'autres codes, sociaux et culturels, qui passent à travers l'artiste indépendamment de sa volonté ou de sa conscience, dans un ordre plus général faisant de l'œuvre et de l'artiste le produit d'un ordre symbolique impersonnel. Le structuralisme pourrait ainsi s'étendre à l'ensemble des œuvres produites par l'homme, soit à l'ensemble de la culture.

Bien que ces écoles de pensée aient pour base un genre d'œuvre, par exemple, les arts visuels pour l'iconographie ou la littérature pour le structuralisme, les auteurs se sont détachés de ces premiers liens pour étendre leurs théories soit vers d'autres types d'œuvres – on retrouve ainsi une volonté chez Metz de séparer le structuralisme de la linguistique pour l'appliquer au visuel (C. Metz, 1970, pp. 1-10) – ou même vers l'anthropologie comme c'est le cas pour Lévi-Strauss. Voulant dépasser la recherche du sens dans un type d'art pour s'occuper de la recherche du sens tout court, l'école sémiologique étudie les processus d'attribution et de circulation du sens dans l'art, dans le social et dans le culturel. Cette généralisation permet l'existence d'une sémiologie musicale (notamment celle de J. Molino<sup>2</sup>) visuelle<sup>3</sup>, architecturale, etc.

Toutes ces écoles de pensée prennent l'artiste et l'œuvre comme les produits d'une culture, d'un ordre qui s'étendrait au-dessus et au-delà des individus, sans que ceux-ci s'en aperçoivent, bien qu'ils y participent. Elles cherchent à se faire une idée de la façon dont sont représentés les éléments d'une œuvre en partant de la façon dont les gens de cette époque concevaient, expliquaient, habitaient le monde. L'idée qui s'y rattache est celle d'une structure absente, pour citer Umberto Eco, entendue comme une structure culturelle qui codifie notre mécanisme de perception ; les auteurs, ayant une codification dérivée de leur contexte culturel, transmettraient sans le savoir ce code qui, non seulement ferait partie de leur façon de représenter, mais serait la source même de leur représentation. Voilà ce qu'il en serait de la représentation de l'artiste ; reste que tout cela est à reconstruire, que la structure absente doit être rendue présente. Pour cela, les érudits historiens ont recours à une infinité de sources : traités de philosophie, de littérature, textes de loi, traités d'histoire, traités scientifiques, archéologiques, etc., une intertextualité infinie entre les textes, le tout dégageant une structure culturelle qui les expliquerait en même temps, dans un aller-retour permanent.

---

2. J. Molino (1975), « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, 17. pp. 37-62.

3. Voir à ce sujet le texte très intéressant du groupe Mu : *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Seuil : 1992.

Or cette reconstruction structurale semble ne pas tenir compte du fait que le monde auquel il réfère n'est pas présent mais présentifié ; le monde de l'histoire est un imaginaire littéraire, photographique, oral : nous ne le connaissons qu'à travers ce qui est représenté de lui. Un monde complètement textualisé, culturalisé, inscrit dans une structure inconsciente semble une base fragile pour repérer le sens d'une œuvre : ce qu'elle dit et la manière dont elle le dit. Pour savoir de quoi ça parle et pourquoi ça parle, il faudrait que le spectateur ait un savoir qu'il ne possède pas la plupart du temps. Changeux explique que la fonction symbolique de l'art dépend de la culture du créateur et son déchiffrement correct de la compréhension de cette culture par le spectateur (Changeux, 1994, p. 39) ; or les objets artistiques ont souvent un sens pour un spectateur qui ne connaît pas la culture dont l'objet est issu. Pour me prendre comme exemple, je ne sais absolument rien sur la Russie de Tarkovsky, et pourtant son œuvre fait sens en moi. Je n'ai aucune connaissance théorique de la musique et cependant je trouve du sens à Liszt, Debussy, Mahler.

En recherchant la structure absente à l'œuvre dans la culture, ces écoles de pensée renoncent à étudier la part d'individualité qui se joue toujours dans la façon dont nous appréhendons le monde ; tel l'exemple de la guerre et paradoxalement, celui de l'art, qui plus qu'un produit renseignant sur la culture de l'artiste, plus qu'un savoir d'érudits, pourrait être le lieu d'une manifestation toute personnelle du monde, de la façon dont moi, individu artiste et moi, individu spectateur, j'arrive à attribuer du sens hors de mes repères habituels. Ray Carney, insiste sur le fait que, bien que l'art reflète le milieu culturel duquel il est issue « *that describes the trivial works, or the trivial part of great works [...] great artists rise above their culture, they don't merely represent it. That's why seventeenth century could produce artists as different as Rembrandt and Franz Hals* » (Carney, 2002, Internet). L'objet artistique n'est pas, pour reprendre Carney, « *a generic, representative, cultural product* » (Carney, 2002, Internet), mais quelque chose de plus particulier. Les auteurs, eux, échappent aux styles, ils font tous de l'art mais... à leur façon, une façon qui varie même à l'intérieur de leurs productions.

D'autre part ces écoles de pensée semblent prendre l'œuvre comme un produit achevé une fois signé, car bien que référant à d'autres œuvres, elle comprend le regard du spectateur

comme scientifique, comme celui d'un chercheur, dont la seule contribution serait celle de retrouver ce que l'artiste véhiculait sans le savoir et qui ne parle pas de lui ou de la façon dont il ressentait le monde ; le talent artistique ne serait plus celui de la représentation subjective mais collective du monde, et le regard du spectateur ne modifierait en rien l'œuvre, qui lui serait émotionnellement étrangère, son regard ayant pour seul but une compréhension érudite du monde, comme celle de l'historien ou du sociologue. Ces écoles négligent la part de subjectivité et de sensorialité dans l'art et la part d'individualité dans la culture ; de plus elle conçoit des individus esclaves d'un sens qui les dépasse et qui leur bande les yeux, sans penser peut-être que les leurs le sont aussi.

L'art des érudits n'est pas un acte de communication, c'est plutôt un acte scientifique (sans interlocuteur et sans rétro-alimentation personnelle) comme celui des physiciens qui recherchent l'ordre caché et immuable de la Nature, les lois qui régissent le tout ; ce n'est pas un acte de communication tout simplement parce que le spectateur n'y participe pas et surtout parce que c'est un acte unidirectionnel et inutile ; s'il y a toujours une part d'illocution dans la communication, et l'œuvre d'art ne fait ni ne fait faire rien d'autre qu'être le témoin du contexte qui lui a donné naissance, l'expérience artistique n'est pas le lieu d'une communication entre l'artiste et son spectateur, mais entre quelques savants et leurs livres. Nous concevons difficilement que l'œuvre, une fois analysée par les experts, puisse avoir un intérêt plus qu'historique, et surtout pas un intérêt actuel ; ainsi, la survie des œuvres aux artistes ne serait qu'un mythe passager, car celles-ci mourraient avec leur moment de l'histoire ou survivraient d'une vie artificielle, dans les traités des experts et dans les catalogues de musées.

Quelle pourrait être l'importance de l'art dans nos vies si nous ne sommes ni historiens de l'art, ni sociologues, ni anthropologues ? L'art est-il utile, vraiment utile dans nos vies ? Sinon à quoi bon aller au musée, au théâtre, au cinéma ? À quoi bon enseigner l'art dans les écoles ou mieux encore, à quoi bon faire de l'art ?

Comme dans la guerre, où nous devons reconstruire nos repères, face aux œuvres d'art, le spectateur « innocent » ne retrouvant pas les symboles procède dans une unité pré- ou a-signifiante par indices, pour se construire un repère dans l'œuvre et lui donner un sens, qui ne peut être que personnel, du fait même de son ignorance. L'art semble être plus qu'une manifestation culturelle, un lieu privilégié de l'expérience personnelle et de la rencontre du regard de l'autre, dans un rapport de liberté, non pas pour retrouver les repères du monde de l'auteur mais pour en tracer de nouveaux dans le nôtre.

C'est en retraçant de nouveaux repères que nous arrivons à percevoir différemment notre monde, c'est en apprenant à le percevoir différemment que nous nous rendons compte des déterminismes sociaux, des préjugés ; c'est aussi à ce moment-là que nous prenons conscience que le monde n'est pas Un déjà là immuable et éternel, mais un *plurivers* (pour emprunter l'expression à James) qui est toujours à construire et à reconstruire, que le sens est toujours à trouver et, plus important encore, qu'il est quelque chose de fragile ne pouvant être trouvé que par mon regard et celui de l'autre, quand ils regardent dans la même direction : que ce soit vers l'œuvre d'art ou vers l'avenir d'un pays détruit. L'exemple de l'art peut être étendu à d'autres domaines et pourquoi pas apprendre de l'expérience esthétique pour reconstruire le social constamment, avant la guerre, sans destruction physique ni morale, mais par la reconstruction permanente du sens que nous octroyons au monde, au social dans lequel nous vivons. C'est bien là qu'a sa place la réflexion sur la démocratie de John Dewey : « *Democracy is not founded on a fixed ideology, but on a collective recognition of our Socratic ignorance.* »

Le spectateur arrive influencé devant une œuvre. Il est influencé par son temps, sa culture, les circonstances de sa vie, par son état d'âme, par les institutions, par l'idéologie dont il n'est souvent même pas conscient, par sa structure, dirait Eco. Comment recevoir l'expression personnelle, particulière d'un autre ? Tout semble indiquer qu'il faudrait arriver vierge devant une œuvre, pour l'appréhender correctement, librement, mais cela est impossible. Le spectateur se trouve face à une autre réalité, face à un objet qui lui est complètement étranger et cependant...

Barthes parle du *punctum*, de ce surplus de sens qui advient et frappe le spectateur, qui lui pose problème parce qu'il échappe aux codes de décodage. Voilà le particulier, voilà l'expérience personnelle, ce qui ne peut être appréhendé parce qu'unique, relatif à l'œuvre, au créateur, dans son individualité, dans sa sensibilité, dans sa capacité d'expression et dans son expérience du monde. En plus, comme le souligne Barthes ou Tarkovsky, il faut de la sensibilité pour percevoir cela. Carney ajoute de la patience, du temps et de l'expérience de vie, ainsi toute sa longue discussion sur la difficulté qu'ont ses élèves à percevoir ce qu'il y a d'important dans les films de Cassavetes ou de Ozu par exemple, l'indifférence et même le comique que semblent leur inspirer ces œuvres (Carney, B 2002 : Internet).

Que faire si le sens m'échappe ? S'il n'y a rien à déchiffrer, pas de réalité occulte, juste de l'expression personnelle, que vais-je apprendre de l'art ? Ou encore, pouvons-nous défendre une méthodologie de l'expérience esthétique tracée sur le chemin de l'expérience individuelle, de la recherche personnelle de sens et qui serait applicable et même essentielle à d'autres domaines de nos vies ?

Des auteurs comme Eco ou Panofsky (le premier concerné par une méthodologie du social et le second par une méthodologie du visuel et de l'art) répondraient par la négative. Pour eux, l'art faisant partie du social, il répond à une même logique décomposable en structures générales dont les œuvres et les auteurs ou les phénomènes sociaux divers ne sont que des composantes qui attestent le modèle. Pour eux, il s'agit de trouver le modèle qui comprend le mieux toutes ces expressions. Cependant, d'autres auteurs, qui serviront pour défendre mon analyse, sont prêts à concevoir une méthodologie de l'art et du social (parfois même, dans le cas de Dewey, une méthodologie du social par l'art) dans une tout autre perspective. Les uns comme Dewey, Tarkovsky ou Kandinsky traitent de l'art en revendiquant ses implications sociales uniques et personnelles ; d'autres, comme James, dressent une métaphysique où l'expérience esthétique telle qu'envisagée par Carney (ou Dewey, ou Tarkovsky, ou Deleuze), semble un exemple particulièrement éclairant.

Carney affirme que l'expérience esthétique ne consiste pas à apprendre à déchiffrer les métaphores et les symboles dans les films : « *I hope not. I hope it's about understanding life* » (Carney, 2002b [en ligne]). L'art nous aiderait-il à comprendre la vie, mais la vie telle qu'elle est à l'heure actuelle, indépendamment de l'époque de production de l'œuvre ? Tarkovsky assure « *I only desire to induce feelings, any feelings, in viewers* » (Tarkovsky 1976 [en ligne]). Nous pouvons en déduire que pour rentrer dans l'œuvre dans la pré-signification, il faut y entrer par le sensible, mais comment ? Ginzburg parle du paradigme de l'indice, celui-ci étant cette matière a-signifiante, sans sens précis ; cette « chose au monde » à laquelle nous attribuons une signification, nous la faisons signe. La Nature est de cet ordre-là. Quand Tarkovsky insiste sur le fait que nous devons voir ses œuvres comme nous voyons la Nature, il veut sûrement dire qu'il faut passer de l'indice au signe, appliquer le paradigme de l'indice, qui est par excellence l'étude du particulier dans l'individuel, pour faire sens (dans mon esprit, dans ma vie, et non dans l'œuvre qui, elle, est déjà créée et ne sera pas modifiée dans sa matérialité). Le sens n'est pas à découvrir, dirait Thérien, il est à créer ; aussitôt que nous sommes dans une réalité étrangère, comme un film de Tarkovsky, dans un autre repère, aussitôt que nous perdons le repère habituel, nous devons procéder par indices et créer du sens. Comme lorsque nous sommes perdus dans un pays étranger. Les multiples interprétations sur la même œuvre sont le résultat de l'application de recherches et de points de vue toujours différents, car la transformation de l'indice en signe est un processus intime. Et peut-être que c'est ce qui, au fil du temps, mène une œuvre à être considérée comme de l'art : cette immense possibilité de raccords, ce sens inépuisable parce que produit avec chaque lecture.

Il est en ce sens très proche de Carney quand celui-ci affirme que quelque chose se passe, dans la contemplation artistique qui « dépasse notre entendement » (*defeats our understanding*) et que c'est l'artiste qui « *slyly, silently, sneaks up on us and slashes a hole into our parasols, so we can past them* » (Carney, 1999-2000 A [en ligne]). C'est l'état de la momie dans Deleuze (Deleuze : 1985 : p. 217) qui défend que l'art fait de nous des voyants, il nous oblige à sortir de nos paradigmes, de notre quotidien, des idéologies et des préjugés qui nous contraignent. L'art nous rend libres, et nous replongeons dans la vie avec de nouveaux yeux ; l'art c'est comme les drogues, il ne nous fait pas sortir du monde mais

« *takes us into life* », dirait Carney ; l'art nous redonne de la croyance en ce monde-ci, dit Deleuze (Deleuze, 1985 : pp. 220-222). C'est la fêlure dans notre cristal, comme dans les films de Visconti (j'emprunte l'exemple à Deleuze), la fêlure par laquelle nous nous échappons pour arriver à la vie. Et la création de signification qui accompagne la contemplation artistique est sans doute l'extension de la création du nouveau, la possibilité d'engendrer de nouveaux discours, comme l'explique Ricœur, de s'emparer de l'énonçiable pour en faire des énoncés qui fourniront de la nouvelle matière énonçable.

« *Sensible reality is too concrete to be entirely manageable. To get from one point to another, we have to plough or wade through the whole intolerable interval, no detail is spared to us, it is as bad as a barbed-wired* » (Carney, 1999-2000a [en ligne]). C'est cet écart de perceptions que James travaille dans *A Pluralistic Universe*. Il dresse le tableau d'un univers où les perceptions se croisent parfois, un univers qui se construit avec chaque regard sur un monde toujours plus vaste, toujours différent, et que les artistes, eux, arrivent à saisir dans le flux immédiat que nous cachons sous des structures. Un univers qui posséderait, contrairement à ce qu'affirment les monistes, les absolutistes — et nous dirons aussi les structuralistes et les sémiologues —, toujours une face cachée ; un univers dont nous ne pouvons posséder qu'une compréhension inachevée et qui le rend intolérablement fortuit mais infiniment riche. Riche parce que, sans une réalité définitive, le monde est toujours en reconstruction et donc en rénovation. Ce travail exige beaucoup de créativité, ce qui pour James est la seule forme de perfectionnement de la connaissance.

Cette créativité de la reconstruction du sens est une valeur essentielle que Dewey attribue à l'art. En ce sens l'expérience esthétique serait comme ce moment privilégié de l'expérience où nous avons le vertige du vaste, où, de façon très phénoménologique, le monde n'existe pas, car personne n'est là pour le voir, ou encore nous sommes les seuls à le voir sous cet angle. Expérience individuelle, voire de profonde solitude, du moins en principe, l'approche de Dewey est aussi pragmatique et individuelle que celle de James. Radicalement empiriste au début, elle devient cependant, pour les deux auteurs, pragmatique et utilitaire du moment où elle est transposée dans le social, dès que nous pouvons envisager de reconstruire

constamment (extension de la connaissance pour James), le rapport à autrui et le vivre-ensemble, dans une individualité au service d'une connaissance commune, d'une découverte créative partagée, d'une nouvelle forme de dialogue<sup>4</sup>. Ainsi, tous ces auteurs s'entendraient bien pour dire que l'art est, en ce sens, bien subversif, et peut-être qu'effectivement, comme dit Gombrich, « il y a [...] dans un nénuphar de Monet pas moins que dans une nature morte de Picasso [...] le même geste de défi au monde en général » (Gombrich : 1990, p. 29).

James et sa métaphysique empiriste, Carney et son analyse de l'expérience esthétique et du rôle fondamental de l'art dans le social, Deleuze et son analyse du cinéma comme matière à langage, Ginzburg et son paradigme de l'indice... Ils s'acharnent à penser le monde sous un nouvel angle et à ne pas tracer un chemin identique pour tous mais, beaucoup plus difficile, à laisser la voie de l'interprétation ouverte, comme le chemin de la découverte personnelle et sociale, redonnant ainsi aux œuvres une nouvelle richesse infinie et répondant aux attentes des artistes fatigués de voir leur travail interprété et classifié selon des modèles en messages généraux et symboliques, leur rendant une génialité pragmatique qui échappe aux musées pour se faufiler et libérer notre regard... Tarkovsky et Cassavetes leur seraient sûrement reconnaissants.

Dresser une méthodologie de l'expérience esthétique du point de vue pragmatique, individuel, empiriste, et envisager ses possibles ramifications sociales suppose une analyse tout d'abord de la façon dont nous percevons généralement le monde (Eco sera particulièrement traité). Sémiologique et phénoménologique, cette dualité (amplement exploitée par James, qui est considéré par certains comme un des premiers phénoménologues) me servira pour analyser ensuite le rapport particulier que nous entretenons dans l'expérience esthétique telle que Carney et Dewey la conçoivent, et la façon dont celle-ci s'intègre à notre perception. J'aborderai ici la question de la recherche du sens et dans une troisième partie les possibilités qu'une expérience esthétique au sens de Dewey,

---

4. La pragmatique est avant tout une philosophie qui place la connaissance au service de l'action, axée sur le travail et la transformation du monde. La reconstruction collective et créative du monde fait notamment de la philosophie de Dewey une pragmatique esthétique d'envergure sociale et politique.

Carney et Tarkovsky offre pour enrichir le rapport à autrui et ouvrir la possibilité de modifier le monde de façon créative et même, créatrice.

Tarkovsky s'est battu pendant toute sa vie contre ceux qui ne pouvaient pas interpréter ces films et les trouvaient par conséquent difficiles et obscurs. Il s'est battu contre ceux qui y recherchaient des symbolismes universels en y opposant un cinéma métaphorique. La symbolique est par définition le champ ultime de la sémiologie et de l'iconographie ; nous y rattachons aussi les théories culturalistes et structurelles. Prenant volontairement la position contraire je me demande, comme le voulait Tarkovsky, si c'est possible de regarder ces œuvres « comme on regarde les étoiles ou la mer, comme on regarde un paysage » (Tarkovsky, 1993 : p. 12) et, tout de même, comprendre. J'essaierai de prouver que c'est non seulement possible, mais encore désirable.

## CHAPITRE I

### « AU COMMENCEMENT ÉTAIT LE VERBE »

« Les hommes jugent des choses selon la disposition de leur cerveau »  
SPINOZA

#### 1.1. Le monde est une toile d'enfant...

Il se leva et regarda la mer. Cette plaine métallique, clouée déjà par les premières flèches du soleil, avait été sa tentation, son piège, son opium. Peu s'en était fallu qu'après l'avoir avili elle ne se livrât aux ténèbres de sa démence. Il fallait sous peine de mort trouver la force de s'en arracher. L'île était derrière lui, immense et vierge, pleine de promesses limitées et de leçons austères. Il reprendrait en main son destin. Il travaillerait. Il consommerait sans plus rêver ses noces avec son épouse implacable, la solitude. Tournant le dos au grand large, il s'enfonça dans les éboulis semés de chardons d'argent qui menaient vers le centre de l'île (Tournier, 2002 : p. 42).

La figure de Robinson Crusoe, qu'il s'agisse de celle de Defoe ou de celle de Michel Tournier, représente par excellence celle du naufragé, du cauchemar (ou du rêve pour certains), de la solitude d'un homme séparé de ses semblables qui peu à peu redécouvre un monde inexploré qu'il conquiert par le regard, qu'il nomme, qu'il tente de maîtriser, de reconstruire, de travailler pour y faire survivre son identité d'homme...

Loin du cauchemar, la figure de Robinson est aussi celle de la naissance. Nous sommes des naufragés de la non-existence qui arrivent sur cette terre, ignorants de ce qu'elle contient et nous ouvrons les yeux, comme le héros de Tournier, pour être éblouis par la lumière, les couleurs et les formes de notre île terrestre. Nous naissons sans mémoire, sans référence au monde qui nous entourait avant, sans *avant* le naufrage, sans points de repère et sans identité.

Quand j'étais au BAC j'ai écrit une fois un essai dont la seule consigne était « définissez-vous en une page ». J'ai réfléchi à ma propre définition pendant longtemps, essayant de lister tout ce qui me caractérise. En dépassant les deux pages, je me suis rendu compte que le résumé était impossible. Une page ne serait jamais suffisante pour décrire mes pensées, mon caractère, ma mémoire, mes rêves, mon vécu, mes plans, mon ADN, mes caractéristiques physiques, tout ce qui me rend unique. J'ai conclu dans une simple ligne qui résumait le reste : je suis tout simplement moi-même, tout ce qui ne peut se confondre avec quelque chose d'autre (je ne suis ni ma maison, ni mes écrits, ni ma famille, tout ce qui habite de la limite de mon corps vers l'intérieur. Et c'est bien le mot intérieur qui est important, car ce qui me rend unique, ce qui ne peut se confondre avec le reste, le reste même, est ce qui est extérieur à mon corps. L'espace physique où je me trouve est unique. Il est la limite de mon individualité.

La naissance est le vécu de la séparation. Nous sortons d'un corps avec lequel nous étions confondus pour être clôturés dans un corps auquel nous n'échappons que par la mort, mais par lequel sans être lumière ou couleur ou chaud ou froid nous pouvons percevoir tout cela. La limite de notre corps, sa frontière est aussi son ouverture par le toucher, l'odorat, la vision, l'ouïe et le goût. Les sens sont notre premier et seul contact avec l'extérieur, et c'est par eux que nous sommes capables de tracer une frontière avec le monde. Nous nous scindons du monde en apprenant à exister par séparation de ce qui n'est pas nous-mêmes, par expérimentation sensuelle des formes, des couleurs et des saveurs qui apparaissent et disparaissent par la fenêtre de nos sens. Et c'est en sentant l'extérieur que nous passons nos premières années de vie à faire l'apprentissage de notre limite, à connaître notre corps, en touchant, en nous faisant mal, en mordant les autres enfants à la garderie, en les frappant, en mangeant tout ce nous trouvons autour de nous, etc. Tels des Robinsons immémorés, nous explorons le monde pour devenir comme cette vieille représentation du système solaire où l'univers tournait autour de la terre. Pour l'enfant, le monde n'est que l'univers qui tourne autour de sa perception quotidienne. L'enfance, c'est l'égoïsme, et le monde, cet entourage informe de sensations qui devient agréable ou désagréable par rapport au plaisir sensuel qu'il engendre en nous.

Le monde, au début, n'est que la combinaison de plusieurs sensations : les fleurs sont la combinaison d'une odeur et d'une couleur, d'une forme ; maman, c'est une odeur, une forme, un son... L'extérieur converge vers la limite de nous-même, il n'est que ce que nous percevons de lui, il n'a pas de limite propre, il est juste extérieur et n'existe que quand il approche notre perception. Comme disait Todorov : « Pour l'enfant qui vient de naître, son monde et le monde de la croissance sont un apprentissage de l'extériorité » (Todorov, 1982 : p. 251).

Je suis au monde comme Altazor, le personnage de Vicente Huidobro :

*Estoy solo, parado en la punta del año que agoniza.  
El universo se rompe en olas a mis pies  
Los planetas giran en torno a mi cabeza y me despeinan al pasar con el viento que desplazan  
Sin dar una respuesta que llene los abismos<sup>5</sup> (Huidobro, 2006 [en ligne]).*

Face à l'abîme d'un monde qui ne vient pas vers moi, qui ne me donne pas de signes de vie, le monde ne révèle et ne révélera jamais son existence qu'à travers ma perception. Contrairement à ce que pensait Baudelaire, le monde, la Nature, le pas nous-mêmes, ne nous montre pas son existence ; nous ne traversons pas « ...une forêt de symboles/ Qui [nous] observent avec des regards familiers » (Baudelaire, 2006, [en ligne]) mais le monde succombe sous notre regard tout-puissant.

Néanmoins, cette extériorité n'est pas uniquement caractéristique de l'enfance : le monde comme l'univers ne sera jamais nous-même, toute transmutation étant impossible, l'extériorité est ce qui caractérisera le monde tout au long de nos vies ; l'extériorité que nous appréhendons par la perception. L'expérience de la limite est tellement forte qu'elle demeurera la base de notre définition, de notre singularité, la réponse à notre définition et le mobile de notre exploration d'un monde qui n'approche pas notre fenêtre intérieure mais qui requiert un élan vers cet extérieur pour être perçu. D'une certaine façon, durant toute notre

---

5. « Je suis seul debout sur la pointe de l'année qui agonise\ L'univers se casse en vagues sous mes pieds\ Les planètes tournent autour de ma tête et me décoiffent avec le vent qu'elles déplacent\ Sans donner une réponse qui remplisse les abîmes. »

vie le monde converge vers notre perception puisque pour l'homme n'existe que ce qui est perçu, et toute caractéristique est, du moins en partie, du moins au début, sensorielle.

Cependant, la rencontre avec l'extériorité ne va pas de soi sans conflit. Le monde peut paraître extérieur mais non indépendant de notre perception. Il y a une dualité conflictuelle entre l'intérieur percevant et l'extérieur perçu clôturés mais aussi ouverts par la fenêtre de nos sensations ; une confusion entre les limites de nous-même et celles du monde serait facilement opérable ; l'individualité définie par l'extériorité pourrait nous faire perdre facilement les limites de notre propre corps.

De nombreuses théories, dont celle de Hannah Arendt, soutiennent que notre identité se construit en catégorisant le monde, comme si notre singularité se révélait en classant ce qui n'est pas nous-mêmes. Comme si avoir conscience de notre existence signifiait savoir que nous ne sommes pas le monde mais que nous sommes au monde. En effet, faire l'apprentissage de l'extériorité requiert de connaître non seulement ma frontière avec le monde, mais d'être capable de me séparer, et cette séparation est uniquement achevable par la mise en forme, par la catégorisation<sup>6</sup> de ce que nous ne sommes pas. Or les choses qui se présentent à nous se découvrent toujours différentes, soumises à un changement qui ne les matérialisent jamais tout à fait pareil. Alors comment puis-je savoir que telle ou telle odeur correspond à maman ou que telle saveur m'est désagréable si rien n'est jamais parfaitement identique ? Si à chaque regard la temporalité des choses modifie leur apparence ?

Pour pouvoir se distinguer, il faut trouver la limite des choses extérieures, et cela n'est possible que par l'association des sensations aux choses pour achever un tracé sensoriel qui regroupe les principales caractéristiques de ce qui nous marque dans la chose perçue et nous permet de l'associer à une future perception qui générera les mêmes sensations. C'est le germe du raisonnement, le principe d'abduction de Peirce cité par Eco dans *Le signe* pour qui : « la perception est un processus abductif » (Eco, 1988 : p. 215), c'est-à-dire l'élaboration d'une règle perceptive, d'une « hypothèse sur une connexion physique ayant précédé le raisonnement » (Eco, 1988 : p. 217). Dans le cas de l'enfant, cette connexion

---

6. Par catégorisation je veux dire classification, différenciation.

physique émane de la relation des caractéristiques perçues comme ré-appréhensibles ; c'est l'hypothèse d'une régularité, d'une répétition des sensations qui s'assimile à un objet pour le caractériser et permettre sa reconnaissance.

Pourtant d'où nous vient cette capacité ? L'abduction ou l'extraction de caractéristiques marquantes d'un objet pour le reconnaître passe avant tout par notre disposition physiologique, comme l'explique très bien Jean-Pierre Changeux dans son livre *Raison et Plaisir*<sup>7</sup>. Neurologue de formation, Changeux retrace dans la partie intitulée « De la sensation à la reconnaissance » comment notre disposition neuronale permet une abstraction des formes et des couleurs (nous pourrions ajouter facilement des sons et des odeurs, etc.) pour en faire une composition de la chose, une image mentale de l'objet perçu.

L'œil capture des indices physiques [...], les radiations lumineuses qu'elle émet et les convertit en impulsions électriques qui se propagent jusqu'au cerveau et son cortex. Là progressivement va se construire un objet mental, une représentation interne [...] Cette construction débute en fait par une dissection. La forme, la couleur, la disposition dans l'espace [...] le mouvement [...] vont être analysés séparément. Des voies et territoires distincts mais interconnectés du cortex cérébral interviennent dans leur traitement, en particulier les multiples aires visuelles (primaire et secondaire) qui occupent la partie postérieure (occipitale) de notre cerveau.

À l'analyse se succède une synthèse. [...] cette constance de la perception des couleurs [...] requiert que le cerveau extraie, à partir des énergies lumineuses [...] une propriété invariante de la surface colorée. [...] En d'autres termes le cerveau reconstruit à partir de ces invariants externes un état invariant interne qui représente la couleur perçue. [...] La mobilisation de neurones présents dans ces aires s'effectue de concert avec celles des parcelles voisines du cortex cérébral engagées dans l'analyse des attributs de forme, de disposition dans l'espace, de mouvement... et peut se produire de manière passive (Changeux, 1994 : pp. 33-35).

Si Changeux insiste sur notre capacité innée, passive, à construire une image mentale de la chose en percevant, cette image ne permet pas pour autant sa réassociation dans une nouvelle perception et, comme reprend plus loin l'auteur, « la faculté de reconnaître se situe à un niveau plus élevé que la perception [...] et implique une focalisation active de l'attention » (p. 35), autrement dit une mobilisation de sa volonté vers l'objet perçu, de quelque chose de plus que sa simple perception.

Il ne s'agit plus de représenter [...] mais de l'identifier [...]. Des territoires corticaux distincts des aires visuelles et situés en avant de celles-là, dans les régions temporelles et pariétales, contribuent à ce travail

---

7. Bien que Changeux se concentre sur l'aspect visuel de cette capacité on pourrait étendre ses conclusions à toutes nos facultés perceptives.

respectivement de reconnaissance et de localisation. [...] ces neurones, quelquefois appelés unités gnostiques [...] s'activent sélectivement par un même visage ou par un même objet, s'intègrent à un flux d'information circulant de neurone en neurone à partir des aires visuelles vers le lobe temporal qui permettrait de répondre à la question « Quelle est la figure ou l'objet ? » [...] La mobilisation progressive de neurones de plus en plus spécialisés [...] étend la représentation interne (.) à des domaines plus vastes du cortex cérébral. [...] Les cellules gnostiques se regroupent en collectivités, en populations, qui vont participer à la reconnaissance de figures de plus en plus complexes et en même temps, extraire des traits de plus en plus globaux de ces figures dans l'espace. De proche en proche s'opère une abstraction [...] puis une synthèse des figures en composition d'ensemble (pp. 36-38).

Notre disposition physiologique est telle qu'elle nous permet de tracer les limites de l'objet à travers une représentation mentale et de garder un chemin de neurones qui nous permette d'opérer une reconnaissance lors d'une deuxième, troisième ou énième perception de l'objet fleur, maman, chien, etc., sans avoir à recommencer le processus, et qui évite que je me confonde avec le monde, où encore me redonne ma place dans l'espace perçu. C'est cette fixation des choses dans un espace qui restera une des caractéristiques de notre perception : nous percevons toujours dans un espace donné.

Cependant, la création d'une image mentale qui garde les caractéristiques sensibles de la chose requiert un arrêt dans le flux de ce qui n'est jamais pareil. L'image mentale doit être gelée par cette capacité à congeler ce qui fuit. Autrement dit, pour que notre cerveau puisse utiliser ses unités gnostiques la mémoire doit entrer en jeu, et avec elle l'image mentale comme souvenir.

Ce n'est pas en vain si de nombreux penseurs, comme Tarkovsky, Bergson ou Deleuze, soutiennent que l'homme est sa mémoire, que sa capacité de perception (donc son individualité scindée) est intimement liée avec elle, et même, que nous ne sommes que souvenirs : « Moi, je ne suis rien d'autre que mes objets passés, mon moi n'est fait que d'un monde passé [...]. Mon œil est le cadavre de la lumière, de la couleur. Mon nez est tout ce qui reste des odeurs [...] Ma main réfute la chose tenue » (Deleuze, 1977 : p. 269).

Nous sommes capables de retrouver les mêmes objets grâce au souvenir que nous avons d'eux, et avec cette capacité vient la conscience de la temporalité. En effet, c'est parce que nous avons le souvenir des choses qu'elles nous apparaissent changeantes et pas nouvelles à chaque fois que nous les regardons. C'est de cette temporalité que naît la conscience du continuum qui fait changer les choses et les unit dans la grande catégorie du vivant ou, ce qui est la même chose, du remémoré. Le but de la perception, sa façon d'être logique devient

alors celle de l'image mentale de ce qui nous entoure, ce phénomène que Marc Guillaume appelle « l'alphabétisation du monde » (Guillaume, 1995 : p. 67) et qui dresse comme limite entre nous et le monde une image spatio-temporelle appelée par Eco et autres sémiologues une icône mentale.

Pour définir une icône, Eco reprend la définition de Peirce selon laquelle c'est une chose « qui renvoie à son objet en vertu d'une ressemblance, du fait que ses propriétés intrinsèques correspondent d'une certaine façon aux propriétés de cet objet [...] [c'est le cas] surtout d'une image mentale » (Eco, 1988 : p. 75). Cette image mentale, comprise en sémiotique comme le *signifiant*, repose sur la ressemblance perceptive avec le *signifié*, c'est-à-dire le référent concret qui lui a donné naissance, soit l'objet du monde. Si notre cerveau perçoit par images mentales, alors l'iconicité est le mode d'être de notre perception ; ou, ce qui revient au même, nous ne pouvons percevoir l'extérieur qu'en l'appréhendant par une image mentale. Comme dirait Eco dans *La structure absente* l'icône « construit un modèle de relations homologue au modèle de relations perceptives que nous construisons en connaissant et en nous souvenant de l'objet » (Eco, 1972, p. 185). Ce modèle s'applique à tout le perçu, et au fur et à mesure que nous explorons notre île notre cerveau se remplit d'icônes de personnes, d'animaux, de végétaux, d'espaces, ainsi que de nous-même, car dans cette grande image du vivant « le pronom personnel a [aussi] un signifié » (Eco, 1988, p. 77). Être au monde veut dire donner une place à mon individualité dans l'image mentale du territoire qui nous entoure.

Toutefois, cette abduction ne s'opère pas comme si nous prenions des photographies et nous les gardions dans le puits de notre mémoire. L'abduction va encore plus loin. Je tenterai de donner un exemple : demandez-vous quelles sont les caractéristiques du dernier arbre que vous avez vu ; vous vous souviendrez peut-être de la forme, de la taille, de la couleur du tronc, mais sûrement pas de la texture du bois, de la forme des feuilles ou de leur odeur. Notre mémoire a le même problème que les peintres de la Renaissance. Leur idéal était de peindre sur leur toile chaque minuscule détail de ce qu'ils voyaient, exactement comme ils le voyaient ; ce naturalisme extrême s'est avéré impossible du fait que le monde est trop vaste pour en garder tous les détails. Notre perception n'est pas un appareil photo (il en est de

même avec l'oubli), et pour construire une image mentale de la chose nous ne retenons que certaines caractéristiques de l'objet perçu. La synthèse dont parle Changeux et que Eco mentionnait dans *La structure absente* établit un rapport de similarité avec l'objet, mais similarité ne veut pas dire identité. Le mécanisme qui me permet de reconnaître les objets implique une réduction de leur variance permanente à des caractéristiques capables de survivre à la temporalité ravageuse de similarité ; la synthèse est justement la création d'une image mentale qui fonctionne comme modèle, comme schéma, comme repère. Ainsi, notre perception procède par simplification, et cette simplification est un appauvrissement du monde, une réduction de ses variantes infinies pour permettre la reconnaissance, la comparaison, le souvenir (Eco, 1988, pp. 114-115). Dans ce processus nous gelons fictivement le perçu pour créer des icônes mentales qui « reproduisent certaines conditions de la perception de l'objet » (Eco, 1972, p. 178) selon des repères de reconnaissance. Ainsi nous retenons ce qui facilite cette reconnaissance de sorte que nos images mentales ressemblent fortement à ces dessins de la maternelle (*voir* Figure 1) que nous enrichissons avec le temps de détails, de variations, mais qui se plient toujours au modèle premier, à ce que nous appelons sa définition.

Pour les hommes, explorer le monde c'est réduire celui-ci à ses caractéristiques principales, en abstraire l'essentiel, et l'abduction-simplification, l'élaboration de définitions devient le mode propre à la connaissance. Pour nous, connaître, c'est associer à une forme perçue, savoir ce qui caractérise une chose, soit pour l'exemple de l'arbre savoir qu'il a un tronc, des feuilles, une certaine taille, différentes couleurs possibles, etc. Nous élaborons, en portant attention à ce que nous observons, un schéma du monde, une toile faite de dessins mentaux où la reconnaissance n'est que la preuve de l'exactitude de la toile, du livre bien classé que devient notre mémoire. En évitant de revenir sur des détails mineurs s'exerce cette capacité merveilleuse qui nous sort de l'informe masse de sensations pour nous permettre d'observer ce qui nous entoure, pour habiter notre île en seigneurs d'une perception toute puissante, dans une conscience organisée, qui peut se placer dans le continuum du vivant. Comme expliquerait William James :

[...] as things seem once and for all to have been created in kinds, a far more efficient handling of a given bit of experience begins as soon as we have classified the various part of it. Once classed, a thing can be treated by the laws of its class, and the advantages are endless (James, 1996, p. 217).

Je traiterai de ces avantages dans le sous-chapitre suivant, mais avant se pose un dilemme, qui a son origine dans le fait que la définition est une rétention de certains aspects du monde. Si notre image mentale est une perception sensuelle de notre catégorisation du monde, celui-ci n'en demeure pas moins extérieur, et il reste à savoir si notre image mentale s'ajuste correctement au perçu, c'est-à-dire représente bel et bien les propriétés essentielles de l'objet. Le monde qui présente toujours de nouveaux aspects et des nouvelles choses nous oblige à poser la question de la justesse, de l'adéquation du schéma mental avec la chose concrète. Autrement dit le problème est de savoir si notre connaissance est organisée selon le monde, celui-ci étant le vérificateur concret et le but de toute perception, sa connaissance, son siège. Si le mode d'être de notre image mentale (ces couleurs, ces formes, ces sons, etc.) est le mode d'être de la chose, la structure de la perception qui conditionne notre faculté d'abstraction doit forcément reproduire la structure du monde : où raisonnement et image mentale, définition, vont ensemble se poser la question de savoir si les opérations mentales correspondent aux opérations des choses au monde et avec lui (Eco, 1988, pp. 117-118). Une définition correcte est celle qui reproduit adéquatement, de toute « évidence » (relation au monde), la chose (Aristote en avait bien saisi l'essence et les implications).

L'idée de l'adéquation de l'image mentale avec la chose comme synonyme de connaissance comprend l'idée d'une « expressivité naturelle » où l'icône serait « quelque chose d'enraciné dans le réel » tributaire d'une « ressemblance native » où la définition « se dégage naturellement de l'ensemble du signifié » (Eco, 1972, p. 176). Autrement dit, l'idée que la chose impose sa forme et que nous nous faisons une image mentale par l'impression évidente de traits distinctifs. Cette capacité à saisir la forme évidente du monde implique une perception intuitive dont notre cerveau serait doté, et qui nous permettrait de la saisir. C'est l'intuitionnisme scolastique de l'école thomiste, héritière d'Aristote, citée par Eco : « l'icône mentale aurait toutes les caractéristiques de la *species impressa* scolastique ; celle-ci dépend en effet de la chose pour ce qui est de sa forme (c'est la connaissance comme *adequatio rei et intellectus* [...]) et l'icône ne serait rien d'autre que l'effet physique de la forme de la chose »

(Eco, 1988, p. 230). La forme s'impose à notre cerveau moyennant notre perception, et quand nous sommes capables de la saisir, la forme de notre pensée reproduit alors entièrement la forme du monde, et l'abstraction (l'association à une forme perçue) est synonyme de connaissance, intuition des relations entre les choses.

Le fait que sa forme, ses traits essentiels, se présentent à travers notre perception comme des caractéristiques évidentes de la chose ne remplace pas le fait que l'icône est « semblable à la chose par certains aspects [...] » ; le problème tout entier réside dans le sens donné à l'expression « par certains aspects » » (Eco, 1988, p. 175). Ces traits ont beau être dictés par la chose même, nous ne pouvons vérifier l'exactitude de cette perception, même avec nos souvenirs, car qui nous dit que notre cerveau ne peut pas se tromper, qu'il ne peut pas être trompé (reste à regarder des trompe-l'œil ou des mirages) ; qu'est-ce qui nous prouve que notre intériorité ne déjoue pas, ne transforme pas l'extériorité inébranlable des choses ? Comment briser leur silence sur leur propre nature ?

## **1.2. Accrochée à un musée...**

Admettons que je sois un humain préhistorique et que je perçoive une main. Mon cerveau fonctionne de telle sorte que je suis capable de distinguer, dans le flux de sensations, une forme connue dont mon cerveau a élaboré une définition en lui attribuant un certain nombre de caractéristiques, par exemple sa forme, sa couleur, sa taille, etc. Le cas serait le même dans la perception d'un animal poilu, grand avec une forme, une odeur et des caractéristiques comme des défenses par exemple, qui ressemblerait fortement à un mammoth, que je peux manger, et appartiendrait peut-être à la même classe d'êtres vivants, ce qui voudrait dire que je peux le manger aussi. Dans les deux cas (même celui où la main perçue serait la mienne), les définitions de ma main et de mon mammoth resteraient invérifiables, et l'adjonction de l'animal à une classe d'êtres mangeables d'après ses caractéristiques serait juste une hypothèse (dangereuse si erronée), à moins que...

Je ne reviendrai pas sur le fait que l'homme est ou non un animal social ; la norme veut que nous naissions tous entourés de nos semblables (c'est d'ailleurs ainsi pour presque toutes les

espèces animales), et si quelqu'un peut bien vérifier l'exactitude de ma perception, c'est un être qui, doté de caractéristiques physiologiques très semblables aux miennes, devrait percevoir la même chose que moi.

Toutefois, le dilemme intérieur percevant / extérieur muet perçu persiste même avec nos semblables ; leurs limites sont des tracés extérieurs à moi et, sans s'en distinguer, elles en côtoient d'autres qui font partie de ma toile mentale. Or comment vérifier ma perception si je ne peux effectuer aucune transmutation dans un corps qui ne m'appartient pas, fût-ce celui d'un autre être humain ? L'extériorité, les qualités de quelque chose, ne peuvent être mobilisées : nous pouvons signaler notre main, la main de l'autre, le mammoth, mais la forme, la couleur, l'odeur, elles, ne peuvent être mobilisées. L'autre peut se diriger vers ce que nous signalons, mais nous ne pouvons pas savoir si son image mentale est identique à la nôtre. Pour vérifier cela, il faudrait avoir une quelconque chose qui englobe les caractéristiques de la chose et qui nous serve de valeur transactionnelle, de moyen d'extériorisation transférable ; quelque chose de percevable qui se retrouve dans le monde mais unisse le vide séparant nos images mentales de celles des autres. L'homme a été capable de créer cela, c'est un signe.

Un signe est « ce qui a été mis à la place de quelque chose d'autre » (Eco, 1988, p. 34) et qui « représente son objet à travers une similarité ou en vertu des caractères mêmes de l'objet » (Eco, 1972, p. 174) et un signe iconique est tel quand « il possède quelques propriétés de l'objet représenté » (p. 174). En déposant sa main garnie de teinture sur le mur d'une grotte et en provoquant qu'un de ses semblables y dépose aussi la trace de la sienne, les hommes préhistoriques ont créé le premier signe iconique et le germe de toute communication. La trace de cette main est mise à la place de la main comme plus tard le seront les dessins des mammoths et des groupes d'hommes (figure 3). Le dessin est sans doute la première trace de signes iconiques et il est demeuré la plus importante pendant très longtemps<sup>8</sup>. Le dessin a cette capacité de reproduire notre perception, de l'extérioriser, et en l'extériorisant nous en faisons un objet percevable par d'autres, matière à transposition. Cependant, comme je l'ai

---

8. Et bien qu'elle ait été la plus importante pendant longtemps, comme les stèles égyptiennes ou romaines, elle a été remplacée dans l'échelle de l'iconicité par la photographie ou/et la vidéo, surtout quand on parle du journal télévisé ou des journaux où l'image est utilisée à la place de la chose.

mentionné dans le sous-chapitre précédent, notre perception-mémoire-synthèse fonctionne par simplification du perçu ; si nos signes iconiques se veulent des représentations du monde à travers notre perception, ils ne présentent que le monde réduit à ses traits fondamentaux. Ainsi, « un signe [...] donné dénote une condition donnée de la perception ou globalement dénote un perçu [...] réduit à une représentation simplifiée » (Eco, 1972, p. 178), et « c'est précisément parce que nous choisissons les traits pertinents parmi les conditions de la perception que ce phénomène de réduction se vérifie dans la quasi-totalité des signes iconiques » (Eco, 1972, p. 183). Un très bel exemple de cela est celui du zèbre :

Lorsqu'au jardin zoologique nous voyons de loin un zèbre, les éléments que nous reconnaissons immédiatement (et que notre mémoire retient) sont les rayures et non la silhouette qui ressemble à celle d'un âne ou d'un mulet. Quand nous dessinons un zèbre nous nous préoccupons avant tout de rendre reconnaissables les rayures, même si la forme de l'animal [...] pourrait être remplacée par celle d'un cheval (Eco, 1972, p. 178).

En procédant par comparaison et sélection de traits susceptibles de créer dans notre cerveau une définition du zèbre ou du mammoth ou de la main, nous ne cherchons pas à reproduire l'objet, ce serait une duplication inutile et tout aussi muette ; par le dessin, par le signe, l'homme ne cherche pas à reproduire la chose perçue mais l'image mentale de la chose perçue, à projeter son intérieur et non à reproduire l'extérieur, à matérialiser son regard, à le répandre sur le monde. Si, comme le demande Eco, « le problème [...] est de savoir comment un signe graphique ou photographique, qui n'a aucun élément matériel en commun avec les choses, peut apparaître égal aux choses » (Eco, 1972, p. 177), car la trace de la main sur la caverne n'a ni l'odeur ni la texture ni la couleur de la main-objet, mais nous sommes capables, de la préhistoire à maintenant d'y reconnaître une main semblable aux nôtres, c'est parce que est signe iconique « ce qui nous paraît reproduire certaines propriétés de l'objet représenté » (Eco, 1972, p. 185). Du moment où ces propriétés sont reconnues (du geste de poser une main à la reproduction complète de scènes de chasse ou de vie quotidienne élaborées par un groupe et non un seul être), du moment où un autre est capable de prendre le signe pour y retrouver la chose, elles acquièrent la valeur transactionnelle que le reste immuable du vivant n'a pas. Les signes iconiques ne reproduisent pas l'objet « ils reproduisent quelques conditions de la perception commune [...] ; ils sélectionnent ces stimuli qui – d'autres stimuli étant éliminés – peuvent me permettre de construire une

structure perceptive qui possède [...] la même signification que l'expérience réelle dénotée par le signe iconique » (Eco, 1972, p. 176) et ainsi peut-on affirmer que cela



représente un arbre et que ceci



représente une pipe<sup>9</sup>.

Cette transmission est le principe le plus simple de la communication. Le schéma de base voulant un émetteur, un message à travers un canal, et un récepteur se base sur le signe. Le signe, motivé par son rapport à la chose sans s'y confondre, fait qu'existe un émetteur, un élaborateur qui, à travers le support de son signe, transmet quelque chose à un être doté des mêmes capacités perceptives qui peut le reconnaître comme l'équivalent de la chose dans le monde. Comme l'exemple de la bière d'Eco où, face à un verre de bière

[j]e sens quelques stimulus [...] dans un champ perceptif [...] et je coordonne (dans une opération transitive complexe) jusqu'à ce que s'engendre une structure perçue qui, sur la base d'expériences acquises me permet de penser "bière glacée dans un verre". Il en est de même devant un dessin ; j'éprouve quelques stimulus visuels et je les coordonne en structure perçue. Je travaille les données fournies par le dessin comme je travaille sur les données d'expériences fournies par la sensation (Eco, 1972, p. 175).

Dit de façon très simple, cela équivaut à affirmer que nos images mentales sortent de nous pour trouver une place dans le cerveau d'un autre ; sorte de transmutation, l'élaboration de signes iconiques permet la transmission des caractéristiques du monde d'un être à un autre ; elle permet de communiquer notre être au monde. Et cette forme de communication est tellement adaptée à nos capacités perceptives que Eco affirme que « la seule façon de communiquer [...], c'est par le moyen d'une icône » (Eco, 1988, p. 223) et « la mécanique elle-même de la perception peut-être considérée comme un fait de communication » (Eco, 1972, p. 175).

Désormais, la fonction du signe est celle de la communication, dès lors s'instaure son utilité, son pragmatisme, mais aussi son besoin de l'autre, car l'émetteur et le message n'existent que parce qu'il y a un récepteur, et vice versa. Le signe dépend de sa vérifiabilité, et pour cela il a besoin d'au moins deux êtres pour être reconnu. Nous pouvons comprendre la reconnaissance

---

9. Nous avons tendance à penser que les icônes sont, comme l'affirme Eco « les images visuelles à quoi le signe renvoie » (Eco, 1988, p. 223), or, quand je parle d'icône, il peut s'agir de sons, par exemple dans les chants des Inuits.

comme le fait de retrouver les caractéristiques de l'objet perçu dans le monde et comme l'acceptation de ce signe comme valable pour cette chose.

Le signe ayant besoin d'autrui pour résider dans le monde, « Autrui devient le tribunal de toute réalité pour discuter, infirmer ou vérifier ce que je crois voir » ; sans l'autre personne notre perception ne se vérifierait pas, car « en l'absence d'autrui [...] il n'y a plus de possibilité d'erreur » (Deleuze, 1988, p. 270). À partir de ce moment, l'autre devient le barème de reconnaissance, ce à travers quoi ma perception est vérifiée, complétée, ce à travers quoi se trace définitivement la silhouette des choses perçues. S'opère alors une transmutation où autrui devient une nécessité, où tout le perçu est susceptible de devenir un signe et où la sociabilité s'opère à travers une multitude de signes.

Sorte d'accord tacite entre les hommes, les signes se soutiennent par des rapports de ressemblance avec la chose, convenus entre plus d'une personne. Quand nous parlons de signe nous parlons de perception commune de telle sorte que : « parler de ressemblance native ou de signe qui reproduit quelques conditions de la perception commune devrait revenir au même » (Eco, 1972, p. 176), un signe est une construction, produit par le partage de nos perceptions extériorisées pour en élaborer ce que Eco appelle un modèle perceptif et qui est un accord sur une façon commune de voir les choses. Ainsi Eco peut affirmer que « si le signe a des propriétés communes avec quelque chose, il les a [...] avec le modèle perceptif de l'objet » (Eco, 1972, p. 185). Le signe est un accord sur les caractéristiques principales de l'objet perçu, sur les paramètres de sélection des traits pertinents du monde. Cet accord, cette « géométrie de la ressemblance » (Roux, 2002, p. 108) vise la recherche d'une mesure commune du monde où « l'intelligence humaine de la diversité [...] ne peut d'abord qu'engendrer une volonté de commune mesure, d'unicité du point de vue » (Guillaume, 1995, p. 68). Cette quête vise les points où convergent nos visions et oblige les hommes à « définir entre eux des conventions et des règles qui leur permettent d'objectiver, de mesurer les différences et corrélativement de définir les notions de ressemblance, d'égalité ou d'identité » (Guillaume, 1995, p. 68). Ces règles sont ce que Eco appelle des codes de reconnaissance, des codes perceptifs (Eco, 1972, p. 176), dont l'objectif est de permettre la communication qui n'est que la manipulation d'un tracé collectif du monde, l'objectivation (comprise comme élaboration commune de définitions) du terrain de la perception, la photographie commune

de l'univers du perçu. Comme le Robinson de Tournier, sans l'autre, nos mesures du monde, nos visions de celui-ci, l'expression de notre capacité à cerner l'extérieur, tomberaient dans l'oubli ; invérifiables, nous finirions par les abandonner pour nous confondre avec ce qui nous entoure. Le signe est avant tout un produit social, uniquement possible dans le rapport à l'autre et, sous son imprescriptibilité, toute notre perception, toute notre communication est constamment sujette à la vérification d'autrui. Et même si cela peut paraître un joug, le joug sémiotique, de l'autre côté de notre clôture s'ouvre un merveilleux partage avec autrui que le signe rend possible.

Ce partage est avant tout le produit d'une vision simplifiante. Produites par notre cerveau, nos visions se composent d'éléments sélectifs du monde qui nous entoure, et ce sont précisément ces caractéristiques que nous pouvons communiquer ; nous ne communiquons que notre vision du monde puisque le monde en soi ne peut être mobilisé. Le signe est une réduction de ce qui nous entoure, mais une réduction nécessaire à l'objectivation. Ne pouvant reproduire que ce que nous percevons, nous ne pouvons construire un signe qu'à travers les singularités que nous percevons de la chose. De plus, comme l'idéal jamais atteint du Naturalisme de la Renaissance le prouve, nos capacités d'observation ne pourront jamais cerner absolument tout ce qui habite une vision. La sélection est alors inévitable, dans un monde qui, comme l'affirme William James tout au long de son livre *A Pluralistic Universe*, échappe, dans ses variances et dans son individualité (parfois même déjouée par la mémoire) échappe et échappera toujours à notre limite humaine : « *The univers is basically excessive : There is always going to be more of it. James was willing to believe [...] that the substance of reality may never get totally collected [...] The word and trails along after every sentence. Something always escapes* » (Samuel Levinson in James, 1996, p. xi, xii). Le merveilleux signe nous permet de sélectionner dans ce puits infini l'essentiel des choses, mais derrière les mots de James se cache aussi l'effroyable mythe du naufragé. Si les signes sont devenus aussi importants pour l'homme, c'est parce qu'ils renferment la présence de l'autre qui, loin d'être contraignante, est rassurante. Comme le montre le Robinson de Tournier et comme l'explique Deleuze, un monde dont l'apparence change tout le temps et dont une face serait toujours cachée car non perçue, ferait du monde un « abîme insondable » (Deleuze, 1988, p. 263), un lieu effrayant, une « profondeur infranchissable » (p. 264), comme le bord de la terre quand

les marins la croyaient plate<sup>10</sup>. Un monde sans langage serait un incertain inconnu, un vide effroyable que la présence d'autrui dans le signe limite, mitige et modère. Autrui dans le signe unit et relativise le non perçu et le non su (p. 263). Le signe nous dépeint une représentation limitée, mais les profondeurs derrière le dessin sont beaucoup plus inquiétantes, sans « potentialités ni virtualités », juste le règne « d'une nuit insondable » (p. 263). La production de signes fait du non perçu par moi du perçu par l'autre, le signe révèle la présence objectivante de l'autre. Il fait de l'autre « un possible enveloppé par le langage » (Deleuze, 1988, p. 265). Le signe trace ce que Barthes définit comme une clôture (Barthes, 2002, p. 94), dans ce cas la signalisation du territoire perçu, du connu, de la mémoire collective, où l'homme se protège de ce gouffre inconnu que sa perception ne peut atteindre. Et si l'exemple du naufragé de Tournier peut être si effrayant, c'est parce que sortir du territoire, de la clôture, dirait Barthes, du ventre de notre mère en naissant, puis de notre clôture signalétique, « c'est se déprotéger » (Barthes, 2002, p. 96). Contre ce sombre territoire, le signe nous offre « le spectacle d'un monde sinon paisible, du moins lisible » (Guillaume, 1995, p. 73). Le territoire apprivoisé par la présence de l'autre que le signe renferme devient alors une possibilité, l'occasion de communiquer quelque chose. Face au silence du monde et au vide qui sépare et singularise tout le vivant s'érige le signe comme dépassement de notre clôture individuelle et la toile blanche du monde comme possibilité.

Dans cette possibilité s'installent non seulement les représentations graphiques mais toute autre action (comme signaler ou parler) susceptible de partage, d'objectivation (c'est en ce sens que de nombreux théoriciens pensent que tout peut être signe). Les signes deviennent le réservoir de la mémoire collective et ils sont la meilleure façon de combattre la temporalité qui consume le monde, car, une fois reconnus comme tels, ils ne changent pas mais confèrent au monde une organisation supratemporelle où tout trouve sa place. Ainsi, pour John Dewey, « la vie se segmente et les segments institutionnalisés se classifient [...] et ont chacun leur compartiment où il est préférable qu'ils demeurent » (Dewey, 2003, pp. 55-56). Les signes confèrent à chaque segment du monde un ordre et un lieu sûr que la temporalité ne peut achever. Et comme pour l'homme seul existe ce qui est perçu, le signe confère aux

---

10. C'est aussi le cas de l'au-delà. Tous les lieux où le regard de l'homme ne s'est pas posé nous font peur, c'est de là que naissent légendes et mythologies, dans l'effort pour donner un visage à l'inconnu.

choses perçues une existence extérieure à elles-mêmes dans le monde des hommes en société, et si pour l'homme seul ce qui est nommé existe, pour l'homme en société seul ce qui a un signe existe. « Ainsi tout sujet ne peut saisir la diversité du monde qu'à travers le carcan collectif de significations » (Guillaume, 1995, p. 68). Autrement dit, le signe confère l'existence, et ce n'est pas une coïncidence si le nom propre est la première chose que je me vois attribuer en naissant.

*An immediate experience [...] is a mere that, a thing that asks "what am I?". When we name it we class it and we say for the first time what it is. Each [sign] means a particular kind of thing, and as things seem once and for all to have been created in kinds [...] a thing can be treated by the law of its class, and the advantages are endless (James, 1996, p. 217).*

Ce regroupement par caractéristiques est le principe de production du signe, et les choses sont en quelque sorte tributaires de nous-mêmes puisque notre regard les sort de l'anonymat en les faisant signe. Et la valeur de ce signe est, avant tout, sociale.

C'est ce trait social qui régit aussi son essence pragmatique. La nécessité d'extériorisation de notre perception est le produit de notre rapport aux autres, que nous reconnaissons comme nos semblables par leurs capacités à partager des signes. La fonction première du signe est la communication — j'extériorise pour partager mes pensées ; lorsque nous vivons en société, cette communication devient la cohésion. Ainsi, Eco affirme que « l'homme coule son expérience [dans des signes] pour la rendre communicable. Il y a humanité lorsqu'il y a société, mais [...] il y a société lorsqu'il y a commerce de signes » (Eco, 1988, p. 185). Le signe et son usage permettent l'intégration des hommes, et celui qui ne manipule pas les signes correctement<sup>11</sup> est incapable de s'intégrer à une société donnée.

Le code de signification qui régit le signe et son usage est donc un produit social à valeur cohésive ; comme dirait Eco : « le code s'établit grâce à une cristallisation sociale : c'est une moyenne établie par l'usage » (Eco, 1988, p. 102). Cet usage est ce que nous appelons un

---

<sup>11</sup> Par un quelconque problème physiologique, par ignorance ou par volonté comme serait le cas des ermites.

langage, car « dès l'instant où s'établit une forme observable de comportement sémiotique nous sommes en présence d'un langage<sup>12</sup> » (Eco, 1988, p. 187). Ce langage fait partie de l'essence même de notre intégration à une société donnée, ce n'est peut-être pas la forme innée de notre pensée, mais c'est sa forme sociale. Or, si nous considérons que la sociabilité est pour le moins inévitable (sauf pour des cas isolés), nous pouvons accepter la prémisse de Austin selon laquelle nous créons et utilisons le langage pour communiquer avec les autres, et que toute pensée vise à communiquer quelque chose. La valeur performative qu'Austin attribue au langage est essentielle, à tel point qu'elle nous a permis de survivre et de peupler le monde grâce à la capacité d'organisation qu'elle nous confère. Le langage est en effet lié aux premières formes de sédentarité des hommes et aux premières migrations. Comme l'explique James Shreeve dans un article sur l'ADN pour le *National Geographic* :

*Some archaeologists think the migration out of Africa marked a revolution in behaviour that also included more sophisticated tools, wider social networks, and the first art and body ornament. Perhaps some kind of neurological mutation had led to spoken language and made our ancestors fully modern, setting a small band of them on course to colonise the world (Shreeve in *The Greatest Journey*, mars 2006, p. 63).*

Le langage, peut-être issu du simple hasard évolutif, est devenu pour nous la forme achevée de notre rationalité caractéristique, de là son importance et son besoin.

Or, si les icônes sociales sont l'extériorisation révisée des icônes mentales qui reprennent à leur tour les caractéristiques essentielles du monde, alors le langage devient naturellement et justement la forme de la pensée (ou la pensée, la forme articulée des signes) et l'équivalent de la perception. Leur valeur pratique fait que les signes deviennent alors un impératif à apprendre et à manipuler pour vivre ou, ce qui revient au même, pour communiquer avec les autres. L'inévitable langage renferme le dictionnaire social et, dès lors que nous vivons en société, notre rapport au monde passe par la bibliothèque, par le dictionnaire où la société a clôturé le possible dans ses définitions.

---

12. Comme l'exemple des peintures dans les cavernes.

Ce possible englobé dans le signe trahit la présence de la société dans toute communication et ainsi dans toute pensée et toute perception ; c'est ce que Deleuze explique quand il affirme qu'« autrui n'est pas une structure parmi d'autres dans le champ de perception [...] [mais] la structure qui conditionne l'ensemble du champ et le fonctionnement de cet ensemble, en rendant possible la constitution et l'application des catégories précédentes [...] ; c'est autrui comme structure qui rend la perception possible » (Deleuze, 1988, p. 267). La catégorisation de notre perception avec l'autre (en signes) fait que tout notre champ perceptif, notre champ d'action, tout le possible se structure d'après Autrui ; ainsi Tournier voyait l'autre comme « expression d'un monde possible », je dirai même comme expression de toute possibilité.

Du moment que notre perception s'aligne en fonction de l'autre et de la communication que les signes permettent, le problème n'est plus de savoir si le signe reproduit la façon d'être du monde ; nous sommes face à un problème de communication : celui de savoir si la représentation communique correctement l'essentiel de ce que *nous* percevons de lui. Le langage s'identifie à la communication, comme le dit Eco, et le problème de l'iconicité se réduit à celui de la « communicativité » (Eco, 1972, p. 187).

Le problème de la communicativité parle de nos capacités et des limites de notre langage ; en parlant du monde, le signe parle de nos capacités de perception et d'expression, et aussi de nos dispositions physiologiques ; il parle des possibilités et des difficultés à cerner la matière du monde. Son champ de travail est tout ce qui est percevable, et cela inclut le sujet percevant, autrement dit dans les définitions du possible *J'ai* aussi une définition. Pour Deleuze, l'expérience de Robinson est la découverte de l'anachronisme que l'autre permet entre le sujet percevant et l'objet perçu (Deleuze, 1988, p. 269). Cette distinction fondamentale nous inclut aussi. « Autrui assure la distinction de la conscience et de son objet » (p. 270), qui autrement formerait une seule entité. La conscience serait cette capacité de discernement que le langage met en évidence, permet et préserve par la définition. La définition, dirait Barthes, s'accompagne de l'identité de ses occupants (Barthes, 2002, p. 94) ; il en est de même pour nous, et le tracé de notre place au monde, de notre individualité, est une affaire de noms (de nom propre, d'adjectifs, de représentations de soi). L'autre étant le barème de ma perception, il le devient aussi par ma définition : je me perçois à travers une

représentation, et la conscience de moi-même s'opère comme pour le reste du perçu par anachronisme, par séparation, par altérité. Si l'homme « apprend, plus ou moins dans le désordre, à distinguer son propre corps du reste du monde, à verbaliser les différences et enfin à accéder à la notion de différence » (Guillaume, 1995, p. 65), c'est parce que le contact avec autrui lui offre la conscience de soi.

Le fondement de notre conscience individuelle est une objectivation, et loin de signifier que nous devenons un objet elle nous permet, par distanciation, de nous appréhender comme conscience percevante. Notre conscience est tributaire de notre vie communicative en société et, comme l'affirmerait Thomas Alexander en paraphrasant Dewey : « *Individuals become aware of their individuality only through a social context and the ability to regard themselves from the social perspective* » (Alexander, 1987, p. xviii). Du fait que notre conscience se construit en signes<sup>13</sup>, et du moment qu'elle est appréhendée comme telle, nous pouvons considérer qu'elle est un produit social. Ainsi, « pour Lacan la *chaîne signifiante* se trouve à l'origine même de la formation du moi : le langage nous précède et nous détermine [...] il nous arrache à une nature inconnaissable pour nous introduire à une [société] dans laquelle nous nous objectivons » grâce à « la différence entre sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé » (Eco, 1988, p. 187). L'extériorisation de mes pensées en signes ferait que je me reconnais et me distingue de moi grâce à ce que je suis capable d'exprimer. Le langage est notre vrai miroir, et du moment où nous décidons de nous exprimer et de nous faire connaître en utilisant des signes (ce qui semble bien inévitable en société), le sujet reconnaissant se retrouve aussi, mais sous l'ombre de l'autre comme barème de reconnaissance. *Je* deviens un produit social, une conscience propre et collective, un Autre dirait Deleuze, une altérité nécessaire. « En s'identifiant au sujet de l'énoncé, le sujet de l'énonciation s'est donc déjà disqualifié comme subjectivité : le langage l'emprisonne dans une altérité, à l'intérieur de laquelle il devra s'identifier pour se construire, mais dont il ne parviendra plus jamais à se libérer » (Eco, 1988, p. 187).

---

13. Complexe mais signe, car tout notre être social, celui qui communique, devient significatif, par nos mots et nos actions, par nos gestes et les signes que nous produisons.

La pensée productrice du signe et la conscience forgée à travers le langage se confondant, cela explique facilement la confusion entre pensée et langage et la déclaration de Eco reprenant Peirce selon laquelle :

[...] le signe que l'homme utilise est l'homme même. Le fait que la vie est une succession de pensées prouve en effet que l'homme est signe. Cela revient à dire que l'homme et le signe qui lui est extérieur sont une seule et même chose [...]. Ainsi mon langage est-il la somme totale de mon être, car l'homme est la pensée (Eco, 1988, p. 255).

La connaissance, c'est-à-dire le processus abductif du monde qui passe par la pensée, doit, une fois celle-ci intégrée au langage, être modifiée aussi. Si connaître c'est retenir les caractéristiques d'une chose pour pouvoir les arranger en catégories et en élaborer une définition, alors la connaissance qui passe par le langage dépend de l'expression de l'expérience sociale généralisée. Autrement dit, en société, notre pensée connaît en élaborant des signes, ceux-ci étant le produit d'un accord commun, alors notre pensée devient un réservoir du social capable de manipuler les codes pour comprendre et connaître le monde. Toute connaissance, du moment où elle est élaborée et synthétisée dans le langage et par le langage, devient une connaissance commune ; nous pourrions même affirmer, que, tributaire des conventions sémiotiques, non seulement toute pensée mais toute connaissance est commune<sup>14</sup>. De là le fait que la connotation et la dénotation qui, pour Eco, caractérisent le langage, dépendent des codes linguistiques sociaux précis. Un signe dénote et connote la classe d'objets à laquelle il appartient, non pas en vertu d'une ressemblance à l'objet concret qui lui a donné naissance, mais d'une ressemblance à la représentation collectivement accordée à cet objet<sup>15</sup>.

Or cet accord nous précède puisque nous sommes rarement les premiers producteurs d'un signe ; nous naissons dans une société qui manipule et connaît par des signes déjà en vigueur à notre naissance. Nous pourrions même penser que le nom propre qu'on nous accorde est une façon de nous inclure dans ce réseau de signes. Le code n'étant pas une propriété de la

---

14. C'est peut-être ce que Marc Guillaume appellerait « l'unicité du point de vue » (Guillaume, 1995, p. 68).

15. À cause de cela, nous affirmons souvent que par le langage l'homme ne connaît pas le monde, mais apprend à se connaître.

chose (bien qu'il en soit tributaire), mais de la vision commune de cette chose, le but de notre apprentissage comme membres d'une société n'est pas tellement le monde mais la représentation de celui-ci. La connaissance du monde passe par le langage ; toute notre éducation de base se résume à apprendre ce langage et ses codes, et l'éducation avancée à en apprendre sa manipulation. Ainsi, l'homme ne peut exprimer et comprendre qu'à travers des signes, et en dehors du langage comme en dehors de la clôture barthienne il n'y a rien, car « le langage n'est concevable que comme un réseau, comme un filet sur l'ensemble des choses, sur la totalité du réel » (Lacan, 1975, p. 288 *in* Guillaume, 1995, p. 67).

C'est par l'éducation de notre perception que nous accédons à ce réseau et que nous sommes capables de reconnaître que la figure 4 est un arbre. Or la figure 4 n'est pas un arbre, c'est de l'encre sur une feuille, et cependant... Seul un enfant qui n'a jamais vu un arbre et qui n'est jamais allé à l'école ne saurait y reconnaître un arbre. Inversement, quand un enfant dessine quelque chose comme la figure 2 et nous dit : c'est un arbre, nous nous empressons de le corriger par quelque chose qui se rapproche du premier dessin. Nous remplaçons la représentation de l'arbre du point de vue de l'enfant par un tracé commun de l'arbre. Ainsi les dessins scolaires avec une pomme qu'il faut remplir, évidemment... en rouge. Nous éduquons notre perception pour la connaissance de ce que Eco appelle les codes de reconnaissance.

Dans *La structure absente*, Eco donne l'exemple d'un enfant qui, ayant observé un hélicoptère, est capable d'en retenir les aspects fondamentaux et de les reproduire avec son corps ; or, quand nous lui demandons de faire un dessin et attendons qu'il puisse retrouver ces aspects essentiels, cela ne se produit pas, car l'enfant « élabore des modèles de reconnaissance mais il ne sait pas établir l'équivalence entre un signe graphique conventionnel et le trait pertinent du code de reconnaissance » (Eco, 1972, p. 179). Autrement dit, enfants, nous apprenons les signes conventionnels qui nous permettent de classer notre perception, c'est-à-dire, de la coder pour la communiquer. La reconnaissance passe, pour nous, par la capacité de ce qui est représenté à s'accommoder aux conventions qui en régissent la représentation. Cet apprentissage tisse le filet dont parlait Guillaume et à travers lequel notre perception se filtre finalement, si nous voulons nous faire comprendre.

Comme l'enfant, il faut se faire comprendre, et pour cela les codes de représentation deviennent les codes de reconnaissance et codifient finalement notre perception.

Pour l'homme, accéder à la connaissance, c'est reconnaître d'après des codes appris, et c'est pourquoi Eco affirme que « la mécanique de la perception [...] peut être considérée comme un fait de communication, comme un processus qui s'engendre seulement quand, par rapport à un apprentissage, nous avons conféré une signification particulière à des stimulus déterminés et pas à d'autres » (Eco, 1972, pp. 175-176).

L'éducation étend le filet du langage (des codes de connaissance et de reconnaissance) ; au fur et à mesure que nous grandissons, nous avançons dans l'échelle de la représentation : enfants, nous apprenons à représenter « correctement » les choses du monde ; en grandissant, nous apprenons à travers le langage, par association phonétique, le nom accolé aux choses du monde où notre oralité se modèle ; finalement, nous apprenons à lire, c'est-à-dire à associer des signes à ces représentations graphiques (figure 1), et nous fermons le cercle en associant à ces signes le son que nous avons appris au début. Par conséquent, quand nous disons « ARBRE », il y a de fortes chances que tous ceux qui comprennent le français aient une représentation mentale comme celle de la figure 1. Ce mouvement d'association est ce que Marc Guillaume appelle « l'alphabétisation du monde » (Guillaume, 1995, p. 67). Donc, quand nous voyons ceci :  nous pouvons dire que c'est effectivement une pipe. En conséquence, nous apprenons les traits fondamentaux du monde, nous reconnaissons quand nous croyons connaître et nous voyons ce que nous avons appris à voir. À travers notre fenêtre particulière sur le monde se déploie une toile faite de dessins d'enfants, et la reconnaissance n'est que la preuve de l'exactitude de la toile, du musée bien classifié que devient notre mémoire. Car la mémoire devient aussi un puits sélectif qui s'ajuste aux catégories apprises : demandez-vous quelles étaient les particularités du dernier arbre que vous avez vu : vous vous rappellerez peut-être de la couleur des feuilles, de la taille, de la couleur du tronc, mais sûrement pas de la texture du bois ou de son odeur. Quand Guillaume insiste sur le fait que le filet du langage s'étend à tout le réel, c'est parce que la codification de notre perception étend son filet sur les êtres et les végétaux, sur les animaux, sur les personnes pour, dirait Michel Roux, « subordonner la diversité du vécu [du perçu] à des standards uniformisants » (Roux, 2002, p. 117). L'autorité axiomatique du schéma, de la

carte commune du territoire, absorbe notre perception par le langage, de sorte que « si la substance de l'expression est changée, la forme de l'expression ne l'est pas » (Eco, 1972, p. 177).

Le langage retient notre perception dans des catégories mentales et, pour l'homme éduqué, il remplace le monde puisque nous accédons au contenu de ce réseau en éduquant notre perception à connaître les signes qui remplacent les choses. Ce mouvement nous permet de classifier le perçu, les choses que nous avons vues mais aussi celles que nous n'avons jamais vues<sup>16</sup> (rappelons-nous que le langage ne fait pas référence au monde mais à sa représentation, aux signes). Cette représentation possédant toute pensée, elle remplace aussi le monde de telle façon que « les forces matérielles doivent être coulées dans des signes pour pouvoir être comprises et pensées » (Eco, 1988, p. 164). La structuration du monde que le langage procure précède le regard et la connaissance ; l'exploration du monde est celle des caractéristiques des signes vérifiées dans l'expérience commune<sup>17</sup>. Si Todorov affirme que « la vie humaine est partagée entre ces deux extrêmes, celui où *Je* envahit le monde et celui où le monde finit par absorber le je » (Todorov, 1982, p. 251), c'est aussi parce que notre monde est une représentation.

Comme nous l'avons dit en citant Eco, si l'homme est signe, c'est parce qu'il n'habite pas le monde mais sa représentation, la connaissance étant une lecture du monde. Ce que Deleuze appelle la structure Autrui — et dont la manifestation principale est le langage (peut-être pourrait-on l'appeler langage tout simplement) — conditionne l'ensemble du champ perceptif, l'application à ce champ des catégories de l'objet perçu et des dimensions du sujet percevant [...]. « Autrui apparaît comme ce qui organise les Éléments en terre, la terre en corps, les corps en objets et qui règle et mesure à la fois l'objet, la perception et le désir » (Deleuze, 1988, pp. 279-280). Cette affirmation confirme la relation entre langage et société, et nous soutenons Eco<sup>18</sup> en disant qu'il y a société quand il y a langage, et il n'y a connaissance qu'à travers celui-ci. L'homme libre d'Autrui, libre de la structure sémiotique, n'a pas d'accès à la connaissance que procure notre séparation du monde, garantie par la

---

16. Ainsi, nous apprenons l'existence des dinosaures, des koalas, de l'Asie, des molécules, etc.

17. Commune étant employée au sens de groupale et de régularité.

18. Rappelons la citation : « Il y a humanité lorsqu'il y a société, mais [...] il y a société lorsqu'il y a commerce de signes » (Eco, 1988, p. 185).

communication avec nos semblables où se modèle aussi la conscience de notre existence ; il vivrait comme un Robinson, dans un éternel présent, se confondant avec le monde qui l'entoure, sans jamais réussir à l'appivoiser.

Des ténèbres du non distinct s'élève pour l'homme non pas la chose, mais le verbe, et du verbe, du signe, naît la chose ; sa signalisation lui assure son existence et sa perduration. Il combat la temporalité qui consomme le reste et confère au monde un schéma supratemporel qui « prend la forme d'une division statique, [...] et cette séparation statique est acceptée comme l'essence même de l'ordre [...]. La vie se segmente et les segments institutionnalisés [...] ont chacun leur propre compartiment où il est préférable qu'ils demeurent » (Dewey, 2003, pp. 55-56). L'homme n'habite pas le monde, il habite ses signes, et l'organisation par classes que Dewey mentionne permet la sémiotique connotative et dénotative décrite par Eco, et qui caractérise notre communication.

De cette classification naissent les catégories mentales (Eco, 1988, pp. 142-144) où se rangent le connu et le nouveau, qui nous permet de manipuler le souvenir d'expériences passées, de notre passé personnel et social, à travers l'Histoire par exemple, mais aussi à travers la science, la philosophie, la littérature... Ricœur donne un très bon exemple : dans « Qu'est-ce qu'un texte », il explique que notre connaissance du monde grec — et nous pourrions dire de tout notre passé — gît dans les traces écrites de cette époque (Ricœur, 1986, p. 141). Fragile pari, si la personne à l'origine de cette production s'est trompée, et merveilles de l'écriture, la communication qui résiste à la mort de toute une civilisation.

La supratemporalité des catégories où se range l'expérience nous offre des avantages non seulement sécuritaires (comme pour l'homme préhistorique), mais elle permet de bâtir sur l'expérience vécue précédemment; elle nous permet d'apprendre plus où nous passerions notre temps à découvrir. C'est ce que nous pourrions appeler la vie de la sémiose, quand Eco souligne que « les forces matérielles sont [...] coulées dans des signes pour pouvoir être comprises et pensées [...] elles prennent, elles-mêmes, place dans la sémiose sous forme de signes et sont dès lors soumises à l'influence même de cette sémiose » (Eco, 1988, p. 164). L'aller-retour des nouveaux signes aux catégories en place engendre le mouvement de la connaissance.

Par le langage, nous enrichissons le schéma de la connaissance commune et assurons la transmission du déjà-vu, du déjà appris, du disparu. L'homme est sa mémoire collective, et le langage lui offre son immortalité signalétique.

### 1.3. Et j'ai besoin d'un dictionnaire pour le comprendre

Revenons à notre homme préhistorique. Si nous suivons le journaliste du *National Geographic*, le langage aurait permis à l'homme de s'organiser pour conquérir le monde. Il lui aurait permis, entre autres, de développer des structures sociales solides et d'augmenter sa connaissance du monde en chassant mieux et en cultivant sa nourriture, en résumé de mieux survivre. Or, si nous nous en tenons au langage comme le processus par lequel se définit quelque chose de perçu, cela n'explique pas comment il pourrait faciliter la manipulation du monde. D'ailleurs les animaux s'organisent eux aussi pour chasser et pour survivre, il suffit d'observer une lionne en train de chasser avec le reste de son groupe, ou les loups<sup>19</sup>. Peut-être est-ce juste que notre évolution s'est faite vers un autre type de langage. Mais, à la différence des animaux, il y a chez l'homme une capacité qui dépasse la simple communication de survie et qui se manifeste dans la capacité (unique parmi les espèces vivantes) à modifier la nature en sa faveur. Là où les animaux pourraient mourir de soif ou de faim à cause d'une sécheresse, les hommes sont capables de construire des canaux, d'extraire de l'eau du sous-sol, de faire pousser des plantes au milieu du désert (comme en Israël grâce à la culture hydroponique). Cette capacité dépasse la simple communication visant à définir pour reconnaître les choses qui nous entourent, mais elle est issue de cet exercice « qui fait des objets sans signification des signes » (Eco, 1988, p. 49).

L'homme est capable d'élaborer une définition de chaque élément perçu, de répondre au *Que suis-je ?* que toute nouvelle chose semble demander. Mais notre raisonnement ne s'est pas contenté d'une simple définition d'un simple quoi ? L'homme a cherché à rapprocher les

---

19. Cette capacité, entre autres, ressemble beaucoup à notre capacité communicative, de là le long débat sur la capacité langagière des animaux.

choses définies, à observer non seulement ce qui les compose mais aussi ce qui les unit, ce qui les fait réagir, ce qui les fait être de la façon dont elles se manifestent. Comme le prouvent les premières sculptures de dieux et déesses visant à représenter (à faire signe) les forces de la nature : fertilité, feu, pluie, etc., l'homme a aussi cherché à définir le pourquoi de ce qui l'entoure. Il a cherché, et cherche encore, non seulement à définir ce qu'il perçoit mais aussi à élaborer une définition de ce qui unit les choses perçues, à les inclure dans un système de définitions, qui en possède une à son tour. Notre homme préhistorique ne s'est pas contenté de voir pousser les semences, il a été capable d'associer la pluie observée à la terre, aux saisons, aux graines, et à cette force invisible mais présente, afin que la combinaison de ces éléments fasse pousser des graines pour se nourrir. Il y a dans cette association un trait de la simple perception. La perception et l'élaboration de l'icône mental étant une association d'une forme perçue à un schéma mental ou à un souvenir, l'association d'icônes dans un schéma plus vaste (celui de l'agriculture ou de la chasse), reprend le mouvement associatif de notre esprit pour le réinvestir dans un merveilleux déplacement qui nous permet de reprendre les schémas de base et de les manipuler pour en fabriquer, grâce à eux, de nouveaux. L'homme est capable de fabriquer de nouvelles définitions qui incluent celles déjà saisies, une définition de ce qui unit les choses. Il y a dans l'homme un questionnement plus profond qui dépasse la reconnaissance et les simples mécanismes de survie caractérisant le reste des animaux tout en restant fidèle aux mouvements dont notre cerveau est capable. En effet, pour définir un schéma plus complexe, le mouvement s'inscrit dans l'explication de Changeux où, après avoir effectué l'analyse qui permet le regroupement des variations d'une forme perçue dans une invariance schématique, le cerveau produit une synthèse capable de retrouver la composition de ce qu'il observe (Changeux, 1994, pp. 35-38).

La mobilisation progressive de neurones de plus en plus spécialisés [...] va participer à la reconnaissance de figures de plus en plus complexes et, en même temps, extraire des traits de plus en plus globaux de ces figures dans l'espace [...]. De proche s'opère une abstraction, voir une conceptualisation [...] puis une synthèse des figures en composition d'ensemble (Changeux, 1994, p. 38).

La composition d'ensemble pourrait bien être celle du cycle des cultures ou de la production du feu. L'homme est capable de visualiser un système de correspondances entre les choses perçues, d'associer une chose perçue à une autre et d'en extraire une troisième qui unit les deux premières.

Le problème, ou encore la contradiction, figure dans le fait que ce système est presque toujours invisible ; ce qui unit et fait réagir les choses entre elles est rarement perçu au même titre que le sont les choses qui participent de cette interaction. Le feu est quelque chose de perçu, mais l'association que de deux morceaux de pierre puissent jaillir du feu est en soi invisible, même si l'homme est capable de le reproduire. Le vide sépare toute chose, comme il sépare toute individualité, cependant, l'homme qui a été capable, par le langage, de remplir ce vide entre les subjectivités est aussi capable d'envahir le vide qui sépare toute chose en le définissant. L'union de la pluie au soleil et à la terre est imperceptible en soi, si ce n'est dans ses manifestations. Ce sont ces manifestations que l'homme désigne, au même titre que les choses perçues, qu'il retrace dans une loi de cause à effet. Il peut l'appeler Zeus, ou atomes ou autre, mais l'appropriation et la manipulation de phénomènes naturels qui est la base de toute science a pour fondement la schématisation du perçu dans un ensemble.

Or cet ensemble ne devient évident que dans la schématisation du schématisé. Cet abstraction, pour reprendre Changeux, cette définition du non perçu serait impossible si notre cerveau n'était pas capable en premier lieu de fabriquer un schéma réduit du perçu, de fabriquer des signes et ensuite, d'oublier la variabilité infinie du monde pour n'en retenir que ses définitions. La *construction* d'ensembles n'est possible que dans la manipulation de signes, et non de choses (même si nous revenions aux choses après), que quand « pour décrire la structure on gèle fictivement le jeu de correspondances entre signifiants et signifiés et leurs règles de combinaisons. Le système une fois défini, il devient possible d'en observer les modifications, comme d'identifier les causes et les conséquences de ces dernières » (Eco, 1988, p. 101). Cette description est valide pour toute élaboration d'ensembles, où il est nécessaire d'identifier les facteurs en jeu et de geler leurs combinaisons pour élaborer une structure. Le principe est le même que celui du langage ; le monde, trop vaste et trop variable doit être retenu dans ses caractéristiques essentielles pour être communiqué ; de même, les possibles combinaisons de ces choses sont trop variables pour qu'on en tire un seul schéma d'ensemble sans les immobiliser. Imaginons qu'on essaye de retenir comment et quand tombe la pluie ; les milliers de façons dont celle-ci se manifeste nous obligeraient à avoir des milliers de schémas. Il est nécessaire de travailler avec des caractéristiques simplifiées de la pluie et du ciel pour élaborer une représentation où nous retenons qu'elle tombe quand le ciel

est gris et plein de nuages, par exemple. Les divers facteurs qui entrent en jeu doivent être simples et clairs pour être analysés. Si nous considérons que nous ne pouvons analyser que ce que nous connaissons et que la connaissance et le langage vont ensemble, alors l'immobilisation des combinaisons possibles de quelque chose passe par le langage. De même que nous ne pourrions pas avoir un mot pour chaque chose mais des mots qui regroupent les caractéristiques des choses, de même nous ne pourrions pas avoir un mot pour chaque relation qui s'établit entre les choses. James affirme : « *As things seem once and for all to have been created in kinds [...] a thing can be treated by the law of its class and the advantages are endless* » (James, 1996, p. 217) ; nous pourrions inclure dans les avantages l'organisation de ces 'genres' en ensembles interactifs.

L'interaction de ces ensembles étant possible grâce au langage, elle s'y reflète nécessairement, non pas dans les définitions mais dans leur utilisation. Les signes tout seuls n'ont de vie que dans la création d'un schéma du monde, mais leur vrai bénéfice gît dans la manipulation qu'ils permettent d'élaborer. L'articulation de ces signes permet de créer un schéma des choses en mouvement ; la pluie qui frappe le sol et fait pousser des semences, les groupes d'hommes préhistoriques encerclant un mammoth pour le tuer plus facilement, la schématisation de l'ADN pour y faire des expérimentations sont seulement des exemples des possibilités offertes par les signes en relation avec d'autres signes. Ces signes s'articulent dans un schéma plus vaste, appelé structure, qui est la clôture « légitimant et validant [comme pour le signe] l'ensemble des propriétés qui s'y rapportent » (Roux, 2002, p. 109). Cette structure « articule une série de relations-différences suivant certaines opérations [...] par lesquelles les éléments du modèle sont mis en relation » (Eco, 1972, p. 185). Ces éléments ne sont pas des choses du monde mais bien des signes, et cette structure fonctionne comme une grille de lecture du monde, un ensemble de rapports possibles entre les éléments qui le constituent, où « les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique » (Eco, 1988, p. 100), la valeur de chaque élément modifiant et étant modifiée par l'autre élément. Mais nous pourrions nous demander alors si les éléments peuvent s'associer librement.

La réponse est négative, car à la base il y a toujours recherche de cohérence avec le perçu. Il ne serait pas cohérent de dire que la pluie tombe de bas en haut ou que les arbres poussent avec les racines vers le haut. La structure du monde en mouvement n'est possible que si nous la structurons selon des règles minimales qui reflètent la volonté de cohérence de la structure et de la perception. C'est le code de lecture, qui, tout comme les codes de reconnaissance, fonctionne comme du plausible pour le langage. Comme l'affirme Roux, pour réunir les points qui composent une clôture, il faut « les faire bénéficier de lois qui en garantissent l'ordre et l'homogénéité » (Roux, 2002, p. 109). Ces lois sont celles de la perception, elles sont établies à partir de la conception d'ensemble que notre cerveau est capable d'élaborer et de la logique que notre cerveau est aussi capable de structurer : la non-contradiction, la perception et l'attribution de diverses caractéristiques à un objet, etc. Ces règles de cohérence minimales forment un système simple de correspondances (Eco, 1988, p. 161-163) qui se reproduit dans les règles du langage : la grammaire, dont la représentation ultime est le dictionnaire. Pour paraphraser l'exemple d'Eco, l'organisation d'une phrase avec le verbe être en sujet, verbe et attribut correspond bien à notre façon de percevoir les objets à travers leurs qualités — ou encore, les prépositions reflètent les relations de cause, effet, but, ubiquité ou autres qu'entretiennent les choses. Une fois que l'homme raisonne grâce au langage, ces règles modulent la représentation du perçu, du vécu et du connu.

Mais si le signe est une représentation commune, le code qui le régit est encore davantage un produit social. Il reflète notre façon commune de subir et d'observer les manifestations de la nature et de notre société, il nous renseigne, tout comme les signes, sur notre façon de percevoir les choses, il nous permet d'élaborer la structure commune de notre perception du monde en mouvement. À partir du moment où nous percevons en mouvement, la survie même du signe, comme dirait Eco, « dépend aussi de l'existence d'un code » (Eco, 1988, p. 51). Signe et code sont tellement impliqués que le signe devient évocateur quand il est construit selon les codes de reconnaissance et il devient sémantique (évoque d'autres signes avec lesquels il forme une structure) dès qu'il est utilisé selon les règles du code. Or, comme nous l'avons constaté, le mouvement du monde est imperceptible en soi, et l'homme lui donne un nom à partir de ses manifestations. Cette capacité d'extraire des règles à partir d'exemples observés, ce mode d'être du raisonnement s'appelle l'abduction et résulte de

l'articulation d'une hypothèse — commune — sur la relation qu'entretiennent les choses du monde. Hypothèse et non conclusion, car elle se doit toujours d'être vérifiée. La validité du schéma dépendra toujours de sa vérification empirique que la communauté doit reconnaître pour la mettre en vigueur. Eco cite Peirce, pour qui le processus de perception est un processus abductif, exigeant que nous cherchions constamment à vérifier les hypothèses que nous émettons sur le monde (Eco, 1988, p. 218). L'attribution d'un nom et son inclusion dans le schéma sont la preuve de sa reconnaissance, de son existence sociale ; ainsi, par exemple, nous considérons qu'un mot en espagnol existe vraiment dès qu'il est inclus dans le *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, soit le dictionnaire officiel de la langue espagnole.

Cette hypothèse s'appelle le contexte. Le contexte qui est l'élaboration d'une supposition, le produit de notre capacité d'association et d'abduction. Eco lui donne un nom sémiotique et l'appelle « la *suppositio* », qui, pour lui, « représente la manière dont le terme est utilisé pour faire référence à une chose ou à un état des choses » (Eco, 1988, p. 247). À la différence du simple signe qui fait référence à la représentation collective (ou concept) de quelque chose, le contexte est une présomption et un mode d'être de la connaissance, car si nous croyons à l'analyse de Thomas Alexander sur l'œuvre de Dewey, « *Dewey emphasizes the idea of experimental inquiry when it comes to treat the problem of knowledge* » (Alexander, 1987, p. xiv). L'expérimentation, la vérification de nos hypothèses serait le mode d'application des signes, et le processus gnoséologique serait sans doute un processus scientifique, car la science est le meilleur exemple d'abduction. Nous pourrions même dire que tout raisonnement est scientifique, ou parler de la science du langage. Ainsi, Eco explique que l'on « n'arrive pas à une concentration des modèles structuraux par une simplification successive du déjà connu [...]. On pose la structure, on l'invente en lui donnant le statut d'hypothèse, de modèle théorique, en postulant que les phénomènes étudiés se soumettent à la structure ainsi élaborée » (Eco, 1988, p. 118).

Le langage, et donc la perception et la pensée, procèdent par abduction, par élaboration de modèles de fonctionnement du monde, de telle sorte que, plus que la simple reconnaissance

de ses caractéristiques, chercher à connaître une chose, en avoir conscience, revient à connaître la ou les relations qu'elle entretient avec son contexte. C'est découvrir les schémas cachés qui font fonctionner le monde, que la vérification empirique (scientifique) travaille et enrichit : « *knowledge about thing is knowledge of their relations* » (James, 1996, p. 278). Pour l'homme, l'essence, le pourquoi d'une chose « n'apparaît que dans l'amalgame [...] des autres sémèmes apparaissant dans le contexte » (Eco, 1988, p. 138), et si pour Locke « les mots n'expriment les choses [...] qu'à travers la construction d'idées<sup>20</sup> [de modèles ou de structures] complexes élaborées à partir d'idées simples » (Eco, 1988, p. 211), c'est parce qu'être conscient de ce qui nous entoure, c'est être capable de percevoir et de communiquer en contextualisant.

La structure que le code règle permet de parler du monde en mouvement, elle permet de mettre des signes en relation, de mobiliser leurs caractéristiques pour élargir le réseau sémantique. En « mobilisant des rapports de signification avec sa propre structure » (Eco, 1977, p. 171) le poids du signe change, car il est capable, une fois le modèle reconnu, de mobiliser sans avoir besoin de références concrètes, une multitude d'associations possibles avec lui. Le signe porte en lui la mémoire collective, la connaissance du pourquoi de ce qui nous entoure, et son pouvoir relève du besoin de l'homme de trouver l'ordre et l'union entre les choses, que James jugeait nécessaire et qui n'est possible que dans l'organisation du langage pour exprimer plus que de simples représentations.

De la même façon que se posait le problème de savoir si le signe reproduisait les mécanismes de perception et même les caractéristiques du monde se pose, avec la structuration du langage, le problème de savoir si notre connaissance, les structures de notre signifié, sont organisés de la même façon que le monde (Eco, 1988, p. 165). Le langage structuré étend son réseau pour inclure dans des structures toujours plus vastes la totalité du perçu pour comprendre le monde, car la volonté de l'homme n'est qu'en partie de se comprendre, et il y a toujours derrière les hypothèses et les schématisations la présupposition que nous mobilisons des caractéristiques qui appartiennent aux choses, même si cela implique une réduction à quelques traits significatifs. Le mouvement naturel de la connaissance ainsi

---

20. Les idées sont dans leur essence nominale, comme unités sémantiques (Eco, 1988, p. 212).

compris est l'élaboration d'UN schéma ultime du monde qui saisiserait tout ce que des siècles humanité ont réussi à comprendre et qui validerait et serait validé par les éléments inclus dans les limites de sa définition. Le Siècle des lumières a vu naître de cette volonté l'Encyclopédie, regroupement de l'état des connaissances communes sur le monde et sur l'homme. Cet encyclopédisme, cette recherche du Modèle ultime est le but naturel des efforts d'abduction, sans lequel tous nos efforts pour représenter clairement ce qui nous entoure semblent vains, destinés à ne jamais saisir le schéma tout puissant qui justifierait tous les autres. Comme l'écrit Tarkovsky :

*Religion, philosophy, art [...] were invented by man in order [...] to encapsulate the idea of infinity, setting against it a symbol of its possible attainment. Humanity has found nothing else on such enormous scale. Admittedly man found it by instinct. [...] At least on Earth man has realized that he is standing face to face with infinity [...]. An animal carries out its slavish activities because it can feel the point of its life instinctively. Therefore his sphere is restricted. Man on the other hand, claims to aspire to the absolute. (Tarkovsky, 1994, pp. 12, 13).*

Tarkovsky voyait dans le pouvoir de la recherche de cette absolu le moteur de toute activité humaine et la plus grande expression de nos capacités dans la recherche de ce qui nous dépasse. Cette remontée de la connaissance vers le dernier ou le Premier modèle, Aristote l'avait compris, et tous les penseurs de l'absolutisme, les scientifiques, les philosophes, les théologiens, mais aussi la plupart des sémiologues, comme le décrit Eco, avancent leurs théories, leurs hypothèses vers ce but naturel de la connaissance ultime de ce qui régit les choses et justifie notre connaissance : la Vérité.

Une fois que l'homme a compris ou pressenti cela, une fois que la recherche de vérité motive la vérification de nos hypothèses, c'est la valeur de la connaissance et de ses outils, soit du langage et de la communication, qui change. Elle rejoint la philosophie thomiste où la définition des choses contient leur essence, et pour qui l'abduction est une extraction de l'essence véritable des choses (Eco, p. 209). Le but de la connaissance et donc du langage est de faire parler le monde de ses mécanismes, de son essence. C'est ce que Eco traite comme un idéalisme linguistique (Eco, 1988, pp. 192, 193), car le langage devient « une grande métaphore inconsciente liée à l'essence intime des choses ». Cela appuie et orne d'une valeur transcendante l'élaboration des structures que notre parole est capable de représenter et passe

à l'homme qui les fait ou les utilise comme « la torche de la vérité » (Eco, 1988, p. 252). Comme nous l'avons vu, si ce schéma ultime justifie la recherche et l'enrichissement de tous les efforts, c'est au nom de la vérité que tout ce qui est dit prend de la valeur ; cette recherche enduit et devient la mesure de notre parole, car « les règles du langage bien formé et les taxinomies plus ou moins développées qu'elles permettent s'imposent ainsi à tout sujet : il ne peut saisir la diversité du monde qu'à travers le carcan collectif de significations possibles, car [...] le point de vue scientifique sur le monde prétend naturellement à l'universalité et à la légitimité » (Guillaume, 1995, p. 68).

C'est au nom de cette vérité que les signes apparaissent comme motivés et non arbitraires ; les implications de cela sont énormes, comme le dit Tarkovsky, car elles permettent de légitimer que le monde nous parle et que l'essence ultime des choses, l'Être (pour Aristote ou les thomistes) se manifeste dans et grâce au langage. Cette affirmation est aussi rassurante, car elle ne remplit pas uniquement le vide et l'arbitraire qui semblerait séparer toute chose ; en effet, elle articule le monde dans un ordre ultime qui nous dépasse et le dote d'une cohérence et d'une accessibilité apaisantes ; elle fait parler le monde d'une voix supra humaine : celle de l'Être, d'un langage divin que notre langage humain découvre et révèle. « Le fait que Dieu ait organisé le monde pour que nous puissions y lire » revient à défendre que « la Vérité n'est rien d'autre que le dévoilement de l'Être à travers le langage » (Eco, 1988, pp. 189-193). La recherche idéaliste devient alors « une parabole de la [possible] productivité sémiotique de l'Esprit » (Eco, p. 192) déjà contenue dans notre perception. Notre quête rejoint alors celle d'Altazor :

*Sentir este anhelo fabuloso que busca en la fauna del cielo un ser materno  
Donde se duerma el corazón- Un lecho a la sombra del torbellino de enigmas  
Una mano que acaricie los latidos de la fiebre  
Dios diluido en la nada y el todo  
Dios en las palabras y en los gestos (Huidobro, 2006 [en ligne])<sup>21</sup>.*

La possibilité de voir notre langage découvrir même une infime partie de tout ce qui conforme l'Être implique que l'homme, dans son raisonnement abductif, soit capable de

---

21. « Sentir cette impulsion merveilleuse qui cherche dans la faune du ciel un être maternel / Où assoupir le cœur / Un lit sous l'ombre du tourbillon d'énigmes / Une main qui caresse les battements de la fièvre / Dieu dilué dans le vide et le tout / Dieu dans les paroles et dans les gestes ».

distinguer ce qui est vrai — donc ce qui nous aide à connaître la Vérité —, de ce qui est faux. car l'expression vise à manipuler dès que la quête commence, « des valeurs de vérité » (Eco, 1988, p. 139) plus que des faits. Le langage s'articule alors dans ce que Eco appelle du calcul logique, car, comme disait Marc Guillaume : « la rationalité scientifique » fait appel à la logique qui unit l'ordre de notre pensée avec l'ordre du monde. Ainsi, un énoncé est vrai s'il a l'air logique, c'est-à-dire s'il ne contredit pas les règles de base de notre pensée et de notre langage. Sans cette supposition, sans la possibilité de vérifier au nom de la Vérité ce qui est dit, nous pourrions douter de tout. Les scolastiques l'avaient bien compris, car pour eux la connaissance abstraite est objective uniquement s'il existe des lois universelles qui régissent la Nature (Eco, 1988, p. 208) ; pour eux, l'homme possède l'intuition des essences universelles et les exprime en signes<sup>22</sup>. Cela fait de la parole une force sociale, politique, économique, etc. La parole de l'homme se soutient par la parole de Dieu, par la parole scientifique, par la parole politique, par la parole de l'absolu. L'herméneutique devient alors la seule forme possible de connaissance. Et cela, comme dirait James, paraît complètement nécessaire : « *The great claim of the philosophy of the absolute is that the absolute is no hypothesis, but a presupposition implicated in all thinking, and needing only a little effort of analysis to be seen as a logical necessity* » (James, 1996, p. 52). Ce besoin logique d'absolu devient le motif qui sustente la réalité transmise par le langage : nous parlons, nous observons, nous pensons pour et par le Tout.

Le Tout, l'absolu, le schéma ultime, c'est aussi la frontière ultime ou première, la clôture nécessaire de l'existant, car, comme dirait Guillaume : « la perfection ne peut se concevoir qu'à l'intérieur de frontières [...] qui légitiment et valident les propriétés qui s'y rapportent » (Roux, 2002, p. 109). Connaître le monde devient alors la découverte et la construction (la reconstruction ?) du Code qui articule et pose les règles qui régissent le vivant et le sauvent d'un chaos effrayant pour le rendre cohérent. Le code est ce « système de règles auxquelles un corps [ou toute chose] doit se soumettre [...] pour que je puisse y voir un corps humain [ou la classe de choses à laquelle la chose appartient] » (Eco, 1988, p. 115). Ce code définit et est défini par ce qui le compose, et du moment que nous pensons qu'il est trouvable par

---

22. Peut-être est-ce pour cela que les paroles valent pour le fait même dans la religion catholique, dans les Écritures, mais aussi dans les actes religieux tels que la Cène.

abduction, nous affirmons qu'il se trouve inscrit dans les parties les plus négligeables de l'existant. Le microcosme qui se retrouve dans le macrocosme et qui fait que, comme s'exclamerait le géant Micromégas, il ne faut rien juger par sa grandeur apparente. « Ô Dieu ! qui avez donné une intelligence à des substances qui paraissent si méprisables, l'infiniment petit vous coûte aussi peu que l'infiniment grand » (Voltaire, 2007 [en ligne]). Les absolutistes pensent comme Micromégas, et leur but est de trouver le premier principe qui ordonne l'infiniment petit comme l'infiniment grand :

*such philosophers tried to demonstrate that there must be a place for everything and everything must be in its place ; that the point or significance or meaning of any one thing depends on its relationship to the "whole" and that we are able to understand this only by establishing that there is one right total view of all being* (Samuel Levinson in James, 1996, p. xi).

Si nous posons que les limites de l'Être comprennent tout, nous devons déduire plusieurs choses. La première est que ces limites, si elles s'acharnent à passer pour réelles, doivent permettre une souplesse organisée, elles doivent être capables de comprendre, de contenir le connu, le perçu, le non perçu encore, ce qui n'est pas encore découvert, la diversité, le changement, et même l'erreur (à ce sujet la grande théorie de l'Esprit de Hegel est exemplaire) en les articulant dans un système, dans un but logique. À l'intérieur de la limite nous retrouvons tout ce qui existe, en ce sens tout peut devenir signe, tout est signifiant, et même si les choses appartiennent à divers contextes, où leurs propriétés changent, même si « la substance de l'expression est changée, la forme de l'expression ne l'est pas » (Eco, 1972, p. 177)<sup>23</sup>, car elle est soutenue par une structure supratemporelle qui entraîne tout dans une macro-relation qui dépasse ses expressions.

Si les limites de cela comprennent tout, même le changement, alors la deuxième déduction que nous pouvons faire est que la structure, elle, est inamovible. Sa permanence s'impose comme une nécessité logique dans ce raisonnement, car envisager une structure globalisante variable rendrait toute connaissance invérifiable, nous sombrerions dans l'effroyable ignorance de laquelle notre esprit et des siècles de raisonnement humain qui se poursuivent, nous ont permis de sortir. Le concept même d'évolution de la pensée ne serait plus valable.

---

23. Eco parle ici de la correspondance de stimulus entre les signes et l'expérience directe des choses, mais nous pouvons élargir son affirmation en pensant la forme comme la structure articulée du monde, et l'expression comme ses diverses manifestations.

Le changement prend le statut d'apparence, et cela permet le raisonnement abductif et rend la connaissance vérifiable et l'erreur corrigeable. Cette affirmation nous rassure sur nos capacités, car sous ce qui peut paraître chaotique se cache un ordre non perçu encore, et sous toute erreur, un mauvais regard, car la structure existe en dehors de notre perception, et nous, nous sommes les seuls êtres capables de la connaître et de l'induire.

Atteindre La Structure par le biais de la connaissance est en soi le rêve des structuralistes, du rationalisme, de l'absolutisme, de l'idéalisme : extraire de la diversité du vécu l'ensemble des règles, l'« Ur-Code » (Eco, 1988, p. 118).

*Rationalism starts from the idea of such a whole and builds downward. Movement and change are absorbed into its immutability as forms of mere appearance. When you accept this beatific vision of what is, in contrast of what goes on, you feel as if you had fulfilled an intellectual duty. "Reality is not in its truest nature a process", Mr. McTaggart tells us, "but a stable timeless state". [...] Hegel writes [...] « Good and absolute goodness is eternally accomplishing itself in the world: and the result is that it needs not wait upon us, but is already... accomplished (James, 1996L, pp. 52-53).*

Ainsi, la toute-puissance du « paradigme géométrique », de la « subordination [...] à des structures » qui donnent au monde « leur cohérence mathématique », comme dirait Roux (Roux, 1995, p. 111), soutient notre pensée, à partir du moment où nous comprenons qu'elle s'accomplit aussi dans et par nous, motive notre connaissance et justifie notre langage, qui la rend visible. « Même lorsqu'il croit parler, l'homme est parlé par les règles régissant les signes qu'il utilise [...] les déterminations qui nous constituent comme pensée » (Eco, 1988, p. 255). Elle résout aussi le problème de savoir si l'organisation des signes est égale à l'organisation de la pensée, et celle-ci à l'organisation des choses, car le code « résiderait dans le mécanisme même de la pensée rendue homologue au mécanisme sous-tendant les processus organiques. C'est au fond la réduction de tous les comportements humains et de tous les événements organiques [...] au même modèle structural » (Eco, 1988, p. 118).

Ce modèle devient, idéalement, la forme achevée de la pensée, c'est pour cela que le travail de classification que James qualifie de nécessité est si important et si nécessaire à l'homme. Pour Peirce, la connaissance institue des relations entre les choses et les classe au moyen de signes (Eco, 1988, p. 231), la classification ultime devrait forcément être un schéma sémiotique, l'homologie parfaite de la grammaire et de la logique, car, les formes de la réalité

étant universelles, l'idéal est un langage universel aussi stable. Un langage à l'intérieur duquel se meut le variable, par exemple les langues, mais régi par les lois d'une grammaire universelle, vision à priori des grammairiens et linguistes comme ceux de « Port-Royal », et dont ils cherchent à trouver les règles à travers ses manifestations qui sont notre seul référent. Cela fait de notre langage une arme unique, car penser par le langage équivaut à être sur le chemin pour appréhender la Vérité puisque, à travers celui-ci, nous connaissons l'Être qui nous dépasse et nous justifie. La « séparation statique est acceptée comme l'essence même de l'ordre » disait Dewey (Dewey, 2003, p. 55), et gît dans les signes, c'est pour cela que, selon Locke, « les choses sont mises en question [...] mais non les signes »... (Eco, 1988, p. 191). Au-dessus de notre finitude et face à celle-ci se dresse donc notre langage comme porteur de la Vérité<sup>24</sup>.

---

24. C'est au nom de cette Vérité transmise par la parole que nous jurons dans les tribunaux ou que nous donnons « notre parole ».

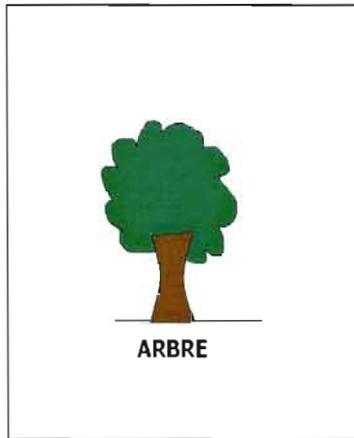


Figure 1.1 Arbre par un adulte

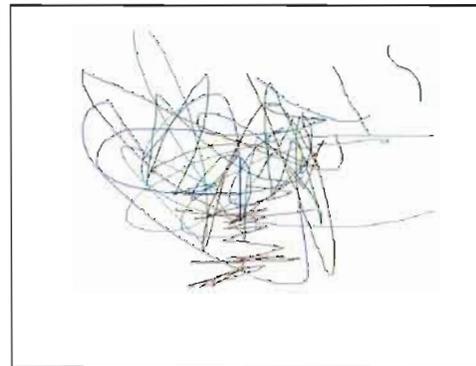


Figure 1.2 Arbre par un enfant de 2 ans

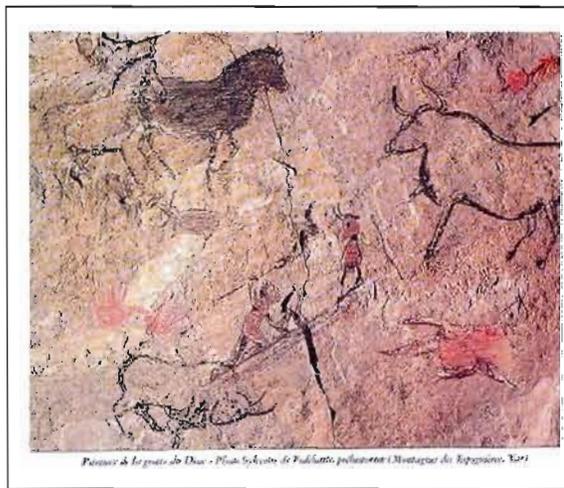


Figure 1.3 Peinture grotte du Diou

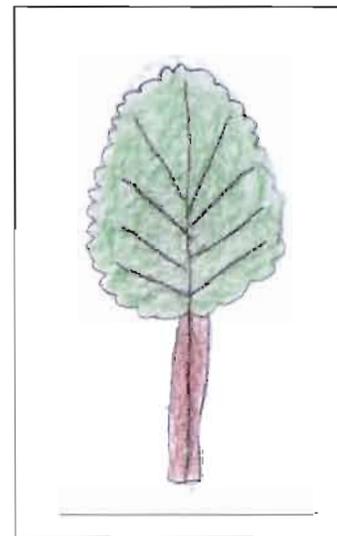


Figure 1.4 Arbre par un enfant du primaire

## CHAPITRE II

### LE PREMIER MOT

Un homme ne se baigne jamais deux fois dans la même eau.  
HÉRACLITE

#### 2.1. La tyrannie du langage.

As the body becomes "encultured" [...] so culture becomes embodied.  
JOHN DEWEY

C'est vers la Vérité transmise par le langage, même si elle est un *a priori*, que s'alignent les signes, et puisque celle-ci n'apparaît que dans l'amalgame de tout le vivant, que dans le grand contexte, les signes portent en eux leur contexte dans la quête de connaissance. C'est ainsi qu'ils font plus que simplement reproduire les caractéristiques de l'objet perçu qui leur a donné naissance ; ils portent les associations qui les expliquent et le justifient les uns par rapport aux autres, et dans ce processus de la pensée ils acquièrent et portent du sens<sup>25</sup>.  
Ainsi :

L'objet d'un signe est une chose, le sens en est une autre. L'objet est la chose ou l'occasion qui reste indéfinie et à quoi le signe doit être appliqué ; Son sens est l'idée que le signe applique à l'objet, soit par le moyen d'une supposition, soit par celui d'un ordre ou d'une assertion (Eco, 1988, p. 248).

Le signe porte alors plus que la définition de la chose, il porte une idée sur la chose, une signification qui naît de la compréhension des mécanismes de cet objet avec le reste de son contexte<sup>26</sup>. Le langage étale ce contexte, et le signe fait sens quand il se structure en conformité aux règles générales du langage ; l'affirmation de Dewey selon laquelle le sens naît dans l'acte de communication (Alexander, 1987, p. xviii) peut... faire sens. Elle implique

---

25. Je prendrais le mot sens comme signification et aussi comme direction.

26. Je comprends le contexte comme expliqué avant, comme hypothèse sur ce qui unit les choses.

aussi que le signe porte en lui la carte commune du territoire, le contexte se dévoilant et le signe se produisant en société, d'un commun accord. « *Meaning is rather the very struggle to make the world coherent [...] this is a communally shared task or project [...] and includes the ambiguous as well as the clear* » (Alexander, 1987, p. xviii).

D'autre part, comme nous l'avons vu, si notre perception est sujette au langage, alors la réflexion d'Eco sur la phénoménologie de la perception comme phénoménologie de la sémiologie, c'est-à-dire la « construction perceptive du monde [...] comme incessante attribution de sens » (Eco, 1988, p. 219) paraît logique. Le langage élabore une perception du monde, un « modèle de perception du monde » (p. 209), car les signes véhiculent non seulement des définitions mais des idées, des associations d'idées mêmes, une connaissance socialisée » (p. 149) qui nous permet d'articuler une vision du monde.

C'est à l'intérieur de cette vision du monde que ce qui fait sens se voit attribuer le statut de réalité, son existence étant pleinement reconnue. La réalité pour l'homme, c'est le contexte, et une chose a un sens quand elle porte avec elle son contexte, l'hypothèse de notre conscience sur sa réalité (véracité) et sa logique apparemment inhérente.

Dans les limites logiques de cette vision s'organise et s'articule l'existence de l'homme, et un sens doit être attribué aux choses en accord avec la logique de cette représentation pour qu'elles existent dans le monde humain. Cette attribution est le vrai mode d'être de la pensée et la base de notre vivre-ensemble, de notre découverte commune de sens. Seul le nommé existe, car seul le nommé a du sens.

Pour l'Homme désireux d'ordre, les changements et la diversité du vécu sont des trompe-l'œil, et les limites du vraisemblable doivent organiser le désordre apparent, dominer l'effrayante possibilité d'un monde chaotique sans règles claires, produit du pur hasard. Le non connu, le non perçu, le différent nous effraie, et nous arrivons à surmonter la peur en le classifiant, en le nommant, en lui donnant une place fixe dans le schéma de notre connaissance. L'homme repousse et étend peu à peu les lignes limitrophes de sa connaissance, de sa culture. C'est en ce sens aussi que nous pouvons comprendre l'affirmation d'Eco selon laquelle : « le langage nous arrache à une nature inconnaissable pour nous introduire à une culture dans laquelle nous nous objectivons » (Eco, 1988, p. 187), nous découvrons la vérité. Cet effort pour rendre le monde reconnaissable par le sens,

l'accord social tacite pour associer et découvrir la réalité en exprimant le lien entre les choses, est assuré par le mécanisme logique, associatif de la pensée. Il dissimule le vide qui semble séparer toute chose et lui donne un sens, une direction, une raison d'être. Le sens est ainsi, non seulement définition mais idée vers laquelle pointe toute parole et qui tisse entre les choses et leur représentation une carte, « une réduction nécessaire imposée par la structure autrui », un moyen de survivre à la solitude uniformisante du pareil et la peur d'une altérité multiple (Guillaume, 1995, p. 74) et de trouver un chemin pour élargir la connaissance.

Le perfectionnement ne peut se concevoir qu'à l'intérieur de « frontières » [...] pour réunir, pour qualifier, pour identifier, pour unifier, l'ordre géométrique du monde ferme et exclus. Pour éviter que les raisonnements ne se corrompent et que les démonstrations ne perdent leur cohérence, il leur faut un domaine parfaitement clos (Roux, 2002, pp. 110-111).

Le reste étant encore un effroyable inconnu, l'homme apeuré se barricade dans les limites de sa carte pour que s'infiltrer, le moins possible, l'inexploré. C'est à l'intérieur des barricades humaines que tout est signe. L'homme se replie dans son système, et nous pouvons ainsi comprendre pourquoi Dewey affirmait que le monde de l'activité humaine est la matrice dans laquelle un système de significations peut fonctionner (Alexander, 1987, p. xviii).

Bien que la recherche du pourquoi qui régit le monde semble une inclination et une possibilité caractéristique de nos capacités, la connaissance n'est pas en soi un but. Les capacités de l'homme, comme celles de tout autre être vivant, lui permettent d'habiter le monde d'une certaine façon pratique ; à quoi peut bien servir de donner un sens au perçu pour appréhender la Vérité qui se cache dans le monde ? À quoi nous sert le signifié qui n'est pas une chose en soi mais l'énonciation des règles qui préside à son usage (Eco, 1988, p. 243) ? Cette schématisation du monde, cette recherche des liens fondamentaux nous permet de reconnaître les aspects essentiels, les fils qui soutiennent la marionnette de notre univers. Connaître les mécanismes du monde et les faire signes permet de les utiliser, de les manipuler voire de les reproduire pour les diriger en notre faveur. Posséder le secret du *comment fonctionnent les choses* ? nous permet de dépasser le stade animal d'adaptation passive à la nature pour adapter celle-ci en notre faveur. La première forme d'agriculture en est un très bel exemple, ainsi que la capacité de nos ancêtres à survivre à la glaciation par la production

de feu. Le mouvement de la connaissance arrache à la nature ses secrets et nous permet de mieux vivre en les cultivant pour l'adapter à notre vision du monde.

Cet acte fondamental s'appelle la Culture : « *Meaning inhabits the dramatic universe of human interaction and interpretation which are called culture* » (Alexander, 1987, p. xix) et « dès le moment où la sémiotique établit l'existence d'un code, le signifié devient [...] un phénomène culturel » (Eco, 1988, p. 113). La culture, c'est la transformation commune<sup>27</sup> de la nature en signifié, la domination de la matière du monde qui passe nécessairement par le langage pour transformer l'univers en accord avec la vision que nous avons articulé de lui. La culture est un acte sémantique, car l'homme agit sur le monde par le signe (Eco, 1988, p. 254), et la culture est « le système des systèmes de signes » (p. 161).

Cette vision du monde est en relation permanente avec la construction et la vérification de l'hypothèse contextuelle qui caractérise la vie de la sémiologie. « *Actively exploring and responding to the ambiguities of the world by seeking to render the most problematic of them determinate* » (Alexander, 1987, p. xiv). Notre connaissance étant toujours contextualisée, l'hypothèse ou les hypothèses qui déterminent le sens se confondent avec la chose, car cette union donne au signe sa sémantique. Par ce mouvement de la connaissance s'ajoute aux choses qui ne font qu'exister séparément, une valeur (un sens) par rapport à d'autres représentations des choses qui s'y rattachent selon nos hypothèses. Le système de vérification étant octroyé par le contexte (par la relation qu'entretiennent les choses d'après notre expérience d'elles), nous mobilisons, en pensant par le langage, ces relations, ces significations porteuses de sémantique culturelle. La connaissance est facilement envisageable comme un « *body of facts* » (Alexander, 1987, p. xiv), une toile tissée de signes, un réseau interconnecté, qui s'étend sur le connu (sur le nommé), abritant notre représentation globale de l'expérience vécue. Pour que la chose soit signe, c'est-à-dire, pour que le nom soit à la place de la chose, cette chose doit s'insérer dans le contexte, dans la culture, dans sa relation avec d'autres signes, leurs définitions et leurs usages. Connaître, pour l'homme, veut dire recontextualiser les signes créés ou appris pour approfondir la connaissance des rapports que les choses entretiennent entre elles. Ainsi « l'écriture et le

---

27. De cette communauté par le signe naît la valeur cohésive du langage, lien fondamental des cultures et des communautés.

langage conditionnent notre façon de concevoir et de structurer le monde » (Eco, 1988, p. 195), de mettre en place un mécanisme contextuel de vérification dans une grammaire et un vocabulaire articulés à partir de cette vision du monde.

Penser, parler, connaître et construire sont, pour l'homme, des actes porteurs de sens culturel qui puisent leur mode d'être dans la sociabilité presque inévitable que procure le contact avec nos semblables. Le contexte étant une hypothèse collective sur le sens, le sens étant un produit social et notre pensée étant structurée à partir de ce langage, nous comprenons facilement pourquoi Deleuze affirmait que :

autrui conditionne le champ perceptif, l'application à ce champ des catégories de l'objet perçu et des dimensions du sujet percevant, enfin la distribution des autres-ci dans chaque champ [...] les lois de la perception pour la constitution d'objets (forme-fond, etc.) pour la détermination temporelle du sujet, pour le développement successifs des mondes (Deleuze, 1977, p. 280).

Toute connaissance étant dès lors déterminée (à travers l'éducation) par le social, la conscience, comme connaissance de soi et capacité à concevoir le monde, l'est aussi. Avoir conscience, c'est se contextualiser, se définir à partir de la culture : « dans le cas de la langue, le code s'établit grâce à une cristallisation sociale : c'est une moyenne établie par l'usage [...] à valeur coercitive [...] et les sujets [...] y obéissent sans nécessairement se rendre compte qu'ils se plient à un système obligatoire de relations » (Eco, 1988, p. 102). Comme dirait John Dewey, « *as the body becomes "encultured" [...] so the culture becomes embodied* » (Dewey in Alexander, 1988, p. xix). Notre conscience se servant du langage, le sens émane de la catégorie où nous sommes classés.

Les hommes travaillent le monde à partir d'une grammaire du commun, d'un code construit ensemble et soutenu par leur aspiration à découvrir Le Vrai et leur appartenance à ce schéma véridique qu'est la Réalité qui l'englobe et le justifie. La vie de la sémiose aspire à trouver des hypothèses vérifiables, « la vérité n'étant rien d'autre que le dévoilement de l'Être à travers le langage » (Eco, 1988, p. 193), l'homme aspire à structurer une grammaire du vrai, une structure objective de vérification du monde. La grammaire devient dès lors la construction du code des usages, un ensemble de règles non transgressables, qui, soutenues

par la Vérité, déterminent l'usage correct du langage et du même mouvement les limites raisonnables de la vision du monde.

C'est un travail commun de transformation, « *meaning is rather the very struggle to make the world coherent* » (Dewey in Alexander, 1987, p. xviii), le signe étant essentiellement accord entre les hommes, communication, pour découvrir notre place dans le monde et le monde en soi, c'est « la manière dont [...] le système se voit découpé en un mouvement d'objectivation de la connaissance » (Eco, 1988, p. 162). Par la culture « la vie se segmente et les segments institutionnalisés [reconnus comme porteurs de vérité, donc qui font sens] se classifient en haut et bas ; ses valeurs se divisent [...] ; la religion, la morale, la politique ont chacun leur propre compartiment où il est préférable qu'ils demeurent » (Dewey, 2003, p. 55-56). Si Dewey juge qu'il est préférable que les parties de la vie se conforment aux segments qui leur sont déjà attribués, c'est parce que le changement, même apparent, ou parce qu'il nous apparaît ainsi, pose de sérieux problèmes à notre connaissance : il la met en doute et déstabilise les catégories bien placées de notre culture. Le code, « système obligatoire de relations » (Eco, 1988, p. 102) (obligatoire compris comme logiquement nécessaire) cherche à combattre cela et, même comme idéal logique, ou peut-être à cause de cela, il est le but de la culture. La culture est un travail d'apprivoisement du changement, mais un travail en commun car « la connaissance socialisée [...] est très vaste et en constante évolution. Chacun d'entre nous n'en domine qu'un secteur [...] et mobilise une partie réduite de la connaissance, selon le contexte » (Eco, 1988, p. 149) ; alors, face aux changements d'un système général induit à partir des relations entre les choses, c'est la restructuration de tout notre schéma qui pourrait s'imposer. Il convient donc de mettre en pratique le *paradigme géométrique* de Michel Roux. L'auteur parle de l'espace, mais son postulat est applicable au principe de la culture.

Le paradigme se méfie du vivant, avec ses contradictions et son infinie diversité ; il lit dans l'expérience vécue, les coutumes, les usages, les croyances et les tabous des sous-ensembles « hétérogènes » qui ne puissent pas leur légitimité dans les lois universelles. L'équilibre [...] est posé a priori en fonction d'abstractions idéalisées, de normes et de codes qui en assurent la transparence, la lisibilité, la reproductibilité pour tous (Roux, 2002, p. 108).

La vie de la sémiologie est donc en perpétuelle évolution pour dominer la matière du monde, pour la contenir dans une structure qui semblerait limiter et contenir les changements dans les limites du vraisemblable.

Les choses acquièrent leur statut de réalité quand elles sont conformes aux règles générales qui structurent le système global de significations dans ce monde, quand elles sont dans les limites du vraisemblable. La réalité devient alors ce qui est contenu par les limites du connu, du vérifié, et, comme dirait Eco, « la seule réalité empirique est celle des usages linguistiques » (Eco, 1988, p. 200) mais soutenue par des principes généraux qui limitent ces usages. Penser, élaborer des idées, comprises comme sémanticités contextuelles, comme associations des choses entre elles, c'est donner aux choses un sens jugé comme vrai par la culture ; l'idée devient alors idéologie. L'idéologie, telle que définie par le *Larousse illustré* est « l'ensemble plus ou moins systématisé de croyances, d'idées, de doctrines influant sur le comportement individuel ou collectif » (*Larousse illustré*, 2005, p. 561). À partir de ce moment-là nous pouvons affirmer que la structure de la pensée fait une avec la structure de la réalité et que l'homme habite la structure du monde, sa culture, et non le monde (qu'il expérimente par les signes, soit de l'intérieur de sa culture) directement.

Habiter sa culture et non le monde veut dire que les changements et les restructurations s'effectuent toujours du dedans, que les signes se modifient et se construisent de l'intérieur, et que la structure dynamique du langage se referme sur elle-même en absorbant le nouveau. Quand Eco affirme que le signe mobilise des rapports de signification avec sa propre structure (Eco, 1988, p. 171), il veut dire que le langage est toujours contextualisé et qu'avec ce que nous exprimons nous mobilisons les réalités associées aux signes dans leur relation avec d'autres signes. Ainsi, en parlant nous n'exprimons pas uniquement la chose mais son contexte, et donc d'autres choses ; le langage ne s'articule pas en simples définitions qui, à elles seules, ne communiquent aucune idée complexe sur le monde, mais en associations de vérités, de sens. Ces associations, nous pourrions les appeler des champs sémantiques (comme nous l'avons dit, le signe devient sémantique quand il fait référence à d'autres signes et à la relation qu'il entretient avec eux), des associations dynamiques de relations contextuelles, et qui sont le moule de ce que Eco appelle une Unité culturelle.

Le dynamisme du langage pourrait d'ailleurs être expliqué par ce concept. Pour Eco, une unité culturelle remplit les fonctions décrites et qui caractérisent l'usage et le but de notre langage. Avant tout elle est une unité sémantique, elle est donc définie par d'autres unités sémantiques selon les règles de base qui forment la structure dans laquelle elle évolue : « une unité culturelle est elle-même un signe qui [...] peut-être manipulé parce qu'elle est systématiquement définie comme valeur dans un système [...] et traduite, par un signe donné sur la base d'un code ou par une autre unité culturelle (Eco, 1988, pp. 154-156). Les signes qui permettent cette traduction sont appelés par Eco des interprétants où « est interprétant tout autre signe ou complexe de signes [...] qui, dans des circonstances adéquates, traduit le premier signe » (p. 153). D'autre part, les unités culturelles sont des signes orientés vers la Vérité : « le système des unités sémantiques traduit la manière dont une culture donnée segmente l'univers du perceptible et du concevable et élabore la Forme du Contenu » (p. 154). Finalement le système est défini et modifié de l'intérieur pour inclure le changement autour de règles de base :

Les axes sémantiques se restructurent continuellement en fonction de situations mais [...] toute étude sémiotique se doit d'ordonner le plus grand nombre possible de ces [situations] [...] dans des modèles où leurs relations prennent la forme de règles de transformation plus générales [...] pour construire des Champs Sémantiques solidement structurés. [...] Dans cette perspective, toute la culture est conçue comme un système de systèmes de signes dans lequel le signifié d'un signifiant devient à son tour le signifiant d'un nouveau signifié, quel que soit le système en cause (paroles, objets, marchandises, idées, valeurs, sentiments, gestes ou comportements). La sémiotique est ainsi la forme scientifique que revêt l'anthropologie culturelle (Eco, 1988, pp. 161-162).

Cela pourrait expliquer pourquoi, en pensant grâce au langage, les définitions peuvent être articulées en mots, en dessins ou autres, mais la définition s'emboîte tellement bien avec son contexte qu'elle ne peut être conçue qu'avec d'autres signes : il n'y a pas de définition d'arbre si nous ne connaissons pas ce qu'est une feuille ou un tronc. En apprenant le mot *arbre* nous apprenons plusieurs mots, nous mobilisons plusieurs signes. Ainsi, tous les signes deviennent sémantiques, et l'Homme ne pense plus le monde en définitions isolées, en fragments, mais en réseau de significations : « la chose en soi a désormais perdu tout droit de citer dans l'univers de la connaissance, et les signes ne renvoient plus aux choses mais aux idées, qui ne sont plus à leur tour que des signes » (p. 213).

Quand le signe devient sémantique et que les associations de sens qu'il mobilise sont reconnues socialement (car issues du travail en commun, comme pour le signe) comme faisant partie de celui-ci, son statut change : il n'est plus un simple signe, il devient un symbole. « Activité propre à l'être humain en tant qu'il est soumis à l'activité du langage et qu'il est de ce fait pris dans un système d'échanges définissant aussi bien la culture que l'inconscient » (*Larousse illustré*, 2005, p. 1025) Le sens est alors ce que Dewey comprenait comme un événement transactionnel moyennant une communication symbolique (Alexander, 1987, p. xviii). La culture, structurée en unités culturelles, est donc organisée de façon symbolique, et en parlant l'Homme porte en lui la mémoire commune, l'histoire des Hommes réunis autour de l'arbre de la connaissance.

Notre système sémantique se soutenant par la découverte de la vérité reconnue et intériorisée par des systèmes dont nous ne sommes pas toujours conscients, notre connaissance étant la vérification scientifique de notre perception physiologique et de notre capacité commune d'association d'idées, nos problèmes habituels de communication (si évidents dans toutes nos formes de relations humaines : au travail, chez nous, et parfois avec nous-mêmes) à l'intérieur de notre culture semblent incompatibles avec notre langage. Le désaccord, le malentendu, le non-sens, le non cohérent, le mensonge, l'incommunicabilité, etc., ne devraient pas trouver leur place dans le monde du social, et pourtant... Il suffit que s'annonce la moindre erreur dans l'utilisation du code commun pour engendrer désaccords, problèmes sociaux, crises et parfois même, guerres. Comme dirait Marc Guillaume : « la réduction imposée par la "structure autrui" à nos rapport avec les autres, nécessaire pour qu'une vie sociale soit possible [...] nous voue à ce que Kant appelait "l'insociable sociabilité" ? » (Guillaume, 1995, p. 74).

Plus loin que la simple définition, les hommes démontrent une flagrante incapacité à se mettre d'accord non pas sur la nature d'une quelconque chose (et souvent sur cela aussi) mais sur sa raison d'être, sur ce qu'elle évoque, sur l'usage de cette définition, en d'autres mots sur sa contextualisation, sur son interprétation. Le langage démontre une plurivocité qui semble contraire à sa nature. La question serait : D'où vient-elle ?

Source de la sémantique et base de l'union avec les autres signes, le langage et la perception conditionnée par celui-ci, dépendent de leur contexte, autrement dit, de notre façon de percevoir le monde, d'appréhender et de comprendre ce que Eco appelle le continuum du vivant. Cette vision est jugée véridique par une exploration scientifique du monde, à la lumière de la vérification possible que justifient la récréation du phénomène, la répétition de celui-ci et l'idée de régularité que cela engendre, ou par la manipulation que procure la découverte des phénomènes qui unissent les choses. Cependant, la contextualité et par conséquent la structure qu'elle construit par le signe ne reproduit pas intégralement le monde mais « la condition de la perception » (Eco, 1988, p. 176) et « les icônes mentales restent des abstractions, des schèmes ne retenant que certains traits des objets particuliers [...], coordination de sensations s'opérant sur la base de sensations antérieures » (p. 223), dans la mémoire. La volonté échue du naturalisme de la Renaissance de reproduire la nature dans son moindre détail s'est avérée irréalisable du fait que notre perception et notre mémoire ne peuvent retenir tous les détails qui composent les choses. La perception temporelle des hommes et même nos capacités physiologiques font que la définition limite le monde à certains traits et que ceux-ci s'articulent dans leur contexte avec d'autres signes pour former le sens qui nous semble logique et nécessaire. Répondant à nos capacités naturelles, cette schématisation contextuelle est si vite adoptée que nous oublions ce que Eco appelle le problème de « l'usage contextuel et circonstanciel des signes » (p. 148). Nous oublions très vite que le contexte, toujours variable comme les circonstances de la perception, détermine dans une large mesure la représentation que nous faisons du monde « logique » d'être des choses. C'est l'usage du signe avec d'autres signes qui détermine la relation qui les unit, et non l'inverse. Nous oublions trop vite que la perception est un éternel présent, et non un passé remémoré. Nous confondons la chose et son contexte, si bien que la définition et le sens ne forment qu'une seule entité existant uniquement dans l'univers de nos représentations, et nous oublions que les choses se perçoivent ainsi, à un moment précis et sous une lumière en particulier. Un bel exemple serait la photo intitulée *Poivron n° 30*, d'Edward Weston, où, croyant voir une femme, nous voyons réellement un poivron. Combien de fois n'avons-nous pas supposé la nature d'un fait qui s'est révélé tout autre ? L'usage circonstanciel du signe fait qu'il signifie diverses choses selon le contexte. Même les signes mathématiques, qui pourraient sembler l'apogée de la connaissance objective du monde, dépendent du contexte

où nous les appliquons, ils dépendent des rapports, des usages que nous en faisons, et tout leur sens peut être modifié.

Tout comme les signes sont pris à la place du monde, le contexte est pris pour le fidèle représentant des relations qu'entretiennent les composantes de celui-ci. Toutefois, la situation, comprise comme la supposition de la relation sémantique des signes, variable et circonstancielle, détermine « l'axe sémantique » (p. 161), le sens (la direction) que prend notre connaissance. Cette sémantité a une valeur circonstancielle pragmatique : visant à transformer le monde par la connaissance, la valeur pratique doit forcément jouer un rôle dans la sélection des traits distinctifs des choses. La chose en soi n'impose pas sa forme, mais nous retenons celle-ci par rapport à nos besoins. Autant la sélection que l'utilisation de signes dépendent de la valeur fonctionnelle que nous y trouvons. Le peintre ne retiendra pas les mêmes traits de l'arbre que le bûcheron, que le sculpteur ou la personne qui s'y protège d'un orage. Tous seront peut-être d'accord sur la couleur ou la forme de l'arbre, mais la mémoire de chacun retiendra des traits différents de la chose qui paraîtront tous aussi importants dans leur contexte de perception. Même notre perception la plus ordinaire est déterminée par ce dessin pragmatique : le mammoth, proportionnellement plus grand que les hommes, donnée pratique et essentielle pour la chasse est reproduit dans sa représentation picturale. La couleur blanche de la neige porte un seul nom, est associée à un seul signe, tandis que pour les Esquimaux elle est associée à plusieurs, selon les besoins de survie de ce peuple. « Les propriétés sur lesquelles nous nous fondons pour définir le contenu des expressions dépendent de l'état historique de nos connaissances et nous privilégions certaines d'entre elles à un moment précis du développement culturel » (p. 152). L'association que nous faisons comme groupe assure notre survie et dépend moins de la forme de la chose que des fragments qui aident ou nuisent à notre développement et à notre interaction-domination avec la Nature. La culture « segmente et organise différemment le continuum de la matière en privilégiant du coup certaines propriétés par rapport à d'autres » (p. 152). Le lien qui unit les choses, le contexte, est aussi un postulat pragmatique qui dépend de la façon dont nous apprivoisons le monde socialement. Il est inutile de se demander si ce sont les signes des esquimaux ou les nôtres qui sont corrects, logiques, car le lien hypothétique qui unit le monde est uniquement vérifiable à la lumière d'un système fixe qui sélectionne ce qui nous semble

important. Par la culture, nous assimilons uniquement « un certain point de vue sur des phénomènes différents » (p. 115), et même notre structure dans laquelle s'insère la connaissance est « un modèle élaboré selon *certaines* règles de simplification » (p. 115). Par principe pragmatique ou autre, la sémantique née du contexte et qui imprègne la culture par laquelle nous percevons et interprétons le monde donne place au mensonge cru, du fait que sa contextualité ne sélectionne fonctionnellement que certains aspects de la réalité.

En cultivant le monde par le signe nous faisons pousser une signification utilitaire que nous mangeons, avec laquelle nous bâtissons le futur humain, et nous oublions que la terre peut être parsemée de semences diverses.

Le besoin d'un système unique vient du questionnement sur l'accord entre le monde et le langage, sur la capacité de ce dernier à reproduire vraiment le mécanisme de l'univers. Êtres de langage, nous jugeons de la vérité ou de la fausseté d'un énoncé par les signes, mais la Vérité que nous recherchons par et pour le langage est moins soumise aux lois du monde qu'à l'utilisation de l'instrument par lequel nous le percevons et le pensons. Ainsi, la découverte de la vérité passe par le langage et souscrit à ses lois logiques. Comme dirait Eco, quand les énoncés sont mis en relation logique (en contexte), la vérité ou la fausseté dépend du calcul logique, plus que des données empiriques. Le calcul propositionnel de correspondance avec les faits ne détermine ni le Vrai ni le Faux, car le langage manipule des valeurs (dans ce cas des valeurs de vérité) et non des faits (Eco, 1988, pp. 239-240). Autrement dit, dans ce calcul logique nous commerçons avec des idées, comprises comme unités sémantiques qui trouvent leur identité dans la culture. Comme l'affirmait Dewey, l'homme étant né dans un corps aussi bien physique que social, le lieu de toute expérience, de tout calcul, reste un contexte social ou culturel (Alexander, p. xviii). « *Meaning lies in interaction not in the world, well in the world of human interaction* » (Dewey in Alexander, 1987, p. xviii). La Vérité que recherche la pensée est issue de cette culturalité, du schéma qui ne se construit pas en accord avec les choses, mais avec les choses *sous un certain point de vue*.

Ainsi, la Vérité à laquelle aspire la vie de la sémiose dépend des mécanismes que nous utilisons pour l'atteindre, notamment des signes et leur contextualisation ; comme l'affirme Eco : « La vérité et la fausseté sont les fonctions de l'usage de la phrase » (Eco, 1988, p. 243), du point de vue par lequel nous vivons le monde, de la culturalité dans laquelle nous

nous sommes éduqués à penser. Si le signe ne vaut que dans un système particulier (Eco, 1988, p. 21) alors la vérité pensée par lui est aussi valable uniquement dans un système précis. Comme l'explique Marc Guillaume, l'impression de Vérité vient du « préjugé d'un point de vue universel possible qui a rendu si difficile l'émergence de la théorie de la relativité [...]. Cela revient à dire qu'il n'existe pas un point de vue universel permettant d'objectiver le monde, et que le temps et l'espace sont relatifs au système dans lesquels ils sont mesurés » (Guillaume, 1995, p. 68), temps et espace étant les grandes catégories de la rationalité. La Vérité est une question de contexte, et nous pouvons facilement comprendre pourquoi Eco convenait que « les idées ne reflètent pas l'essence individuelle de la chose, laquelle reste inconnaissable : elles en fournissent l'essence nominale » (p. 211).

La Vérité étant plutôt une vérité contextuelle, le mouvement naturel de la connaissance, la lutte pour dominer et contenir la matière du monde n'est pas la manifestation de l'Être à travers l'histoire signalétique des hommes, mais l'étendue partielle de connaissance dans le contexte historique particulier. Le signe ne porte pas avec lui l'essence immuable de la chose, mais la chose sous un point de vue, dans un contexte qui n'a pas forcément survécu au temps et aux changements qui ravagent apparence et point de vue. « La culture est la manière dont, dans les circonstances historiques et anthropologiques données, le système se voit découpé dans un mouvement d'objectivation de la connaissance » (Eco, 1988, p. 162). Le signe et le symbole, principaux constructeurs et manifestations de la culture, dépendent du point de vue, c'est-à-dire des liens limités et figés fictivement pour objectiver notre connaissance. Ces liens changent quand, par exemple, la culture dans laquelle ils fonctionnent est envahie par une autre culture (citons particulièrement le passage de l'Antiquité gréco-romaine au Moyen-Âge judéo-chrétien). Si nous percevons et étudions l'histoire, c'est parce que les points de vue se sont modifiés, ont été supplantés par d'autres ou ont carrément disparu. Le signe a une valeur plus historique qu'objective, une valeur momentanée s'opérant sur la base de la mémoire (catalyseur du signe), et l'impossibilité de penser un monde toujours variable. « Les icônes mentales restent des abstractions [...] coordinations de sensations s'opérant sur la base de sensations antérieures » (Eco, 1988, p. 223). L'homme habite sa mémoire, il est l'être du passé stable, déchiré entre un présent fuyant et un futur inconnaissable :

*The literally present moment is a purely verbal supposition, not a position ; the only present ever realized concretely being the "passing moment" in which the dying rearward of time and its dawning future forever mix their lights. Say "now" and it was even while you say it (James, 1996, p. 254).*

La régularité, produit de notre mémoire, est une illusion de notre connaissance, l'environnement n'étant pas et surtout ne se présentant pas comme un système (p. 12). La réalité demeure trop variable, trop complexe pour qu'on puisse la communiquer d'une seule façon. L'univers, affirme William James, dans son livre *A pluralistic Universe*, échappe et échappera toujours à notre limite humaine : temporellement et physiquement nous sommes limités, l'univers est toujours plus vaste, toujours trop vaste, et nous en sommes conscients. Effroyable instabilité, nous limitons les possibles contextualisations du signe (ses sens), et une fois l'hypothèse vérifiée, nous revenons rarement sur elle. Comme le soutient Eco « L'incapacité où il est de penser tous les signifiés [...] rend le discours logique impuissant face au référent » (Eco, 1988, pp. 244-245). Le schéma ultime et unique auquel aspire naturellement la culture est irréal, aussi infini que l'univers à explorer est vaste, la preuve de cela est sans doute notre recherche continue de nouvelles connaissances. Comme l'explique Eco, « si une description du système global advenait, alors s'arrêterait ce mouvement [...] qu'implique la vie de la sémiose » (p. 161).

Impuissante face aux flagrantes variations de notre référent, la culture demeure un lieu sûr, un schéma qui comprend de façon immobile les limites sécurisées de l'approprié par la conscience collective et évite, à moins de grandes catastrophes ou invasions, la mort incessante de nos signes. Cependant, le changement et l'extérieur des bornes culturelles ne pouvant être niés (ils sont quelque part, contenus dans la négation même qui les rejette), le modèle déborde de l'intérieur, et, comme Eco l'explique bien, les signes sont tous classifiables, mais uniquement par leurs usages. Il insiste ainsi pour dire que la vérité ou la fausseté est issue de l'usage des signes (Eco, 1988, p. 243). Nous pourrions fonder sur cette réflexion la naissance de la différence entre le langage (système de règles articulant des définitions et le contexte les unissant) et la langue (usage et variations de ces associations) et y fonder le problème évoqué par Eco du « mythe de l'univocité du signe ». Pour lui, la « philosophie réduit les usages des langues naturelles [...] en les réduisant à un petit nombre de règles univoques » (p. 246), à une grammaire de contenance de laquelle nous ne pourrions nous affranchir puisque nous apprenons à penser à travers elle. Nous apprenons à

expérimenter et exprimer le monde infini avec un nombre limité de signes, mais l'infinie diversité des situations et des détails de l'univers et de notre culture même (impossible de posséder toute la connaissance commune que renferme une culture) vient hanter notre grammaire stable. Comme nous le disions auparavant, si la culture se modifie de l'intérieur, c'est parce que, ne pouvant échapper aux signes grâce auxquels nous articulons nos idées, nous débordons vers ce qui constitue la richesse du langage : le sens. Celui-ci naît des associations que nous faisons à partir des signes, et la langue crée constamment de nouvelles associations (de là naissent les nouveaux mots) qui deviennent de nouveaux signes porteurs de sens et élargissent un peu plus, de l'intérieur, les limites de notre connaissance. C'est ce mouvement que nous pourrions appeler la recontextualisation des signes et qui répond au besoin d'exprimer de nouvelles parties de la réalité. S'articule ainsi une recherche pour « dominer la matière du monde » où le code – fixe –, et le sens – muable –, se contiennent et débordent dynamiquement. Comme l'assure Eco : « le code est un système simple de correspondances, rigide et immuable [...] tandis que le sens [...] ne peut-être représenté dans sa totalité car il est en perpétuel mouvement et ses modifications sont déterminées par la vie même de la sémiologie » (p. 163). Les signes débordent du code par leurs usages donnant lieu à de nouvelles associations qui modifient le langage de l'intérieur selon le mouvement décrit par Eco où : « les axes sémantiques se restructurent continuellement en fonction des situations » (p. 161), et le modèle qui voudrait « ordonner le plus grand nombre de ces oppositions [...] dans des modèles où leurs relations prennent la forme de règles de transformations plus générales » (p. 161) se voit confronté à l'inévitable changement, à « l'univers en évolution de la sémiologie » (p. 163).

L'homme n'habite pas les règles fixes et immuables du système langagier global mais plutôt la réalité instable de la langue, et cette adaptation rend compte du mouvement comme caractéristique du monde où le Schéma global est une idée parmi d'autres. Idée, certes, nécessaire pour orienter notre connaissance vers un but, mais idéal dont nous ne pouvons faire dépendre toute connaissance, car cela nierait le mouvement. Eco disait bien que la seule réalité est celle des usages linguistiques, la réalité empirique, celle du mouvement pratique de la connaissance. À la lumière du schéma global, de l'Ur Code, l'homme oublie trop souvent qu'il ne manipule que sa perception du monde, et l'Altazor qui vit en nous cherchant Dieu dans les paroles et dans les gestes oublie que le signe :

n'est pas une chose qui ressemble à la réalité comme si l'on faisait cadeau de quelque trait de l'objet à notre perception. C'est un signe produit de façon à engendrer cette apparence que nous appelons ressemblance. La dépendance causale entre signe et objet n'est pas un effet quelconque de cet objet mais réside dans la convention qui est à l'origine du signe (p. 232).

Plus qu'arbitraires, nos signes sont motivés par des hypothèses valables à des moments précis, selon un point de vue muable et même périssable. Notre monde culturel, nos hypothèses conservent ce caractère hypothétique, car même si elles aspirent par la vérification (elle aussi contextuelle et donc sujette au changement) à l'immutabilité, à la Vérité, elles ne sont jamais complètement vérifiables. La naissance du signe est toujours imprécise, moyennée par l'inévitable séparation avec la perception des autres et tient plus à une convention sémiotique qu'à une Vérité se manifestant dans notre perception (pp. 15, 16).

Se pose alors le problème de la Vérité, définie comme accord entre la pensée et la chose, car sous le règne du point de vue, nous ne sommes jamais en présence du référent mais de son image mentale, de son signifié culturel, de l'hypothèse de son existence. Un peu pour reprendre l'homme dans la caverne de Platon, nous assistons au théâtre des ombres que nous fabriquons même si nous croyons voir dans le miroir de Dieu. Si notre langage parlait de la voix de la Vérité, les énoncés diraient toujours vrai, et le mensonge ne serait jamais cru. Le problème est que le rapport de la pensée à la chose peut se faire en conformité avec beaucoup d'hypothèses différentes, toutes vérifiables selon un point de vue sur la chose ; une seule et même chose peut donc avoir des sens différents.

La création d'un code unique, d'un seul schéma englobant tout le possible, contenant tout le changement et excluant toute autre possibilité est concevable mais reste une utopie inatteignable. La matière de la connaissance étant infinie (acquiescerait William James), et le sens jamais complètement valable et vérifiable, notre grammaire ne schématise pas le monde mais la façon dont s'opère notre apprentissage. Toute connaissance est une méta-connaissance, un schéma en devenir de notre vision du monde.

La grande création de sens porte en elle toutes les possibilités et toutes les limites de notre être au monde : capables de rechercher les secrets de la Nature et de la transformer pour

accomplir nos propres besoins, nous oublions que le mécanisme du langage est aussi emprisonnant, sa capacité à discerner étant sa grande vertu et sa grande limite. « *To think is to make selection* » disait William James (James *in* Changeux, 1994, p. 47), c'est l'inévitable « laisser de côté » des aspects, et lorsque nous naissons au sein d'une quelconque culture, cela veut dire laisser de côté ce qui ne trouve pas sa place dans les limites de cette culture. En apprenant à penser à travers le langage, dans une culture, nous oublions ou nous ne sommes mêmes pas conscients que le sens que nous attribuons aux choses n'est que le produit de notre vision culturelle sur ces choses. Nous oublions que nous ne voyons pas les choses comme elles sont mais comme nous avons appris à les définir, et, comme dirait Roux<sup>28</sup> : « il devient normal de subordonner la diversité du vécu à des standards uniformisants » (Roux, 2002, p. 117). L'homme s'habitue très vite, par éducation et par commodité à « l'autorité axiomatique » (p. 117) de la forme souveraine qui devient un aller de soi, une loi conventionnelle à caractère universaliste. Pour reprendre l'exemple du chapitre 1 : demandons-nous de décrire le dernier arbre que nous avons vu : nous en décrivions certainement la forme, la couleur des feuilles, la taille mais pas l'odeur, la texture de ses racines, etc. Cette sélection que nous apprenons par la définition et le sens, cet aller de soi, cette importance sélective qui s'installe comme une toile entre nos yeux et le monde s'applique peu à peu à tout : à la nature, aux animaux, aux institutions, à l'espace et aux hommes. Par la force de contenance de la culture, notre regard devient trop vite conventionnel, et la culture oublie que ses associations sous un certain point de vue ne sont qu'une possibilité laissant à l'extérieur une multitude de détails qui pourraient engendrer une vaste gamme de sens possibles.

Ainsi plusieurs prédicats – sens – peuvent être associés à plusieurs sujets et chaque prédicat constitue une conception applicable au sujet ; c'est ainsi que nous imaginons que le sujet possède sa propre vérité, parce qu'un prédicat [...] lui est associé et c'est ce que nous nommons l'Être. La conception de l'être est cependant relative à un signe mot ou pensée ; et comme elle n'est pas applicable à tout signe, elle n'a pas de valeur universelle fondamentale (Eco, 1988, p. 204).

À ce moment là, la culture devient une clôture (au sens de Barthes) évitant l'inconnu mais limitant l'homme au territoire cartographié du signe, du sens « correct » et univoque.

---

28. Roux le dit pour l'espace mais l'Exemple s'applique bien, l'Espace étant aménagé selon notre vision du vivre-ensemble.

Mais sur quelles bases s'effectue le choix ? Ainsi que nous l'avons vu, le but de la culture étant la transformation du monde, le signe se construit depuis l'époque des cavernes, pour faciliter notre transformation commune du monde. Comme nous ne pouvons cultiver tout seuls, le langage est l'instrument qui nous permet de travailler ensemble vers un même but. L'Homme retient du monde ce qui lui permet d'en bénéficier : par la chasse, par l'agriculture, et parfois aussi par la domination de l'autre. Notre sélection, notre connaissance commune, notre échelle d'importance se situe plus que nous pourrions le croire du côté de l'usage de ce qui nous entoure pour servir nos besoins. Notre regard devient non seulement conventionnel mais utilitaire, où prime sur lui la valeur fonctionnaliste, le signe-fonction. Le langage et la culture, bien que modifiés du dedans, changent toujours pour s'adapter à nos besoins. Ainsi, comme dirait Eco « nous privilégions [...] les propriétés sur lesquelles nous nous fondons pour définir le contenu des expressions [...] à un moment précis du développement culturel » (Eco, 1988, p. 152). La notion même de développement culturel dépend de la notion de besoin pratique : nous nous sentons plus développés quand le plus grand nombre de nos besoins sont couverts, et nous développons au rythme où surgissent de nouveaux besoins. Le besoin varie selon la situation de survie ou d'adaptation qui nous entoure, ce qui explique facilement pourquoi, selon notre situation géographique, économique ou autre nous privilégions certains traits, certains sens, certaines visions du monde. Par ce même mouvement s'expliquent les différences culturelles qui coexistent très souvent à l'intérieur même d'un seul pays, avec une seule langue. La culture, dirait Todorov, « n'est pas nécessairement nationale [...] elle est d'abord le propre de la région ou même d'entités géographiques moindres ; elle peut appartenir à une couche de la population... » (Todorov, 1998, pp. 424-425).

En parlant, l'homme laisse parler sa culture, les associations préétablies de sens qui nous apprennent ce que sont et signifient les choses. Le sens restant cependant une association hypothétique jamais complètement vérifiable à la lumière d'une connaissance toujours partielle et exclusive de certains aspects de la réalité, le langage reste, comme l'affirme Berkeley, une supposition, car nous ne pouvons y fonder de connaissance universelle,

complète, sûre (Eco, 1988, p. 203). La vérité d'une connaissance n'est concevable qu'à travers une force qui fait la correspondance, qui ne laisse pas le sens s'échapper dans une plurisignifiante incompréhensible. Cette force est la culture et la logique des énoncés, leur connotation « dépend des codes linguistiques et sociaux précis » (p. 125), de conventions rhétoriques, de conventions idéologiques. Une Vérité devrait inclure toutes les idées possibles, or la connaissance linguistique n'inclut pas toutes les idiosyncrasies (idées possibles sur quelque chose, leurs possibles sens), « seulement celles que la culture engrange dans le patrimoine des connaissances collectives » (p. 148). Cependant, même avec cette partialité, le langage aspire à la Vérité, à la découverte de l'Être par la linguistique, à une grammaire universelle, car la perfection ne peut se concevoir qu'à l'intérieur de frontières, comme disait Roux. La culture se veut être un point de vue universel sur le monde, une limite pour le vraisemblable à l'intérieur de laquelle tout énoncé approuvé par l'usage collectif est synonyme de vérité. C'est à cause de cela qu'il est possible de penser qu'« il n'y a pas de différence entre connaissance linguistique et connaissance du monde : dans les deux cas il s'agit d'une connaissance culturelle, au sein de laquelle tout fait est expliqué par d'autres » (p. 148). La grammaire universelle reste cette structure qui organise le monde, qui se veut universelle tout en n'étant pas « un schéma donné *a priori* [...] mais un idéal à atteindre [...] balisé par les usages empiriques et historiques du langage humain » (p. 204).

L'homme n'habite pas l'Idéal linguistique, même s'il y croit (ne pouvant échapper à sa culture, car sa pensée est prisonnière du langage), il habite sa culture partialisante : « Notre façon de voir [...] notre réalité physique comme un système de relations est déterminé par les lois de la langue avec laquelle nous avons appris à penser » (p. 205). Ces lois ne sont pas universelles et ne peuvent se prétendre telles, car le signe « est lié à l'interprétation qui ne vaut que dans un système particulier » (pp. 20-21).

Selon le système, la culture, la langue, nous attribuons un sens très différent aux choses, et, le sens naissant dans la culture — « *meaning lies in interaction not in the world, well in the world of human interaction* » (Alexander, 1987, p. xviii) —, la réalité est une invention culturelle, une schématisation temporelle et partielle pour essayer de comprendre le monde et le transformer. Il est illogique (au sens de contraire à la volonté du langage de dominer la matière du monde) de vouloir assimiler le sens à la Vérité, car nous habitons, nous

expérimentons le monde uniquement à partir de notre culture, notre être au monde étant un processus de culture. Ainsi, quand l'équivalence de réalité et de culture est confrontée aux changements et à la temporalité dévastatrice de certitudes, aux usages multiples du langage, aux autres langues ou façons de voir qui peuplent le monde, c'est en général notre clôture qui a des barrières plus fortes, celle du sens associé aux idées à l'aide desquelles nous pensons. Nous pouvons donc affirmer que nous cessons d'adapter l'image mentale à la chose comme synonyme de connaissance, de recherche, mais nous réduisons le monde à l'image mentale que nous en avons. Sortir de notre clôture, c'est se déprotéger, affirme Barthes (Barthes, 2002, p. 96), et en évitant de le faire, l'homme choisit le chemin d'une connaissance plus ou moins statique qui élimine ou ignore ce qui n'est pas conforme à sa vision.

Comme explique Marc Guillaume, il y a une grande difficulté inhérente au rapport que la pensée projette en général sur ce qu'elle constitue comme ses objets et qui est le rapport de vérité [...], car la pensée n'appréhende que la partie des objets dont elle se saisit qu'en la conformant à sa structure propre. En ne posant un rapport d'absolue étrangeté avec ce qu'elle propose de penser, elle préjuge de la forme des objets qu'elle pense. Elle réduit ainsi *a priori* la différence potentielle du réel (Guillaume, 1995, p. 69).

Bien qu'il soit « bien possible après tout que notre pensée rationnelle ne saisisse qu'une infime partie du monde réel, la parcelle qui est conforme à notre pensée » (p. 69), notre culture devient le tribunal de toute réalité<sup>29</sup>, le juge partiel qui prend Autrui pour témoin, mais un Autrui commensuré à nous-mêmes, à notre culture. Une culture segmente ainsi « le contenu en érigeant au rang d'unité culturelle non seulement les unités élémentaires [...] mais aussi ces portions plus vastes de contenu que sont les idéologies » (Eco, 1988, p. 162). Les idéologies sont ce que Véron appelle faisceaux de déterminations (Véron, 1978, p. 7) et qui opèrent sur la connaissance en tenant « pour définitivement établis des champs sémantiques partiels » (Eco, 1988, p. 162). Le langage est en ce sens la pratique de la construction et (plus important peut-être) de la maintenance d'une image mentale du monde qui vient remplacer le monde lui-même. C'est en ce sens que Guillaume affirme que « le miroir des médias n'est pas tant un miroir du monde dans son infinie multiplicité et complexité qu'un miroir de ce que l'homme "ordinaire" est censé voir du monde » (Guillaume, 1995, p. 74).

---

29. Pour reprendre l'expression de Deleuze pour la « Structure Autrui ».

Et le nouveau, le différent, ce qui est extérieur à notre culture ou appartient à une culture différente ? Comme se demande Guillaume « comment penser cette différence singulière que représente la différence de sujet ? [...] puisqu'il existe bien une perception de la diversité des humains, de la diversité d'autrui » (Guillaume, 1995, pp. 69, 71). Le nouveau, comme expliquait Guillaume, est toujours confronté à la structure existant déjà et dans laquelle nous avons appris à penser. Ce qui est extérieur à nos catégories passe par l'objectivisation de l'autre : « la structure autrui (et le langage qui est le filet que cette structure jette sur le monde) permet de traiter l'autre [...] comme un *objet*, singulier, certes, mais finalement *commensurable* à moi-même » (pp. 71-72). Si la découverte de l'autre, du différent, se heurte à nos catégories jugées comme véritables et n'est pas capable de transpercer nos barrières, c'est parce que la découverte de la différence de ce qui est jugé comme vrai par d'autres peut remettre en question notre schéma, peut venir percer et déstabiliser nos certitudes, toujours partielles, toujours contextuelles, jamais complètement vérifiables. La fragilité de notre connaissance nous rend vulnérables à la peur de la différence, du non conforme. Ainsi, l'expérience du symbolique et de la limite du connu est aussi une expérience de protection. La structure Autrui, dirait Deleuze, c'est tout le possible, et sur le reste « règne une nuit insondable » (Deleuze, 1977, p. 263). Le différent vient toucher aux donjons de notre connaissance, apportant avec lui une nuit insondable, un abîme où nous ne voulons certainement pas nous retrouver. « La déculturation est une menace » affirme Todorov, (Todorov, 1998, p. 425). Comment s'opère en ce sens la découverte de l'Autre, du différent ? Todorov fait un bel essai sur le portrait de voyageurs, des personnes qui interagissent avec les autres au cours de leurs voyages. Tour à tour, l'assimilateur, le touriste, l'assimilé, l'impressionniste, le profiteur, l'exilé et l'allégoriste, rencontrent l'autre mais ne se rapprochent point d'une vision plus universelle du monde mais d'une vision encore plus particulière, plus immuable, où l'autre défile entre curiosité passagère et objet profitable sans se rapprocher des « horizons universels » (Todorov, 1998, pp. 376-385).

La rencontre de l'Autre semble en ce sens ne pouvoir se faire que comme conquête : par la découverte douloureuse de l'autre (Todorov, 1982, pp. 251-253), par la destruction et par le massacre ; « en présence de deux sujets surgit d'abord l'incommensurable, car aucune représentation ne peut prétendre à la prééminence et à échapper au relativisme absolu »

(Guillaume, 1995, p. 71). C'est le besoin d'imposer sa propre vision du monde « dont il affirme naïvement la réalité » (p. 70) qui crée la rencontre insoupçonnée ou inattendue avec l'autre : la conquête de l'Amérique, pour reprendre Todorov, mais aussi toutes les guerres religieuses, les conflits interculturels et les guerres ethniques, etc., répondent à ce principe. La sociabilité, comprise comme l'installation de la structure autrui, d'une vision du monde semble être possible uniquement quand nous traitons l'autre comme objet, pour reprendre Guillaume. Elle semble être forgée sur les débris de la vision du moins fort : que ce soit une rencontre individuelle ou interculturelle, le rapport avec le différent semble toujours motivé par un rapport de domination, une lutte pour imposer sa vision jugée plus vraisemblable que l'étrangère. Pour cette raison, Todorov affirme que « la prétention universaliste s'est révélée, au fil des âges, n'être que le masque dont s'affuble l'ethnocentrisme. À ce titre, l'idéologie universaliste est responsable d'événements qui comptent parmi les plus noirs dans l'histoire européenne récente, à savoir les conquêtes coloniales » (Todorov, 1998, p. 425). La variété sémantique qui peuple les cultures du monde est limitée, et la possible recontextualisation de notre connaissance est réduite aux traits connus, aux traits communs avec d'autres situations. Quand « la figure, en tant qu'essence, précède l'existence » (Roux, 2002, p. 109), quand l'interprétant devient l'habitude d'association d'un signifiant à un type d'objets ou de situations, les conditions auxquelles l'interprétant *doit* forcément satisfaire pour que le signifiant soit signe (Eco, 1988, p. 250), alors s'impose une grammaire non plus du vrai mais du commun, de l'habituel trahissant la recherche de Vérité qui semblait animer le langage. S'impose alors le paradigme géométrique de Roux, l'harmonie univoque qui réduit et subordonne ce qui échappe à la structure, à l'harmonie d'une géométrie unique (Roux, 2002, pp. 108-112). C'est à ce moment précis de la connaissance que la culture cesse d'être l'expression de la découverte du monde et devient un « *a priori* en fonction d'abstractions idéalisées, de normes et de codes » une « mise en conformité avec des standards dont la logique se boucle sur elle-même » (p. 108). Cela donne naissance aux règlements, comme ensemble d'opinions toutes faites, de conduites stéréotypées enrobées dans un « Grand Usage » (Barthes, 2002, p. 164-165).

L'homme ne manipule le monde qu'à travers sa perception et son langage, et ce besoin inévitable soumet toute autre forme de culture, si elle existe, aux « traits de reconnaissance

que l'objet doit *absolument* reproduire pour que l'objet soit reconnaissable » (Eco, 1988, p. 83), aux lois de la langue avec laquelle nous pensons, dans la culture qui nous a vu grandir. Ces lois deviennent les règles, « les règles du langage bien formé et des taxinomies plus ou moins développées qu'elles permettent, s'imposant ainsi à tout sujet : il ne peut saisir la diversité du monde qu'à travers le carcan collectif de significations disponibles – et le plus souvent il s'y tiendra, sa vie durant » (Guillaume, 1995, p. 68). L'Homme naît et se développe dans une culture qui « préexiste à l'individu [...], n'est pas innée mais acquise et [...] consiste en une maîtrise de la langue principalement » (Todorov, 1998, p. 424), souvent assimilée à la Nation, comme race et comme contrat (p. 424) du vivre-ensemble, comme closes de notre vision du monde partagée. La culture apparaît comme un besoin fondamental pour « l'épanouissement de tout individu [...], car la déculturation, elle, est une menace » (p. 425). Besoin infranchissable, mode d'être de la pensée et moteur de la connaissance, nous comprenons facilement l'expression d'Eco quand il affirme que « même lorsqu'il croit parler l'homme est parlé par les règles régissant les signes qu'il utilise [...] les déterminations qui nous constituent comme pensée » (Eco, 1988, p. 255). Le langage étant imbriqué dans la pensée, il est donc un passage inévitable pour s'approprier le monde, et l'homme est prisonnier de son langage, handicapé sans lui, car c'est la langue qui impose une façon de penser et non la pensée qui pose les lois de la langue (p. 203). Même si nous considérons naïve l'idée de la Vérité dévoilée à travers le langage, il n'est pas moins vraisemblable d'affirmer que toute la connaissance humaine est herméneutique, car, pour nous, seul ce qui a un signe existe. Ne pouvant penser sans langage, le signe alimente ainsi l'illusion d'une Vérité chaque fois plus complète, la connaissance étant garantie par le contact avec nos semblables où notre conscience se modèle par la culture. Autrui qui « s'acharne à passer pour réel » (Deleuze, 1977, p. 265), c'est le maintien d'une illusion qui se veut le seul chemin pour appréhender le monde, la toile du monde empreinte dans notre conscience. Nous habitons le règne de l'illusion, du nominalisme, où « les choses sont mises en question [...] mais non les signes, les idées n'étant rien d'autre que les signes sténographiques qui nous servent à élaborer et à ranger sous certaines rubriques nos hypothèses sur les choses questionnables » (Eco, 1988, p. 191), et sous cette conception la connaissance n'est vérifiable que soumise au système où elle est générée. La culture étant le témoin inconscient de notre connaissance, elle n'est jamais mise en doute lorsqu'elle est tenue pour acquise par le groupe.

La connaissance, comme sens que nous accordons à l'avance, applique sur le monde une réduction qui va du règne végétal aux hommes et à l'espace et « vient avec une autorité axiomatique où les lois vont de soi et se soustraient au jugement. Il devient normal de subordonner la diversité du vécu à des standards uniformisants » (Roux, 2002, p. 117), et l'individualité se perd dans sa forme sociale, dans sa forme culturelle. « L'instauration de l'inconscient peut-être considérée comme le point culminant de cette découverte de l'autre en soi » (Todorov, 1982, p. 252), de la culture inconsciente où même les opinions et le possible deviennent nécessité culturelle. Les règnes tyranniques se méfient tous du pluralisme linguistique et cherchent à étendre leur réseau de significations (leur vision du monde) sur le plus grand nombre possible d'individus. Le paradigme géométrique de Roux peut facilement s'appliquer à ces règnes. Roux affirme en effet que, sous la soumission à l'espace géométrique contre l'appropriation personnelle des espaces « se parent les vertus de l'universalisme, se profile la destruction [...] de l'unité des êtres et de leur lien existentiel à leur espace » (Roux, 2002, p. 116), la disparition de l'individualité propre à la naissance des individus (la pré-culture), pour s'engouffrer dans la pluralité de la connaissance humaine et de la conscience sociale. Comme dirait Todorov : « pour l'enfant qui vient de naître, son monde et le monde de la croissance sont un apprentissage de l'extériorité et de la socialité [...], la vie humaine est enfermée entre ces deux extrêmes, celui où le Je envahit le monde et celui où le monde finit par absorber le je » (Todorov, 1982, p. 251). Cette absorption, cette disparition du je dans le nous, de l'individu dans la culture « est la caractéristique des régimes totalitaires » (p. 254), ceux qui font « disparaître l'altérité extérieure » et intérieure, pour propager leur mode de vie et leurs valeurs (p. 251). La réduction nécessaire à l'opération du langage est sans doute un besoin et le début d'une communion, d'un pont pour transcender l'individualité qui sépare toute chose et tout homme de ses semblables. L'abstraction qui naît de cette réduction du monde, le signe et la relation que les signes permettent de découvrir, le sens, est aussi un outil de cohésion pour notre vivre-ensemble et un moteur de transformation du monde. Cependant, cette réduction devient arbitraire quand elle passe pour la seule abstraction possible et tyrannique, quand elle s'apparente avec la Vérité et l'universalisme qui l'accompagne. Todorov remarque bien que « l'universalisme, c'est l'impérialisme et [...] il écrase l'hétérogénéité au nom de ces mêmes idéaux pseudo-universels » (Todorov, 1998,

p. 425). Violente approche de la différence ; nous ne pouvons souhaiter que « d'oublier les prétentions universelles et de reconnaître que tous les jugements sont relatifs : à un temps, à un lieu, à un contexte » (p. 425).

Si, en suivant la dernière affirmation de Todorov, tout est relatif et conventionnel, y compris notre mécanisme de perception (celle-ci n'étant pas séparable de l'abstraction que nous faisons du monde), la connaissance n'est vérifiable que dans le système qui l'a fabriqué. La question, se demanderait Eco, est de savoir si le système de la connaissance est clos ou s'il est seulement construit sur la base de quelques règles ou principes combinatoires et permet une grammaire générative comme celle dont rêvait Chomsky (Eco, 1988, pp. 102-103). Dewey affirme dans cette optique que le sens est un événement transactionnel médié par une communication symbolique (Alexander, 1987, p. xviii). Cependant la réduction du langage à la grammaire, aux règles, réduit la nature du possible, le nouveau se voyant confronté à des catégories qui existent déjà. La rationalité réduit la diversité du monde, et nous appréhendons le nouveau par confrontation à une culturalité tyrannique. La longue discussion sur la nature des Indiens des Amériques ou sur les Africains et leur classification finale dans une catégorie autre que celle des colonisateurs a déterminé la partie la plus importante et la plus sanglante de leur approche. L'association qui est la base de la culture dépend de l'intériorisation collective du monde, influencée par le contexte et ce que nous retenons des interactions que nous en déduisons. Cependant, la résistance n'est pas seulement extérieure, le langage se modifie aussi de l'intérieur. Que faire avec ce qui résiste à la classification rationnelle ? Nous comprenons facilement une affirmation comme « il y a un arbre » : peu importe ses particularités, l'arbre possède une place bien définie dans notre savoir. De même, pour le chiffre 1 ou l'école secondaire. Mais que faire avec une affirmation comme : « j'ai des remords » ou « j'ai la nostalgie de mon pays » ou « je l'aime beaucoup » ? Comme l'explique bien Tarkovsky pour son film *Zerkalo*, ou ce que Einstein expliquait avec ses théories, le système de temps n'est pas nécessairement le même que celui de l'impression du passage du temps. L'intériorisation du monde ne se fait pas toujours en accord avec la structure qui le régit, avec le modèle qui devrait lui être propre. L'usage du langage montre bien que celui-ci ne s'adapte pas toujours à notre être au monde et que la géométrie de la ressemblance (Roux, 2002, p. 108) « réduit les particularités de l'hétérogénéité » pour chercher une commune

mesure du monde. Cela implique nécessairement la réduction en catégories et de « définir entre les sujets des conventions et des règles pour objectiver, pour mesurer les ressemblances » (Guillaume, 1995, p. 68). La recherche de points où convergent nos visions nous permet de trouver des repères pour bâtir notre culture. Cependant, cela laisse forcément des espaces non compris qui, dans la recontextualisation des signes, par l'usage du langage et dans le rapport à l'autre, peuvent mener à une redéfinition de ce que nous tenions pour acquis. Rappelons ici que le signe est une chose, le sens en est une autre, une valeur rajoutée qui dépend de l'association que nous faisons dans une situation donnée et selon des besoins locaux que le langage, aussi complet qu'il se veuille, et la culture, aussi globale qu'elle se veuille, ne peuvent aspirer à appréhender au complet. Le concept peut bien naître de ce qui nous unit tous : physiologiquement, par exemple, pour la perception des couleurs ou du son. Mais après, plus loin, dans notre psychologie, dans notre intériorisation, que fait-on de ce qui ne se conforme pas complètement à une structure, de ce qui s'actualise avant que les règles ne se rajustent aux usages ? Les hommes, nous pouvons bien le ressentir dans la réduction que propose Marc Guillaume<sup>30</sup>, ne sont pas des objets, ils ne sont pas classables ni statiques, au même titre qu'une table, une chaise ou un ordinateur dans notre schéma du monde ; la difficulté à cerner une définition de l'Autre, de l'amour et de la joie, de la nostalgie, de la tristesse, de la spiritualité, de notre domaine intérieur, résiste lentement à la classification et sort des barricades de la culture pour crier révolte contre la tyrannie culturelle qui assiège les hommes dans un universalisme naïf et destructeur.

## **2.2. Chasseurs de sens**

Les vrais livres n'ont pas de fin, les vraies vies n'ont pas de fin.

J.M.G. LE CLÉZIO

### **2.2.1 La neige est un tapis blanc**

L'humanité est prise au piège avec son propre langage ; il est une trappe, mais il n'est pas pour autant, incontournable. Notre pensée, toute pensée se structure à partir de cet outil et

---

30. « La structure [...] permet de traiter l'autre comme un autrui, c'est-à-dire comme un objet » (Guillaume, 1995, pp. 70-71).

« les forces matérielles doivent être coulées dans des signes pour pouvoir être comprises et pensées [...] elles prennent elles-mêmes place dans la sémiologie sous forme de signes et sont dès lors soumises à l'influence de cette sémiologie » (Eco, 1988, p. 164). Le langage étant bouclé sur lui-même, absorbant et unifiant toute diversité naissante, la seule issue possible semblerait de s'en libérer complètement ainsi que de la structure qu'il met en place. Cela signifierait cependant renoncer à la connaissance telle que nous la comprenons, peut-être renoncer à toute possibilité de connaissance. Bien que cette thèse semble indéfendable, William James voyait bien dans la construction d'un code universel un obstacle à la connaissance et à la recherche permanente de savoir comme travail pour dominer la matière du monde :

*[...] terms and relations get universalized by being conceptualized and named. But all the thickness, concreteness, and individuality of experience exists in the immediate and relatively unnamed stages of it, to the richness of which, and to the standing inadequacy of our conceptions to match it (James, 1996, p. 280).*

Il y voyait un conformisme statique qui est contraire à la curiosité naturelle de l'homme et aux possibilités infinies de l'expérience.

Mais pouvons-nous vraiment penser sans les mots, sans le langage, en dehors de la structure sociale ? Eco explique comment communication et signification (le processus abductif propre à la rationalité) sont tellement imbriquées qu'à l'extérieur des limites du vraisemblable se trouve uniquement l'incommunicable, le non-sens, l'inexistant, le délire (Eco, p. 215). Y-a-t-il quelque chose d'autre que la culture quand le sens est, comme disait Dewey, toujours médié par une communication symbolique ? Pouvons-nous être libres de la tyrannie structurante du langage sans sombrer dans l'abîme de la folie, du non raisonnable ? Et encore mieux, pouvons-nous communiquer sans cette structure, dire du vraisemblable ? Pour l'homme qui ne pourrait vivre dans le désordre « la vie se segmente et les segments institutionnalisés se divisent » (Dewey, 2003, p. 55), et cette classification qui s'opère dans la culture offre à chaque parcelle de la réalité une atemporalité sécurisante, le don d'une existence qui nous dépasse et demeure. Ainsi, la structure qu'Autrui véhicule englobe tout le possible, comme le montre bien l'exemple de Robinson. Un monde sans cette structure

Atrui devient un monde réduit à un individualisme absolu, sans conscience, où ne règne que moi et le reste est nuit insondable, un « monde cru et noir, sans potentialités ni virtualités » (Deleuze, 1977, p. 263).

Entre l'individualisme et le totalitarisme nous pourrions retrouver le relativisme, l'acceptation de toutes les façons de voir le monde comme une possibilité défendable basée sur le principe que toute vérité est relative au contexte et qu'aucune théorie, aucune connaissance n'est complètement vérifiable. Cependant, comme l'explique Todorov :

Le relativisme conséquent renonce à l'unité de l'espèce humaine, ce qui est un postulat plus dangereux encore que l'ethnocentrisme naïf [...]. L'absence d'unité permet l'exclusion, laquelle peut conduire à l'extermination. De surcroît, le relativisme [...] ne peut dénoncer aucune injustice, aucune violence pour peu que celles-ci fassent partie de quelque tradition autre que la sienne (Todorov, 1998, p. 427).

Toutes les cultures étant valables au même titre, comment penser un vivre-ensemble avec les points où elles se contredisent ? Comme l'explique très bien Marc Guillaume :

Cette réduction imposée par la structure atrui aux rapports avec les autres est ainsi une réduction nécessaire pour qu'une vie sociale soit possible, mais c'est aussi une norme d'aplatissement du monde. Un moyen terme, entre d'une part la forclusion d'atrui et la solitude déshumanisée qu'elle implique et, d'autre part, l'affrontement sans fin à une multiplicité d'altérités (Guillaume, 1995, p. 75).

Compromis instable, comme le signale bien l'auteur, car la ligne entre le besoin et l'imposition, la tyrannie, est très mince. Où trouver dans une culture qui règne sur la pensée et même sur le regard par son expression maximale, le symbole, une issue, un vivre-ensemble qui n'impose pas les idées et les idéologies et laisse place à la diversité ?

Comme le montre bien la difficulté à saisir dans une idée la joie, l'amour ou la nostalgie, plus nous allons dans le domaine personnel, dans le domaine du privé, plus de multiples significations prennent vie, plus la définition s'élargit, plus elle devient diverse à l'intérieur d'une même culture. « L'altérité inévitable [...] au cœur des relations les plus intimes revient hanter tout ce qui dans le monde ne peut-être réduit par la structure à de simples différences » (Guillaume, 1995, p. 75). En effet les sentiments semblent être enveloppés d'une étoffe autre que celle des choses qui ont une définition fixe ; ils donnent place à ce que la culture évite :

plusieurs significations pour un même signe. La subjectivité, comprise comme l'expression individuelle d'une idée, règne sur les sentiments et ne peut être une issue à la tyrannie, car elle nous éloigne aussi de l'accord possible et nécessaire au vivre-ensemble. Un monde où les interprétations sont aussi multiples que les sujets serait une autre forme de relativisme et rendrait le dialogue impossible. « Le monde du privé [...] est privé de structure autrui [...] cet affaiblissement de la structure autrui met en évidence le champs des rapports interpersonnels dans toute leur complexité et souvent leur impossibilité » (Guillaume, 1995, p. 75).

Ni relativisme, ni subjectivisme, ni tyrannie, alors ? Existe-t-il une issue constructrice et non destructrice de la diversité ? Comme disait Hannah Arendt, l'individualité est le fondement de la condition humaine, et la singularité ce que nous partageons avec le reste du vivant. Dans la culture s'affrontent sans cesse ces deux pôles, celui de l'appartenance au groupe et celui de l'individualité qui se révolte : « Insignifiante dans ce grand désert d'hommes et en même temps jouissance d'élire domicile dans le nombre » (p. 73).

Tarkovsky, lui, opposait l'art au symbolisme, donc à la transformation de la nature en sens univoque. Position paradoxale si nous considérons que, comme en témoignent les musées qui peuplent les guides touristiques des pays, le plus grand représentant de la culture est l'art. Les œuvres sont les manifestations culturelles par excellence, elles sont les témoins des relations que les hommes entretiennent avec le monde à un moment précis du développement de la connaissance. Le « muséisme », le regroupement d'œuvres dans des lieux privilégiés appuie cela. « *The work of art is a social event, and it lives within a culture* » (Alexander, 1987, p. xx). En effet, l'homme garde précieusement les manifestations les plus claires comme témoin de sa culture, et la plupart du temps, ce sont les œuvres d'art. Les Français signalent la Tour Eiffel ou les œuvres de Monet ou de Renoir comme les meilleurs représentants de la culture française, car, comme le suggère Todorov, les artistes et leurs œuvres doivent être corrélés aux codes et aux structures qui les ont vu naître et en sont le signe (Todorov, 1982, p. 257). L'art exposerait de façon exemplaire la structure qui soutient notre pensée et notre vision du monde, comme le fait l'œuvre de John Ford (pour le grand plaisir des Américains). La perfection, dirait Roux, « ne peut se concevoir qu'à l'intérieur des limites » (Roux, 2002, p. 109) et la *Joconde* ou les œuvres religieuses de Da Vinci ne pourraient pas être reconnues comme les meilleures manifestations artistiques de la peinture et de la Renaissance si nous ne

connaissions pas toutes les significations (scientifiques, stylistiques et autres) qu'elles exposent. Les œuvres rendent compte de l'état du monde, et les artistes seraient les génies de la culture et de l'histoire. Il en est de même pour l'œuvre de Voltaire, ou pour celle de Warhol ou de Miró.

Où chercher le sens d'une œuvre ? Voilà toute la question. Où chercher pour que cet objet que je regarde dans le musée, la salle d'exposition, de cinéma, de théâtre, etc., fasse sens pour moi ? Où chercher ce qui lui vaut bien le titre d'« œuvre d'art ». Un objet qualifié comme œuvre d'art est, avant tout, l'œuvre de quelqu'un, artiste ou groupe d'artistes, en tout cas, d'être humains, c'est-à-dire d'êtres dont la mentalité est conditionnée, sinon par le langage, du moins par une langue et sa culture. Ce pôle de l'artistique pose avec raison la recherche de sens vers celui qui a produit l'objet que nous observons, du fait que l'objet artistique est un produit non pas de la nature mais de la culture, au sens où il est le produit d'un processus du vécu humain où Autrui, pour revenir à Deleuze, conditionne la perception et opère dans la dimension sociale des hommes. Une des caractéristiques fondamentales des êtres humains est que nous sommes temporels au sens d'inclus dans la perception sociale du temps : l'Histoire. Nous faisons tous partie de l'Histoire, mieux encore, d'un moment particulier de l'Histoire, et même si nous pensions que, grâce à son œuvre, l'artiste, était hors d'elle, du fait par exemple que les œuvres survivent à la mort de leur artiste, celui-ci est irrémédiablement prisonnier du temps, pour reformuler Pasternak<sup>31</sup>, prisonnier de son moment de l'Histoire. Une grande partie de l'histoire de l'art est basée sur cela : sur l'étude de l'influence de faits historiques sur l'art d'une époque, et vice-versa, pour aboutir à l'enchaînement historique des styles artistiques. Une œuvre est bien produite dans un contexte du devenir humain, donc tributaire de ce contexte culturel, historique, sociologique. Puisque l'artiste est le véhicule de ces déterminations, nous pouvons comprendre l'affirmation d'Arnold Hauser qui voit dans « le naturalisme de Masaccio [...] dans la richesse de Gozzoli [...] et dans la sensibilité artistique de Botticelli [...] trois étapes différentes de l'évolution historique de la bourgeoisie » (Hauser, 1993, p. 367). L'art est pour cet auteur l'expression d'une vision sociale du monde, celle que rejoint le peintre, l'écrivain, l'acteur, et qui exprime par lui les desseins de tout un peuple.

---

31. « Soyez attentifs, artistes, soyez attentifs, vous êtes les otages de l'éternité et les prisonniers du temps » cité par Tarkovsky dans une entrevue faite par Lieszyłowski dans le documentaire « Directed by A. Tarkovsky » (1988) Swedish Film Institute.

Comme affirme John Dewey : « *The work of art is a social event and it lives a life within a culture* » (Dewey in Alexander, 1987, p. xx). Un artiste comme Tarkovsky se voit lui aussi lier son œuvre à son contexte historique, en considérant que « le cinéma devrait être un moyen pour explorer les problèmes les plus complexes de notre temps [historique] » (Tarkovsky, 1993, p. 82). Les objets artistiques sont, certes, tributaires de leur contexte de production, et Monet n'aurait pas peint des toiles impressionnistes s'il n'était pas né au XIX<sup>e</sup> siècle, ni Leonardo da Vinci peint la *Joconde* s'il n'avait pas vécu la Renaissance. La question est de savoir quelle partie de l'objet est tributaire du contexte : est-ce l'organisation des éléments dans l'espace ? Les thèmes abordés ? L'utilisation des couleurs ? La façon dont les éléments sont présentés ? La technique de représentation ?

Pour le spectateur et pour l'historien de l'art, cela est une question essentielle, car si l'objet d'art est l'œuvre de quelqu'un et ce quelqu'un est le produit d'un moment de l'Histoire, étudier le contexte historique de production de l'œuvre leur donnerait accès aux raisons de sa production et à la façon dont l'auteur re-présente son moment de l'Histoire. La connaissance des œuvres serait alors comme la connaissance à laquelle nous accédons par le langage et sans laquelle toute communication semble impossible : question de signes et représentations symboliques, de points de vue sur le monde, de choix effectués pour limiter et appréhender le monde. Ainsi, à chaque moment de l'Histoire correspondrait un mode de représentation, un style. Le concept d'une histoire de l'art est celui d'une histoire socialisée où les artistes sont étudiés à titre de courant artistique ou de style où « l'histoire de l'art essaie d'expliquer chaque style, comme l'expression de l'esprit dominant de l'époque » (Wolfflin, 1985, p. 320) où ils accomplissent la fonction sémiotique d'énonciateurs de leur milieu. Comme le suggère Marc Guillaume : « Notre pensée rationnelle ne saisit qu'une infinie partie du monde réel, celle qui est conforme à cette pensée » (Guillaume, 1995, p. 69), et cela est valable pour les critiques d'art et pour l'artiste. Picasso a finalement été classifié, comme Monet avant ou Van Gogh. Ils ont été regroupés par l'Institution de la critique d'art dans des styles qui, comme le reste du perçu, est catalogué en types pour permettre son traitement rationnel. Le musée en est la figure par excellence : divisé en courants, styles et époques, il dresse la carte où chaque œuvre et chaque artiste trouvent leur place, de même que l'histoire de l'art... et plus besoin de voir chaque peinture de Monet, de Manet ou de Cézanne ; une fois que nous connaissons les

caractéristiques de l'impressionnisme, les particularités passent à l'arrière-plan, et les œuvres sont bonnes si elles remplissent les caractéristiques du style dans lequel elles sont cataloguées. Nous réduisons la particularité des œuvres aux grands traits de leur production, nous dressons une clôture, dirait Barthes (Barthes, 2002, p. 94).

Ce que nous appelons et étudions comme la culture est, pour notre rationalité, un ensemble de traits communs, dans le temps et dans l'espace. De nombreuses écoles de pensée y fondent leurs théories. L'iconographie cherche à se faire une idée de la façon dont les éléments des œuvres sont représentés en partant de la façon dont les personnes de cette époque concevaient, expliquaient et habitaient le monde. L'idée qui s'y rattache est celle d'une structure absente, pour reprendre Umberto Eco, entendue comme une structure culturelle qui codifie notre mécanisme de perception ; les auteurs ayant une codification non consciente dérivée de leur contexte culturel transmettraient sans le savoir ce code, qui, plus encore, ferait non seulement partie de leur façon de représenter mais serait sa source même. Voilà ce qu'il en serait de la représentation de l'artiste ; reste que tout cela est à reconstruire, que la structure absente doit être rendue présente. Pour cela, les érudits historiens ont recours à une infinité de sources : traités de philosophie, de littérature, textes de loi, traités d'Histoire, traités scientifiques, archéologiques, etc., une intertextualité infinie de toutes les œuvres, le tout dégageant une structure culturelle qui les expliqueraient dans un aller-retour permanent.

C'est là aussi que s'installe le problème de la citation. Si la représentation artistique est la présentation d'une structure absente, la citation est le lieu privilégié de l'intertextualité, car elle inscrit les œuvres non seulement dans une culture précise mais dans une culture plus vaste encore : celle de la culture occidentale, par exemple, dont les modes de représentation seraient le reflet de problématiques, de structures de pensée ou de soucis similaires à travers le temps. Donc, si Changeux et sa perspective selon laquelle nous pourrions envisager la citation à l'intérieur de la résolution d'un conflit dans la représentation (Changeux, 1994, pp. 50-51), et si Chambat-Houillon et Anthony Wall peuvent affirmer que la citation apporte de la richesse discursive aux deux œuvres en cause (Chambat-Houillon & Wall, 2004), c'est justement parce qu'elles sont l'écho de cette intertextualité globalisante.

L'iconographie, et notamment aussi les études symboliques, s'inscrivent dans cette lignée. Le symbolisme<sup>32</sup> dans l'art revient au repérage de sens résultant d'un travail social de structuration. Or cette reconstruction de la structure semble ne pas tenir compte de sa présentification, du fait que le monde auquel il réfère n'est pas présent mais présentifié, littérisé ; le monde grec ou byzantin est un imaginaire littéraire, affirme Ricœur (Ricœur, 1986, p. 141) : nous ne le connaissons qu'à travers ce qui est écrit sur lui. Un monde complètement textualisé, inscrit dans une structure qui, par le fait même d'être non consciente, est difficilement prouvable, semble une base peu solide pour repérer le sens d'une œuvre : ce qu'elle dit et comment elle le dit. « Ça parle », disait Foucault, mais pour savoir de quoi ça parle et pourquoi ça parle ainsi il faudrait, de la part du spectateur, une érudition qu'il ne possède sûrement pas la plupart des fois. Changeux explique bien que la fonction symbolique de l'image (ou de n'importe quel art) dépend de la culture particulière du créateur et son déchiffrement correct de la connaissance de cette culture par le spectateur :

L'œuvre d'art diffère par sa double fonction. Outre son rôle d'image, elle possède une fonction symbolique dont l'intelligibilité requiert un savoir tacite sous-jacent qui est l'expression d'une culture particulière à un moment défini de son histoire [...]. L'accès [au sens] dépend de l'imprégnation culturelle du spectateur. (Changeux, 1994, p. 39).

La jouissance esthétique exigerait ainsi un spectateur cultivé, connaisseur et défenseur de l'unicité du point de vue. Cependant, s'il n'existait que ce type de spectateurs, nous serions nombreux à n'avoir pas accès à l'art. Défendre cette posture implique penser l'art comme un monde sélectif, réservé à une élite de sages, loin, très loin de la grande majorité du public, peut-être situé dans le sombre espace d'un musée ou derrière les vitres sécurisées d'un corridor du Louvre.

Tout élément vivant dans une culture est soumis au pouvoir sémiotisant de cette culture, et les manifestations artistiques n'échappent pas à cette règle. Le Grand Art est reconnu comme une expression valable une fois qu'il est reconnu comme une expression vraisemblable de la culture à laquelle il appartient. Les œuvres sont les représentantes de la culture à laquelle elles appartiennent, même si ce statut leur est conféré après coup. Les œuvres d'Eisenstein

---

32. Je renvoie ici à la notion de symbole de la sémiotique de Peirce.

font partie de la culture soviétique, et tous les Français pensent cela de la tour Eiffel, même si cette œuvre fut détestée au début. Et que dire de Tarkovsky, encore inclassifiable, et qui, à cause des traits particuliers de ses œuvres, s'est exilé car le gouvernement ne comprenait pas ses films. Imaginons que des films comme *Nostalghia* ou *Le Sacrifice* soient classifiés comme des drames psychologiques ou *A Women under the Influence* comme du mélodrame contemporain.... Les auteurs, eux, échappent aux styles, le style Tarkovsky, le style Ozu, le style Cassavetes ; ils font tous du cinéma, mais tous aussi différemment que possible. Même en peinture : Van Gogh, Degas, Monet, Manet, etc., sont tous impressionnistes, mais... à leur façon. Ray Carney insiste : « *great artists rise above their culture, they don't merely represent it. That's why seventeenth century could produce artists as different as Rembrandt and Franz Hals* » (Carney, 2002, en ligne). Peu de personnes partagent l'affirmation de Carney, et, sublime pour les uns, incompréhensible (c'est-à-dire peut-être juste hors du schéma) pour les autres, Tarkovsky et maints autres ne trouvent pas une place fixe dans le monde de l'art. Tandis que des œuvres comme celles d'Orson Wells sont acclamées comme de sublimes représentantes de notre culture, d'autres comme celles de Tom Noonan, de Cassavetes, de Ozu, etc., sont reléguées au rang de curiosités artistiques ou bien de réalités suprahumaines encore incompréhensibles pour l'esprit commun. « La perfection ne peut se concevoir qu'à l'intérieur des limites » (Roux, 2002, p. 109), du schéma, de la culture, des normes du style, etc. Ceux qui acclament des œuvres comme *Citizen Kane* seraient sûrement d'accord avec ce qu'explique James : les concepts « *are treated as a superior kind of being, bright, changeless, true, divine, and utterly opposed in nature to the turbid, restless lower world. The later, then appears as but their corruption and falsification* » (James, 1996, p. 218). *Citizen Kane*, affirme Ray Carney, est l'exposition d'une série de concepts, il est codifié selon notre code commun, ce qui explique pourquoi ce film est considéré comme un impeccable exemple de la culture contemporaine... mais alors, quel est le matériel des œuvres comme *Zerkalo* ou *A Women under the Influence* ? L'artiste et son œuvre doivent-ils être corrélés, comme le suggère Todorov, « aux idéologies [aux codes et aux structures] en vigueur et en être même le signe (Todorov, 1982, p. 257) ? L'artiste en tant que partie d'un groupe, doit, tout comme nous, percevoir et donc exprimer en fonction de la toile qui lui est donnée à voir par autrui ; travaille-t-il avec le matériel de cette apparente réalité ou bien avec autre chose ? Fait-il partie d'Autrui ou bien est-il tout autre qu'autrui ?

Comme l'affirme William James, si la rationalité nous permet de manœuvrer un monde trop vaste en le limitant à certaines caractéristiques qui apparaissent après comme norme ou réalité, nous pouvons affirmer que les artistes qui représentent, qui expriment complètement leur culture d'origine, font partie de cet autrui structurant, et même, le renforcent. C'est sans doute le cas des œuvres de propagande, mais alors, comment se fait-il que nous ayons tellement de mal à comprendre les auteurs mentionnés plus haut ?

Le concept même de style minimise le nom de l'auteur, son droit sur l'objet artistique, son droit à être reconnu comme singularité à l'œuvre dans l'objet livré à la contemplation. Bien sûr, le contexte historique détermine une partie de son travail. Prenons l'exemple de *Guernica* : cette vision de l'histoire est la façon dont Picasso a vu la guerre civile espagnole, pas la façon dont la guerre est reconstruite par l'Histoire ; *Guernica*, ce n'est pas la guerre civile. L'objet artistique n'est pas, pour reprendre Carney, « *a generic, representative, cultural product* » (Carney, 2002, en ligne), mais quelque chose d'autre, de plus particulier, un regard moins général sur la culture. L'art travaille effectivement de ce côté de la culture qui est généralement délaissé : celui du privé, celui de l'appréhension personnelle du monde humain, de la culture. Nous avons appris à penser par la culture et à l'intérieur de celle-ci, mais l'intériorisation de la culture, de notre vécu particulier sur elle se fait dans « le monde du privé », celui qui s'efforce de trouver une solution à « l'insociable sociabilité » (Guillaume 1995, p. 74). Ce monde que nous nous efforçons de rendre unique est dit privé, car « privé de la structure autrui [...] [et ainsi] met en évidence le champ des rapports interpersonnels dans toute leur complexité, leur difficulté et souvent leur impossibilité » (Guillaume, 1995, pp. 74-75). Ce monde qui est loin d'être compatible avec l'idéal d'une culture universelle fait que « ces réalités humaines sont le plus souvent ignorées, mises à l'écart des "grandes" valeurs collectives [...]. Mais à l'inverse, ce sont ces réalités qui fournissent presque exclusivement la matière première des œuvres véritables de la littérature et de l'art » (p. 75). Prenons comme exemple *Nostalghia* : ce film est, bien sûr, l'expression « des questions absolument importantes pour l'époque [où il a été réalisé] » (Tarkovsky, 1993, p. 83), de l'anéantissement moral, de l'autodestruction vers laquelle nous allons, de la déshumanisation, etc. (encore faut-il que nous soyons capables de percevoir cela dans notre époque), mais c'est plus fondamentalement l'expression de la nostalgie d'un être, l'expression de la façon dont il

appréhende cet anéantissement, dont il l'intériorise et se manifeste dans lui en solitude, mal être, auto-exil. En dépit de ce que pensent beaucoup de critiques, le matériel de l'artiste, comme celui de tout le monde, est la réalité. Ses œuvres ne sont pas le produit de l'hallucination (de fait, maints d'entre eux sont considérés comme des *outsiders*) d'un monde parallèle, mais, comme le démontre John Dewey dans le chapitre « L'acte d'expression » de son livre *Art as Experience*, le résultat du travail du matériel de ce monde. Une œuvre, c'est le résultat cohérent de la projection du *Je* sur le monde ; c'est le moyen par lequel une émotion, comprise comme la résonance interne du monde extérieur, se modifie au contact de celui-ci mais le modifie à son tour en cherchant dans le monde les matériaux nécessaires pour exprimer cette émotion. Une œuvre, c'est la représentation matérielle du *Je* et de son contact avec le monde, ce n'est pas la représentation du monde (Dewey, 2003, pp. 103-133). Comme l'explique Dewey : l'expérience provient de l'interaction de l'organisme avec l'environnement ; pour l'homme, c'est un événement dans un contexte social et culturel (Dewey in Alexander, 1987, p. xviii), et l'artiste travaille avec notre système biologique de reconnaissance d'après son contact personnel à l'intérieur d'une culture, mais il joue avec l'association ou les associations intérieures que ce contact engendre. Ce mouvement est ce que nous pourrions appeler une recontextualisation intérieure des signes, une expression de cette réalité humaine qui n'est pas la réalité sociale, le monde idéalisé de l'interaction par la culture et le symbolisme, mais celui de notre être au monde où s'éprouve « le sentiment tragique de la vie » (Guillaume, 1995, p. 75), notre difficile vivre-ensemble, notre vision personnelle du monde et ses chocs avec la culture. Comme le soutient Guillaume : « Le registre de l'autrui est celui de la démarche scientifique et de la gestion sociale, le défi de l'altérité donne accès aux dimensions poétique et tragique du monde » (p. 75). En ce sens, tous les films de Tarkovsky transpirent le personnel ; sa propre vision de sa vie est bien sûr induite par ce qui se passe dans le monde, influencée par cela, mais sera tributaire de la seule chose que nous tenions pour vraie : notre expérience personnelle de la vie. L'art nous fait revenir à cette individualité première qui sépare et singularise toute chose et toute personne, cette individualité que la culture cherche à réduire ou à anéantir et qui « revient hanter tout ce qui dans le monde ne peut être réduit par la structure autrui à de simples différences » (p. 75). L'amour, la joie, la tristesse, la dépression, la psychologie (oh ! tellement personnelle qu'elle pose toujours un défi aux psychologues), le vaste intérieur qui fait le matériel de l'œuvre, ce

que nous appelons le contenu « la façon dont le moi assimile le matériel du commun, d'une façon particulière » (Dewey, 2003, p. 165). Ce contexte unique qui échappe aux symboles préfabriqués par la culture, et nous y tenons, car il nous singularise et revendique notre droit à la différence ; « *Say something small and particular* », recommande Carney en ce sens aux artistes (Carney, 1999-2000b, en ligne), car la seule chose dont nous puissions être sûrs, c'est ce que nous avons appris, appréhendé, nous, de la vie, et pour faire de l'art il faut être sûr.

C'est pour cela que Tarkovsky rejetait le symbolisme : « *Symbol contains within itself a definite meaning, certain intellectual formula* » (Tarkovsky, in *Le noir coloris de la nostalgie*, 1983, en ligne) quelque chose de non particulier, de signification sociale générale ; Tarkovsky lui oppose l'image comme porteuse de vérité, d'une vérité au sens indéfini (Tarkovsky, *ibid.*) et particulier du terme. Le symbole est une forme de manifestation, de production sociale de sens. Les analyses d'art sont basées dans une large mesure sur l'étude des symboles contenus dans les objets artistiques. Carney et Tarkovsky voyaient cela comme une réduction de l'expérience artistique :

*The social sciences are predicated on a belief in the existence of a pre-existing reality that is out there independent of consciousness. It stands over and above the individual. It is always already present, understood, and acknowledged. In this view of reality, the historian, the sociologist, the artist comes along and represents what is already there. That's the limitation of social sciences understandings of experience* (Carney, 2002, en ligne).

Tarkovsky souligne, et nous pouvons étendre le concept à toutes figures artistiques : « *Rain in Solaris is not a symbol, it is only rain which at certain moment has particular significance to the hero* » (Tarkovsky in *Ein Feind der Symbolik*, 1984, en ligne). La vérité de l'image, c'est non pas la présentation d'une réalité culturelle toute faite mais la recherche d'un sens personnel de cette réalité-là, les retrouvailles du sujet observant le monde (la Nature, la culture ou les deux) et retrouvant ce principe originel du langage où les choses nous apparaissent telles quelles, à un moment donné pour une personne donnée. L'art n'aspire pas à la Vérité de cette façon, mais à une vérité partielle, à la représentation vraisemblable de ce particularisme que revendique Ray Carney comme étant le motif et l'essence de l'art.

L'expression artistique est un acte profondément personnel, mais son matériel d'expression étant le monde de l'interaction humaine, c'est une modification matérielle et personnelle de celui-ci. C'est sur ce point que Tarkovsky insistait quand il affirmait que les grands artistes créent leur propre monde ; il ne voulait pas dire qu'ils inventent ce qui n'existe pas (tout ce qui figure dans toute œuvre n'existe pas ailleurs que dans le monde : couleurs, formes, objets etc., ils sont déjà présents dans la nature) mais qu'ils présentent un monde réorganisé, révisé, selon leur propre émotion.

La métaphore s'élève ici comme la figure de base de l'art ; à la différence du symbolisme qui travaille avec des concepts déjà signifiants, la métaphore est la recherche de matière à signification, d'une expression de notre apprivoisement particulier de l'expérience, comprise comme notre contact intérieur avec le monde extérieur. L'art joue avec la double articulation : celle des concepts immuables et celle des signes en contexte à travers laquelle se forge le sens. Notre rapport au monde et la façon dont les événements s'imprègnent dans notre mémoire, c'est-à-dire le sens que nous attribuons à notre devenir, nos pourquoi personnels, qui permettent la création d'un champ personnalisé de l'expérience, celui que l'art exploite. Ce sens est exprimable par la liberté que le langage même permet : limité dans ses définitions et ses symboles mais illimité dans ses rapports (comme en témoignent la création de nouveaux mots, de variations de la langue). La poésie échappe en ce sens aux déterminations symboliques de la langue et du langage, car elle engendre de nouveaux rapports : « la neige est un tapis blanc » est un exemple simple d'un nouveau rapport possible. Le rapport, le sens, naît non pas de l'idée de la chose, de son concept ou sa définition qui est, certes, fixe, défini, mais du rapport, du troisième signe qui naît de l'association des deux autres, de leur contextualisation. C'est la création de ce que Hjelmslev comprenait comme un signe : « c'est une fonction posée par la relation réciproque entre deux fonctions, expression et contenu », une relation possible entre « un vaste ensemble textuel [...] et son contenu ». La métaphore dans son sens plus court est un « procédé par lequel nous substituons à la signification d'un mot ou d'un groupe de mots une autre signification qui s'y rapporte en vertu d'une analogie » (*Larousse illustré*, 2005, p. 685), dans une recontextualisation particulière. L'art réorganise dans une nouvelle fonction sémiotique, sous un autre ordre, le contact de l'Homme avec le monde à travers le matériel artistique. Dans ce

mouvement il ne s'agit pas, comme dirait Eco, d'« un retour à la chose car [...] les choses en sont exclues en tant que telles » dans tout rapport qui passe par l'intelligence ; ce n'est pas non plus une reconstruction de la chose (fût-elle culturelle) dans toute ses particularités, celles-ci étant infinies ; c'est toujours la re-vision d'une nature et d'une culture sous un nouveau rapport, sous un autre point de vue, comme « l'assignation d'une nouvelle fonction » (Eco, 1988, p. 186). La métaphore est comprise comme un retour sur le monde, sur le mouvement premier, sur le « moment premier et privilégié où se forment les tropes fondamentaux, les métaphores immédiates qui permettent aux caractéristiques même des choses de s'exprimer dans le langage » (p. 207) et qui caractérisent l'évolution du langage. Ce mouvement dans l'art se produit avec le matériel de la culture, de l'interaction humaine. C'est sûrement en ce sens que Dewey situait l'art dans le monde de l'interaction humaine et que l'expression artistique crée un nouveau signe, car elle permet d'exprimer les caractéristiques personnelles, le sens du vécu personnel de l'artiste. En ce sens, un film complet, un livre au complet ou un tableau au complet peuvent être un signe, une métaphore, la relation de l'ensemble textuel : la culture et son contenu, le monde intérieur de l'artiste. La métaphore est bien la base de l'art, car l'œuvre est, non pas un autre monde mais l'expression d'un regard personnel, unique, sur lui. C'est l'effort de lui donner un sens personnel pour apporter « *new forms of expression that never existed before ; [...] forms that break away from « conventions » [...], that challenge "ordinary" vision and thought* » (Carney, 2002, en ligne)<sup>33</sup>. Ces nouvelles formes de l'expression se situent dans la vie de la culture, comme l'appelle Eco, où ces expériences nouvelles ajoutent de nouvelles composantes sémantiques aux unités culturelles (Eco, 1988, p. 163).

En ce sens, pour Tarkovsky, l'art n'est pas symbolique mais métaphorique, il ne renferme pas une structure sociale préexistante mais une expression beaucoup plus particulière, qui fait que bien que des éléments généraux, disons la pluie, se retrouvent dans plusieurs de ses films, leur utilisation est unique à chaque fois. La métaphore est ce qui ne peut être appréhendé que particulièrement, avant même la signification : la métaphore, telle que comprise par Tarkovsky est la possibilité de sens par association sensible personnelle, et, en surplus, le tout contenu dans un objet artistique : film, peinture ou autre. Comme l'explique Marcel Proust :

---

33. Il peut être intéressant de noter que Carney étend cette caractéristique aussi à la science, non pas dans ses prétentions universalistes, mais dans l'émerveillement que les nouvelles découvertes ou façons d'appréhender l'homme et l'univers réveillent en nous.

Les choses [...] sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps là et se mêlent indissolublement à elles. [...] De sorte que la littérature qui se contente de « décrire des choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste, est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus [...]. L'art digne de ce nom doit exprimer [...] cette essence qui est en partie subjective et incommunicable. Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément ; [...] rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans la phrase les deux termes différents. [...] La vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport [...] ainsi que la vie, quand en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire au contingences du temps dans une métaphore (Proust, 1927, p. 885-889).

La création de la métaphore retrouve le processus créatif à l'œuvre dans la naissance du langage, qui établit un premier rapport, un nouveau rapport dans une réalité. Si nous suivons Proust, la génialité artistique tient au fait même qu'expliquait Changeux : l'objet artistique est la projection du monde intérieur de l'auteur (Changeux, 1994, p. 40). Dans l'art, la convention cesse d'être le mécanisme de base de la pensée et l'association créative, l'appropriation personnelle du monde se substitue à lui. La génialité artistique tient à la représentation de ce qui est normalement incommunicable : l'individuel qui sépare toute chose. Un peu comme nos rêves et nos fantaisies se libèrent du monde pré-organisé par notre culture, il n'y a d'artiste que lorsque la perception unique se concrétise dans un objet, expression de cette capacité unique de perception. Ces objets, à la différence des objets comme les chaises ou les tables, ne servent pas le point de vue utilitaire, la fonction que leur attribue la culture mais servent le point de vue personnel, unique, la créativité non utilitaire<sup>34</sup>. La génialité artistique tient à l'attachement du point de vue original jusque dans l'expression, elle se situe où Jocelyne Lupien situe la création de nouvelles dimensions sensibles, dans le domaine qu'Eco définit comme celui de l'invention. Une invention pour Eco est un cas « où la règle de corrélation entre expression et contenu est proposée pour la première fois [...] on parlera d'invention dans les cas où l'expression ne peut être produite par la référence à un type expressif parce que ce type n'a pas encore d'existence et ne peut non plus être associé à

---

34. En ce sens, les objets d'autres cultures, par exemple la culture africaine, sont souvent pris pour de l'art dans notre culture car ils procèdent d'un contexte autre que celui qui nous est familier; ils n'accomplissent pas la fonction utilitaire et commune que leur attribue leur culture d'origine.

un type stable du contenu parce que ce type n'a pas encore été défini par la culture » (Eco, 1988, pp. 179-180).

En construisant des objets qui échappent à l'utilitarisme culturel, l'art crée cette composante sémantique s'ajoutant aux unités culturelles qui est la dimension privée de l'expérience culturelle et se situe volontairement hors de notre grammaire du commun. Il remet en question « les signes qui nous servent à ranger sous certaines rubriques [...] les choses questionnables » (p. 191) L'art est, par là même, un geste de défi envers la culture : « [*great art*] *ju-jitsu the culture, critiquing it, swerving away from it, leaping outside, understanding it in unpredictable, eccentric, thrillingly original ways* » (Carney, 2002, en ligne). Il donne naissance à un signe, à un premier mot issu de l'interaction originale qui donne naissance au langage, entre le monde, le vrai, le multiple, la ressemblance et le particulier, l'affrontement entre l'unicité et la particularité. Ainsi les grands artistes débordent le style, ainsi Marc Guillaume affirme que le lieu de l'art est celui « du défi de l'altérité qui donne accès aux dimensions poétiques et tragiques du monde » (Guillaume, 1995, p. 75). L'œuvre d'art, c'est la présentation du monde à l'extérieur de la structure autrui, c'est le monde vu d'un point de vue extérieur aux normes et aux schéma avec lesquels nous regardons. C'est l'exposition non d'un autre monde mais d'un autre point de vue sur le monde. Comme les toiles du personnage de Sabina dans *l'Insupportable Légèreté de l'être*, comme les *Odes* de Pablo Neruda ou comme Robinson, les artistes nous présentent un monde en dehors de notre structure de perception, libre de la structure absente. Quand Deleuze affirme, dans *L'image-temps* que le cinéma n'est pas un langage mais une matière langagière, il veut dire que l'œuvre s'exprime dans un monde qui n'est pas encore classifié, qui n'est pas encore aux prises avec le langage uniformisant. Pour cette raison, beaucoup d'œuvres sont qualifiées d'irrationnelles.

Les artistes arrivent à une telle représentation avec du talent, de l'habileté technique et de l'inspiration, mais pas l'inspiration au sens mystique du terme : pour Dewey, l'inspiration n'est que le moment où un effort soutenu pour trouver un sens particulier aux expériences personnelles trouve dans le monde un élément capable de l'exprimer et, ainsi, donne du sens

à toute l'expérience passée, condensée à ce moment précis<sup>35</sup>. L'artiste n'est que le patient observateur de sa propre expérience, le chercheur qui n'est pas encore satisfait du sens préétabli où nous localisons son expérience et qui retravaille le monde pour le faire parler personnellement (Dewey, 2003, pp. 118-125).

L'art échappe au faisceau de déterminations dont parle Véron (Véron, 1978, p. 7) par la création de signification qui accompagne l'invention artistique, et son artiste est toujours un exilé « celui-là seul [...] pour qui le monde entier est comme un pays étranger » (Todorov, 1982, p. 253), celui qui est capable de l'émerveillement que suscite le non commun, celui qui lance le défi du personnel, du non-classifiable, à l'uniformité démagogue de la culture. L'art est bien en ce sens, subversif, et, comme dit Gombrich : « il y a [...] dans un nénuphar de Monet pas moins que dans une nature morte de Picasso [...] le même geste de défi au monde en général » (Gombrich, 1990, p. 29). C'est dans ce geste de défi que Carney situe la beauté de l'art, où la capacité de voir à travers les apparences implique de laisser passer un faisceau de vérité (celle que Tarkovsky alloue à l'image), et la vérité est toujours belle (Cf. Carney, 1999-2000b, en ligne).

Le point où se rejoignent tous les artistes est peut-être plus loin du style et plus près de la technique que nous pourrions le croire. La recherche du sens unique et personnel requiert une forme unique et personnelle, une manifestation de ces rapports singuliers sur le plan formel de la représentation. En effet, ce point de vue personnel a souvent besoin d'une technique nouvelle, car il doit bien être contenu dans un objet : peut-être que cela explique les décors aux repères uniques comme ceux du *Stalker*, ou les formes uniques, comme celle de Van Gogh. Tous les artistes poursuivent et représentent leur propre monde par une technique propre de représentation : ainsi la *manière* de diriger propre à Tarkovsky ou à Cassavetes. Le concept de signe plastique tel que défini par le Groupe Mu se rattache facilement à cette idée, et la technique où plutôt, l'utilisation particulière de la technique, rend, par le biais de son utilisation unique le plastique, la matérialité, signifiante. Voyageant vers l'horizon de la métaphore nous retrouvons aussi le grand défi de l'art : la création d'un signe unique et personnel qui échappe au non-sens, à l'exclusion de l'hors-norme vers laquelle tend

---

35. C'est très probablement une excellente analyse de ce que Barthes appelle le *punctum*, ce moment où le monde se charge d'un surplus de sensibilité.

naturellement la culture et au bannissement ou à l'invisibilité que pourrait subir l'artiste exilé, privé de son domicile parmi le groupe.

### 2.2.2 Le cadre

Une image, c'est toujours quelque chose dans l'esprit du créateur, disait Ricœur, et c'est, pouvons-nous ajouter, quelque chose hors de l'esprit du créateur, c'est une chose au monde, un objet, comme une tasse ou une table. Les objets sont construits selon les règles du code et le servent : ils lui sont, nous sont utiles, voilà leur fin : servir le monde des hommes et la culture qui les crée. Des armes des premières cultures aux gratte-ciel de Tokyo, les objets qui nous entourent ont un but utilitaire, ils sont proches, s'ils ne le sont déjà, des outils, qui facilitent nos vies et aident au développement de la culture. Or l'art est aussi une chose unique et individuelle, et cette individualité lui confère le statut d'objet artistique. C'est la manifestation particulière d'un point de vue qui, par la force de la volonté de création et du don artistique, passe de l'esprit de l'artiste à la réalité de l'objet.

Pris dans sa matérialité, l'objet est indépendant de l'auteur, comme si par la force de l'expression il devenait autonome, libre de son créateur. Le paradoxe de l'œuvre et du créateur est que les œuvres survivent, et force est de les prendre séparément, surtout si l'artiste est mort et donc n'est plus là pour expliquer sa création. Il faut que l'artiste soit capable d'exprimer son point de vue, mais un point de vue capable d'autosuffisance, de renvoyer à lui-même pour survivre au temps, pour ne pas tomber dans le style. Il faut que l'artiste produise un objet qui soit pensable dans ce qu'il a de particulier et hors-contexte. Supposons que l'auteur, le directeur-auteur de cinéma, produise des films qui ne représentent que son propre style, supposons que l'artiste, bien que tributaire du contexte idéologique, ne le représente pas, que dire du contexte psychologique de l'auteur ? ou des circonstances de sa vie ? De l'histoire de sa vie ? Toutes les branches des études artistiques qui tentent d'expliquer une œuvre à partir de la vie de son auteur considèrent l'œuvre comme la production particulière de ce que l'auteur a vécu mais cherchent son sens et l'intention de sa production hors de son œuvre. Elles confèrent l'auteur-ité du sens exclusivement à l'auteur et

rendent la contemplation non participante et active seulement au sens où le psychanalyste essaye de trouver la cause du problème de son patient. Si les auteurs voulaient être psychanalysés, ils se seraient rendus en thérapie, ils n'auraient pas pris tant de mal à créer quelque chose. Le sens d'une œuvre et le but de l'art (s'il en a un) ne se retrouve pas dans la psychanalyse de l'auteur, ni même dans la matérialité de l'auteur, pas dans l'étude de son possible contexte culturel, mais dans la matérialité même de l'œuvre et dans ce qu'elle produit sur ceux à qui elle est destinée<sup>36</sup>.

L'herméneutique a bien envisagé que le sens d'une œuvre se trouve dans l'objet artistique, tout le structuralisme aussi, mais d'une façon différente. Ce qui contient et marque les limites de l'objet d'art est sa forme. Pour le structuralisme, l'étude de la façon dont les éléments s'articulent entre eux est la source du sens. Ce courant étant dérivé de la linguistique (du moins le structuralisme premier), les formes de celle-ci ont été empruntées et appliquées aux objets artistiques pour en faire leur analyse. Rappelons que les éléments de l'objet artistique sont des métaphores, du pré-signifiant, ils ne sont donc ni signes existants déjà, ni symboles. Les symboles aussi sont des produits culturels, mais le personnel leur échappe : essayons d'expliquer nos visions du monde, nos visions d'une simple situation : finir une relation avec quelqu'un ; combien de problèmes cela ne génère-t-il pas, combien de malentendus, tout simplement parce que nous ne voyons pas la même chose dans une situation qui est cependant partagée. En ce sens, Carney insiste sur le concret comme matière infinie de l'art, infiniment plus riche que le monde du symbolique : « *Sensible reality is too concrete to be entirely manageable* » (James in Carney, 2003, en ligne). Notre appropriation du monde, dirait Proust, se fait par l'expérience individuelle de l'inconnu, elle se fait par l'expérience personnelle du vécu. L'art se situe avant le signe, il n'est pas langage, insiste Deleuze, il peut le devenir mais ne l'est pas essentiellement, (Deleuze, 1985, p. 342), et donc il ne peut pas être étudié dans des structures langagières. Revenons au pré-sens nous crient les œuvres d'art, à l'émerveillement premier, à la rénovation du langage.

---

36. On pourrait bien appliquer ici le vieux proverbe chinois « Quand le sage montre la lune l'imbécile regarde le doigt. »

La forme, pour la pragmatique de John Dewey, répond à ce cri. Dans son livre, *Art as experience*, il définit la forme esthétique comme l'articulation temporaire du souci d'un sujet, comme l'organisation continuelle des éléments d'une expérience..., nous ajoutons, de l'expérience personnelle, de la dimension sensible de l'auteur. Elle est liée à son concept d'expérience : à l'effort pour donner du sens à son expérience de vie. *An experience*, pour Dewey, c'est le moment où le vécu acquiert un sens. La forme de l'objet artistique n'est que l'effort de structuration de lui-même. Pour être pensés, les éléments doivent être structurés dans un code, or si l'art naît de l'expérience individuelle de l'auteur, la création de la métaphore et sa matérialisation doivent faire en sorte que l'expérience saisie dans l'objet soit l'indice d'elle-même pour qu'elle soit capable de survivre à la mort de l'artiste, quand il ne sera plus présent pour expliquer son œuvre. Autrement dit, les éléments de l'œuvre sont l'expérience individuelle les uns des autres, pour structurer l'expérience personnelle de l'auteur et s'en affranchir. Dans l'espace limité de l'œuvre, les codes sont générés par les éléments présents dans l'objet. Les éléments individuels deviennent universels, permettent des raccords infinis parce que tous singuliers. Le cadre, la pellicule, la scène ou les couvertures du livre contiennent et arrêtent les raccords possibles au monde limité de l'objet et reprennent l'essence du langage : limité dans sa matérialité mais illimité dans ses rapports. Ainsi, la citation ne fait que partie des éléments de la structure, elle est un élément individuel, et sa référence n'est essentielle que grâce à ce qu'elle pointe à l'intérieur de l'œuvre même. Prenons par exemple la présence des images des peintres de la Renaissance dans les films de Tarkovsky : pour l'auteur ces citations faisaient écho aux sentiments des personnages. Dans *L'Enfance d'Ivan*, au milieu de la guerre contre les Allemands, en regardant la gravure *Les Chevaliers de l'Apocalypse* de Dürer, Ivan affirme que ce sont les Allemands. Pour que cette citation fasse sens il faut comprendre non pas le contexte de production de l'œuvre de Dürer, mais la façon dont Ivan s'est approprié cette œuvre (il l'a ré-visée). La citation fait partie du film au même titre que la cathédrale, ou les champs déserts par lesquels passe le personnage, et nous pouvons aller plus loin en affirmant que la citation n'est logique que parce que le reste des éléments sont présents, peu importe qui était Dürer. Cet exemple ne veut pas dire que les peintres de la Renaissance possédaient quelque chose que Tarkovsky n'a pas, et qu'il a donc recours à eux pour qu'ils s'expriment à sa place, ou dans la perspective de Changeux qui distingue la citation comme résolution d'un conflit dans la représentation (Changeux,

1994, pp. 50-51)<sup>37</sup>, mais plutôt — et je ne fais qu'avancer une hypothèse — parce qu'ils font partie de l'univers émotionnel, particulier de l'auteur ; ils rejoignent l'affect de l'auteur dans l'expérience de sa propre vie et se retrouvent ainsi inclus dans la représentation de son univers. Dans la citation il n'y a même pas d'éléments citant/cité, mais les deux sont capables d'exprimer quelque chose pour cet objet artistique en particulier, car ils sont mis en relation, car ils font tous deux partie du contexte de l'énonciation.

Le contexte, pour Dewey, est la sensation de régulation de l'effort de structuration dans un signe unique et nouveau. L'art ne peut pas tout simplement rapprocher deux ou plusieurs termes dans un sens non conventionnel ou artificiel, comme le font souvent les enfants lorsqu'ils apprennent à dessiner. L'effort de structuration implique la création d'un contexte qui justifie et contienne les éléments du rapport, même si celui-ci semble illogique (comme les tableaux de Picasso), mais il est justifié par une structure qui lui est propre et donc par un code de représentation qui s'y rapporte. La valeur du contexte dans l'œuvre, Changeux le comprend assez bien, porte la trace du processus évolutif *unique* de l'auteur (Changeux, 1994, pp. 56), le processus par lequel l'art est un effort en faveur de la recherche de sens personnel dans l'expérience personnelle. Rappelons qu'un sens doit être attribué aux choses pour qu'elles existent dans notre monde humain, dans notre pensée ; la structuration de l'œuvre, la structure propre que Tarkovsky cherchait dans le montage et dont le résultat était le temps capturé dans le film, le rythme, n'échappe pas à cette loi, et ce, même si le sens et le contexte sont uniques et enfermés dans un objet. Si la structure est trouvée, si le rythme est capturé, si le temps est bien sculpté, il « surgit d'une nécessité interne, d'un processus organique qui a lieu dans ce qui, comme un tout, est filmé » (Tarkovsky, 1993, p. 124) ; l'objet artistique est alors libre de son auteur et libre de sa référence concrète au monde (comme le langage qui évoque ce que nous n'avons jamais vu mais que nous pouvons néanmoins connaître). L'objet d'art est libre parce que son artiste l'a fait ainsi, car il ne dépend de rien d'autre que de lui-même pour exister. Un structuralisme de l'image, de l'objet artistique devrait prendre en considération l'individualité du contexte et de la structure.

---

37. La résolution d'un conflit me référerait à autre chose que l'objet artistique lui-même et en quelque sorte subordonnerait le citant au cité ; en plus elle situerait le problème de l'expression artistique dans un univers théorique et non dans une perspective émotionnelle singulière.

Comment l'artiste peut-il présenter sa propre vision du monde, issue de son expérience concrète et en même temps créer quelque chose qui n'est pas uniquement dans sa tête, quelque chose d'autre, de matériel qui n'est pas lui-même mais le représente ? Car c'est bien de re-présentation que nous parlons, l'objet artistique étant toujours un autoportrait ou impliquant une représentation de l'artiste par l'artiste du fait que l'objet artistique est la mise en forme du personnel. La différence entre dire du nouveau et ne rien dire dépend complètement de la capacité de structuration d'éléments qui se justifient et se nécessitent. Monet avait un sérieux problème de vision, ce qui a sûrement influencé sa perception et sa représentation du monde, cependant si ses peintures ne sont pas cataloguées comme des erreurs, c'est parce qu'elles sont accompagnées d'un besoin de représentation, d'un effort de structuration, de justification de la représentation : elles sont cohérentes dans la mesure où elles représentent la prédominance de la couleur sur la forme, de l'impression perceptive sur l'image naturaliste, et que ces représentations font aussi partie de notre vécu humain. Ses œuvres sont originelles parce qu'elles nous rappellent que notre perception procède aussi par impressions passagères et subjectives du monde. Elles sont révolutionnaires, car les styles et l'idéologie dominante qui les a vu naître nie cette partie subjective à l'art et aux citoyens de l'empire (soumission de la liberté à la forme, à la loi, comme en témoignent le style empire et l'idéologie napoléonienne). L'art travaille non pas à partir du code mais avec ce que Eco appelle des idiolectes, des entités

[qui] ne sont pas des éléments d'articulation correspondant aux phonèmes de la langue parce qu'ils n'ont pas une valeur positionnelle ou oppositionnelle [...], ils peuvent assumer des significés contextuels [...] sans avoir de signifié en propre, mais ils ne se constituent pas en un système de différences rigides [...]. Leur valeur positionnelle varie [...] avec le style, [...] où les variantes facultatives deviennent traits pertinents [...] selon le code décidé par le dessinateur (qui avec une extrême liberté, met en crise un code préexistant et en construit un nouveau. [...] [L'artiste] nous apparaît déjà comme différent des autres, parce que nous reconnaissons en lui la capacité d'articuler des éléments d'un code qui n'appartient pas à tout le groupe ; et nous lui reconnaissons une autonomie par rapport aux systèmes de normes que nous ne reconnaissons à aucun utilisateur du langage, car [...] même s'il use d'un code reconnu par tous il introduit plus d'originalité, de variantes facultatives, d'éléments de style individuel, qu'un sujet n'en introduit dans sa propre langue (Eco, 1972, pp. 188-189).

Deleuze explique bien l'imbrication du personnel et de la structure dans l'objet artistique : L'art n'est ni le point de vue sur une chose ni différents points de vue sur une chose invariable, il est le lieu où le point de vue appartient si bien à la chose que la chose ne cesse de se transformer, dans un devenir identique au point de vue (Deleuze, 1985, p. 191). Libre

de son contexte de production parce que le code et la structure sont dans l'œuvre même, les objets artistiques existent comme les choses en soi : dans le point de vue. L'œuvre ce n'est pas le point de vue de l'artiste, elle ne cache pas non plus l'artiste ; l'œuvre est l'artiste, elle est l'expression la plus profonde de l'artiste mais aussi la plus particulière, et la présence géniale de l'auteur, cette irréductible présence, n'est pas à chercher derrière l'œuvre mais dans celle-ci. Le texte et l'auteur sont la même présence inséparable. Par là, l'objet artistique se différencie de la table ou de la tasse, car en étant chose et point de vue il peut-être porteur de signification. En étant un avec son œuvre, l'artiste se libère de son contexte et de sa particularité d'individu en chair et en os, de l'Histoire, et il devient objet artistique, objet au monde et monde complet par autoréférentialité.

Si l'œuvre d'art est la recherche du sens dans le vécu de l'auteur et qu'en même temps elle est faite pour être perçue, elle tient compte de l'existence d'un lecteur, d'un spectateur ; si encore elle est faite pour lui, alors reste à savoir quel intérêt pourrait avoir pour le spectateur le fait de retrouver dans l'œuvre les traces de cet effort personnel pour une vie personnelle. Quel intérêt à retrouver ce qui paraît être le but de l'art, soit retracer le vécu de l'auteur ? L'autorité de l'auteur serait issue de son originalité, de sa vision unique et individuelle, et le sens de l'œuvre, pour le spectateur, serait à rechercher dans l'expression de cette individualité. Cependant, comme dirait la maxime sémio-pragmatique : on ne parle pas pour ne rien dire. Les artistes ne créent pas uniquement pour une catharsis spirituelle, ils créent des objets artistiques pour être vus, lus, écoutés, appréhendés par d'autres ; la contemplation, de l'autre pôle, celui de la perception, sur l'horizon de la création modifie nécessairement l'objet.

### **2.2.3 Le spectateur enfant**

D'autre part, le spectateur arrive face à l'œuvre dans certaines circonstances : son état d'âme étant la plus évidente. Mais il y a toute son histoire de vie, toutes ses idées sur le monde, sa

psychologie, ce qui le dégoûte ou lui plaît, son parapluie bien peint<sup>38</sup>, porté parfois ou le plus souvent sans soupçons. Il y a d'autre part l'Institution, dans toutes ses manifestations : critiques d'art, résumés et classification des films, par exemple : « c'est un bon drame psychologique ou une bonne comédie », ou de l'art : cela est de l'art contemporain, cela du classique... plusieurs expositions sont montées dans un esprit classificateur et placent les artistes par styles ou influences, etc. Bref, l'emplacement même des musées, des salles de cinéma, l'espace qu'occupe ou doit théoriquement occuper l'art est dicté au spectateur par l'idéologie à l'œuvre dans les institutions : elles livrent aux gens l'œuvre en même temps que le jugement : « ceci est de l'art, ceci ne l'est pas », et même les codes pour comprendre ce qu'il y a à comprendre. Notre culture contraignante s'efforce bien vite de retenir le nouveau, et, comme le mentionne Marc Guillaume : « Les traités artistiques d'iconographie, les multiples textes expliquant l'œuvre de tel ou tel artiste (il y en a deux ou trois sur Tarkovsky et pas plus, car on le juge souvent incompréhensible) font que le spectateur arrive contraint devant une œuvre. » Il est contraint par son temps, par sa culture, par les circonstances de sa propre vie, par son état d'âme, par les institutions, par l'idéologie de laquelle il n'est souvent même pas conscient. Il est aussi contraint par les codes iconiques en vigueur dans sa culture, par exemple (Eco, 1972, pp. 178, 179) et ne possède pas de codes d'équivalence tout simplement parce que l'expression personnelle, particulière d'un autre est du non codé<sup>39</sup>. Tout semble indiquer qu'il faudrait arriver vierge devant une œuvre, pour l'appréhender correctement, librement, or cela est impossible. Le spectateur se trouve face à une autre réalité, face à un monde dans un objet qui lui est complètement étranger, et cependant...

Cependant le spectateur non érudit peut bien avoir du plaisir esthétique, il peut trouver un objet artistique sans même savoir le nom de l'auteur (tel est le cas notamment des cathédrales, œuvres anonymes et pourtant objets d'art). Barthes parle du *punctum*, dans *La chambre claire*, de ce surplus de sens qui advient et frappe le spectateur, qui lui pose problème justement parce qu'il échappe aux codes connus de décodage. Ce surplus de sens, c'est la métaphore tarkovskienne, c'est l'avènement de l'unique, du personnel. L'artiste

---

38. Cet exemple est emprunté à Carney qui cite Lawrence et insiste sur le fait que nous portons un parapluie avec une image du ciel et nous ne voyons jamais le ciel (Carney, 1999-2000 A, en ligne).

39. Le codage étant le produit de la structure absente dont j'ai parlé avant.

propose un point de vue différent sur notre culture, extérieur à celui qui est « correct » parce que commun. L'art produit du sens à l'extérieur des schémas conventionnels de la connaissance, et le *punctum* de Barthes est le produit de ce que Dewey appelle la connaissance sensible ; cet émerveillement premier emprunte à la perception non sémiotisée.

L'objet artistique cherche à interpeller le spectateur, il est fait pour lui, mais les objets d'art ne l'interpellent pas tous, et un même objet peut l'interpeller certaines fois et d'autres non. L'impression esthétique, la confrontation à l'art se situe dans le non raisonné encor, hors du langage commun, dans le règne de l'innommable, du non apprivoisé, de la provocation. Pour la neurologie de Changeux, cette interpellation première est pré-signifiante, elle n'identifie ni l'origine ni le sens contenu dans l'objet. Cette « faculté d'éveil » (Changeux, 1994, p. 40) de l'objet d'art peut bien être prise du point de vue neurologique : « le cortex frontal balise le déroulement d'une séquence de représentations de points de référence affectifs et, de ce fait, contribue à la faculté d'éveil [...] émotionnelle, du tableau » (p. 46). Cela rejoint très bien les idées du groupe Mu et celles de Jocelyne Lupien sur la valeur thymique des éléments d'un objet artistique (Lupien, 2004, pp. 19, 20). La couleur, le son, etc. pourraient, par leurs effets physiologiques, attirer l'attention du spectateur. Lupien montre bien que la perception d'un objet artistique, la sensation, fait écho chez le spectateur, car elle est liée à la façon dont il est affecté. La sensibilité est ainsi appelée comme mécanisme de pré-signification, comme attirance neurologique, affective. Les sens, véhicules de la sensibilité, sont ainsi appelés à entrer en contact avec l'objet artistique, peut-être parce qu'avant la culture, les sens sont ce qui est commun à tous les hommes et le véhicule premier de toute expérience. Mais à la différence de la sensation qui provient du monde, celle de l'art est produite dans le but d'être perçue, pour attirer l'attention du spectateur par la façon dont les éléments sensoriels sont employés. Une œuvre n'existe que quand elle est perçue par quelqu'un, comme le monde, lié à la phénoménologie de la perception. C'est la trace de l'intentionnalité artistique. Changeux et Lupien conviennent que la façon dont les éléments sensoriels d'un objet artistique sont employés détermine l'attention que le spectateur portera aux différents éléments de l'objet artistique. Mais encore ? Et après ?

On demande, dans un reportage, à Ray Carney s'il ne s'agit pas d'apprendre à déchiffrer les métaphores et les symboles dans les études sur le cinéma, et il répond : « *I hope not. I hope it's about understanding life* » (Carney, 2002b, en ligne). L'art nous aide-t-il à comprendre la vie ? Tarkovsky assure : « *I only desire to induce feelings, any feelings, in viewers* » (Tarkovsky, 1976, Internet). La valorisation du sensoriel comme véhicule pour toucher le stock sensible du spectateur, les affects qui y sont liés et les expériences liées à ces affects a pour but, d'après Lupien, un déverrouillage des sens qui « enrichit notre compréhension de l'autre et de nous-mêmes » (Lupien, 2004, p. 35), de la façon dont nous sommes sensiblement au monde. Cette état de la perception qui varie selon l'état psychologique et neurologique du spectateur (et qui expliquerait pourquoi le même objet ne l'interpelle pas toujours), montre bien que la relation que celui-ci entretient avec l'objet artistique n'est pas passive ; la « multiplicité des sens » qui « font que la contemplation du tableau n'a rien d'une soumission passive » (Changeux, 1994, p. 40) est le produit d'une forme qui nous rappelle qu'elle est une association temporaire, une fragilité première, comme celle de la naissance du langage et qui implique l'état mental du spectateur (pour le plaisir esthétique) et non seulement sa connaissance intellectuelle ou culturelle sur l'œuvre. Il ne subit pas l'effet de l'œuvre uniquement parce que celle-ci implique sa façon de sentir. La subjectivité est interpellée par le biais de la forme (au sens de Dewey).

Nous pouvons en déduire que, pour entrer dans l'œuvre, dans la pré-signification, il faut d'une part y entrer par le sensible, mais vers où ? Ginzburg parle du paradigme de l'indice. Le paradigme de l'indice, c'est avant tout le paradigme du singulier, la capacité à lire dans le singulier les traces, les pistes, d'une réalité plus générale, à travers un monde opaque. L'auteur part du fait que la réalité n'est jamais apparue à l'homme comme transparente. Le paradigme de l'indice, nous dit Ginzburg, a été « synégétique » au tout début, dans la préhistoire même, puisque de tout temps « l'homme a été un chasseur » de la réalité, si nous pouvons dire, à travers les indices. Ce savoir s'est exprimé de façon synégétique, tourné vers le passé et exprimé sous forme de narration. L'homme, et particulièrement l'historien, est encore un chasseur de sens (puisque celui-ci n'est jamais donné d'emblée), et notre quête permanente se fait à travers les traces que l'autre et le monde laissent ; ces traces peuvent être écrites, observées, etc., mais en tout cas elles doivent être codées.

Selon Ginzburg, que ce soit pour un médecin ou le chasseur primitif, la connaissance humaine est essentiellement conjecturale face à une réalité discontinue et hétérogène, l'obtention de la connaissance dépend de l'interprétation. Ainsi, toutes les dites Sciences humaines : histoire, sociologie, anthropologie, psychologie, etc., qui ont pour objet l'individu, sont irrémédiablement liées à l'individuel, au qualitatif ; la société, dans laquelle s'inscrit tout individu, est très différente de la Nature, puisqu'elle est le produit d'interactions individuelles. L'œil attentif de Mancini, celui de Freud, de Morelli ou de Sherlock Homes, leur attention au particulier, semblent plus adéquats à l'étude qu'entreprennent ces disciplines où la sérialisation et la répétition paraissent difficilement achevables.

L'interprétation est toujours subjective, particulière et, hélas ! irréparablement liée au paradigme de l'indice. Il y a toujours une marge irréductible d'erreur dans le travail sur l'individuel, et les règles de déchiffrement ne sont pas susceptibles de devenir un corpus scientifique au sens galiléen ; l'individuel est finalement... particulier, changeant, et les méthodes changent avec lui. Ginzburg affirme que même si la connaissance du contexte peut aider le connaisseur à déchiffrer les indices, pour lire à travers l'opacité, pour même reconnaître les indices significatifs, il faut mettre en jeu l'*intuition*, ce savoir non institutionnel, ce terme sous-estimé et pourtant assez évident qu'avaient sûrement tous les « instaurateurs de discours », pour citer Foucault. L'indice est ainsi cette matière assignifiante, faite non pas avec l'intention de communiquer un sens précis, mais comme chose au monde à laquelle nous attribuons une signification, nous la faisons signe. L'indice est ce qui peut être un signe, et le signe est ce qui porte une signification attribuée par quelqu'un dans un contexte précis : par exemple les traces d'un animal dans la neige ne cherchent pas à avoir un sens (à pointer dans une direction), mais le chasseur apprendra à leur attribuer le sens « un animal de cette sorte est passé par là ». L'art est ainsi comme le monde, toujours vaste, variable, dirait Ginzburg, et ouvert sur de multiples interprétations, de multiples significations.

Le chasseur de sens apprendra à « lire le monde », à attribuer du sens à un monde, à une Nature qui en soi n'en possède pas. Pour Dewey, le sens, c'est l'appréhension de la

signification possible ensevelie dans le monde, et, bien qu'il soit thymique, il ne peut être séparé de l'intellect. Changeux l'explique bien :

Les sens [...] ne s'enchaînent pas suivant une logique universelle, comme celle du raisonnement scientifique. Le tableau [...] interroge le spectateur qui forge des hypothèses pour redécouvrir ces raisons, qui réitère en pensée la prouesse imaginative accomplie par l'artiste. La contemplation devient *récréation* où les hypothèses que le tableau provoque chez le spectateur sont mises à l'épreuve. Formes, images et indices recrutent des objets qui peuvent éventuellement sortir du cadre intentionnel de l'Artiste et se trouver dans la mémoire à long terme du spectateur à la suite d'expériences individuelles. Le tableau touche ce stock inconscient et le fait surgir [...] Ce pouvoir sur l'imaginaire [...] à la différence du concept scientifique, qui se referme sur un sens précis et vise d'emblée à l'universalité, l'œuvre d'art, au contraire, par sa faculté d'éveil, s'ouvre à une multiplicité d'expériences de pensée qui laissent une part majeure au subjectif, à l'expérience individuelle. La contemplation du tableau engage le niveau le plus élevé de la hiérarchie des fonctions cérébrales, celui de la raison. [...] Le plaisir ne se raisonne certes pas sur la base de concepts formels, mais l'accès de la représentation artistique au niveau de la raison a une incidence majeure au niveau de la délectation [...]. Le tableau touchera par ses résonances avec des hypothèses de sens [...] que chacun formule en soi. [...] Le cortex frontal interviendra [...] dans la genèse d'hypothèses et d'intentions dans l'élaboration d'un sens critique [...]. Il balise le déroulement d'une séquence de représentations (d'un raisonnement), des points de références affectifs et, de ce fait, contribue à la faculté d'éveil, tant symbolique qu'émotionnelle du tableau. [...] Le plaisir esthétique résulterait de [...] cette « harmonie de la sensualité et de la raison » (Changeux, 1994, pp : 40-47).

La recherche du contexte propre à l'œuvre par liens et hypothèses vérifiables dans le tableau mais confronté à notre propre expérience serait ainsi le germe de l'expérience esthétique, de la recherche, par le spectateur, de la forme au sens de Dewey. Les essais pour classifier le contenu se rapprochent de l'effort de structuration de l'artiste. De fait, pour Dewey, le but de la perception, de toute perception au sens large du terme, c'est le moment où la perception sensible acquiert un sens, et c'est là aussi que la nature devient culture. « *Sense as meaning embodied in experience is the only signification that expresses the function of sense organs when they are carried to full realization* » (Dewey, 1934: p. 22). « *An experience* » au sens deweyen du terme, c'est le moment où le non-signifiant est perçu comme signifiant. La connaissance sensible n'est ainsi pas un sens en soi mais une possibilité de sens, une direction. Illimité dans ses rapports, le langage ouvert semble aussi rejoindre le spectateur dans la résonance personnelle de l'œuvre et la création d'un signe valable uniquement pour lui. L'expérience créatrice de l'auteur, nous l'avons vu, est « *an experience* » artistique, car elle est la recherche personnelle du sens. La contemplation de l'objet artistique en est une aussi.

Tarkovsky, auquel on reprochait de produire des œuvres incompréhensibles, a toujours défendu l'intelligence de son public et sa liberté pour trouver le sens. La métaphore étant le pré-signifiant, Deleuze allait dans ce sens en affirmant que le cinéma est de la matière langagière première, de la matière à langage ou, ce qui revient au même, de la matière à signification. Elle est en ce sens toujours valable, sémiotique à l'infini, car toujours actualisable dans du nouveau sens, inféré par le spectateur. Tout l'art est matière à signification. Le sens n'est pas à découvrir, il est à créer ; il est ainsi une occasion unique, où prime la relativité là où régnait la culturalité. Aussitôt que nous sommes dans une réalité étrangère (celle que le don artistique permet de présenter), comme un film de Tarkovsky, aussitôt que nous perdons le repère habituel, nous devons procéder par indices pour créer du sens. Les multiples interprétations sur la même œuvre sont le résultat de l'application de paramètres toujours différents, car la transformation de l'indice en signe est un processus personnel. L'art est rempli d'indices mais, nécessitant l'expérience personnelle du spectateur pour exister, il ne dicte pas le sens final, il peut le suggérer mais ne l'impose jamais. L'art laisse la liberté au spectateur de rechercher un sens personnel, et cette place où prime la liberté de point de vue s'oppose fortement à la tyrannie du sens univoque qu'impose la culture. L'art est ainsi un moyen de dépasser l'emprisonnement du langage : « le langage l'emprisonne [le sujet de l'énonciation] dans une altérité, à l'intérieur de laquelle il devra s'identifier pour se construire, mais dont il ne parviendra plus jamais à se libérer » (Eco, 1988, p. 187), en revenant aux possibilités créatrices du premier mot. Le spectateur doit trouver un sens à l'objet artistique, et, dans la lignée phénoménologique, l'objet artistique existe aussi, se différencie du reste des objets du monde, car son sens n'est pas un déjà-là. Malheureusement nous décortiquons les œuvres, les classifions, les analysons, leur attribuons un sens qui les surpasse et les englobe, nous véhiculons ce sens dans des manuels et ainsi nous ne regardons plus l'objet mais le vitrail (comme le parapluie du ciel) que nous nous sommes fabriqués de lui en oubliant la perspective psychosensorielle de la perception (le fait que nous approchions l'objet artistique sensiblement et non intellectuellement) et le fait que le sens soit une attribution arbitraire et une déduction personnelle. L'art échappe par son sympathétisme provocateur aux déterminations symboliques où voudrait l'emprisonner la culture et nous fait revenir à notre corps d'enfant, à notre corps vécu, à ce moment où le je, pour reprendre Todorov, n'est pas encore absorbé par le nous. Par cela même, la fonction du spectateur n'est

pas de retrouver le sens que l'auteur donnait à son expérience mais le sens que lui même donne à son expérience de la confrontation avec l'objet artistique.

*To perceive, a holder must create his own experience. And his creation must include relations comparable to those which the original producer underwent. They are not the same, but with the perceiver, as with the artist, there must be an ordering of the elements of the whole, that is, in form, not in details, the same as the process of organisation the creator of the work consciously experienced (Dewey, 1934, p. 54).*

La perception n'est ainsi pas passive, mais une série d'actes, de réponses rassemblées dans de la « recognition » (p. 52). Existant sous un autre ordre, rapproché dans un nouveau rapport signifiant/signifié dans la création artistique, ce rapport est recontextualisé dans la perception pour acquérir un nouveau sens qui implique l'individualité du spectateur. L'œuvre est ainsi un processus dynamique de contextualisation. L'art propose donc un nouveau code de lecture de la réalité, une découverte sans recherche de Vérité univoque. Au cœur de celui-ci se trouve un processus permanent d'exploration de soi-même par confrontation avec l'objet artistique, dans un effort de structuration contemplative. Ainsi, Changeux situait bien la compréhension des éléments du tableau très près du raisonnement (Changeux, 1994, p. 39) mais du raisonnement premier, de la création de langage. L'art reprend ce moment privilégié qui crée des signes à partir des sens, qui intériorise et appréhende dans la mémoire le mode d'être du monde : la connaissance. La cohérence du tout est la seule vérification possible du sens que j'attribue à l'œuvre, c'est aussi l'arme secrète de l'autoréférentialité, ce va-et-vient entre la matière à signification et la signification. Dans la contemplation esthétique, le sens cesse d'être un *a priori* et devient une déduction personnelle, faite à partir de mon individualité (y compris ma psychologie, mon vécu, etc... soit tous les aspects impliqués dans l'individualité à l'œuvre dans la création artistique), mais qui travaille avec un univers limité, celui de l'objet soumis à au spectateur.

Du moment où le spectateur est capable de trouver un sens à l'objet artistique, le chemin de l'artiste vers lui et vice-versa est accompli. L'art donne naissance à un premier mot, à un premier signe où l'attribution de la forme est comme le temps retrouvé de Proust, le remède à cette limitation univoque du sens. L'objet artistique devient alors la frontière où convergent deux regards sur le monde, et plus essentiellement le moment où il y a un accord, une

communion, non pas sur l'essence de ce qui est présenté mais sur la possibilité de sens dans ce que nous représentons ; c'est à cet instant précis que l'objet artistique devient signifiant, c'est à ce moment précis qu'il devient œuvre d'art. L'œuvre d'art n'est pas un objet, c'est en fait le produit d'un code en mouvement, et elle en est une, non pas parce qu'il y a un auteur et un spectateur, mais parce que les deux sont en relation. Cette possibilité est offerte du fait que l'œuvre est la création d'un homme, ce n'est ni l'œuvre d'un génie suprahumain ni l'œuvre de la nature. En la considérant ainsi nous lui arrachons le sens mystique que des siècles d'analyse lui ont donné ; nous l'arrachons aux dieux et nous la redonnons à l'homme là où, pour John Dewey, elle aurait dû rester (Dewey, 2003, pp. 34-40, p. 131). L'œuvre, est, comme affirme François Jost, la rencontre de deux intentions : celle de communiquer et celle de lire (Jost, 1991, pp. 14-16). Le cycle se complète quand le spectateur est capable de trouver un sens à l'œuvre, ce qui veut dire, non pas qu'il remplace sa toile par celle de l'auteur<sup>40</sup> mais qu'il est capable de faire résonner dans son expérience autre chose que ce qu'il a appris<sup>41</sup>. L'œuvre est une expérience personnelle pour l'auteur et pour le spectateur, elle invite celui-ci à regarder le monde d'un autre point de vue : derrière la toile il y a le visage de l'auteur et une possibilité. L'œuvre d'art, ce n'est pas l'objet artistique, ce n'est pas le livre, la peinture, la symphonie : « la véritable œuvre d'art, c'est ce que le produit fait avec l'expérience et en elle » (Dewey, 2003, p. 33). L'œuvre permet ainsi la plurisignifiante dérivée du regard individuel de chaque spectateur, elle est le lieu d'une phénoménologie de la perception, d'un émerveillement premier, où la mobilisation et l'attribution de sens se tiennent à chaque regard. L'artiste devient objet artistique en créant et redevient sujet, où perception impliquée, lorsque l'objet devient une œuvre d'art. Une fois que nous prenons l'œuvre d'art comme un fait et non comme un objet, les deux pôles du sens entretiennent une relation non plus sujet-objet, mais une relation intersubjective en toute liberté, un dialogue de subjectivités : « L'œuvre d'Art participe à une forme de communication intersubjective, où l'individualité du créateur et celle du spectateur tiennent une place centrale » (Changeux, 1994, p. 40).

---

40. L'expérience exprimée dans une œuvre ne couvre pas toute la surface de l'expérience.

41. Cela veut aussi dire qu'il faut, dans l'expérience du spectateur, du matériel interpellable : pour Carney, de l'expérience de vie où notre individualité est sollicitée. Cela explique aussi pourquoi seulement certaines œuvres nous interpellent.

## CHAPITRE III

### LE DIALOGUE

#### 3.1. L'illusion du sens

Dans la perspective proustienne ou deweynienne ou deleuzienne, la génialité artistique naît de la capacité des artistes à générer à travers la présentification d'un objet : livre, peinture, sculpture, film ou autres, ce rapport à l'autre dans la subjectivité. La naissance d'un nouveau sens n'est pas dictée d'avance sur le terrain de l'art, car elle engage les deux pôles de la création de sens : celui qui propose et celui qui regarde non pas passivement mais en impliquant sa vision du monde sous un autre rapport : celui de l'éternel autre que soi-même, de l'étrangeté insaisissable des Autres sujets. Ce qui est génial dans l'expérience artistique, c'est ce moment où convergent les regards ; c'est pour ce moment que vivent les artistes : pour interpeller l'autre. Tarkovsky l'avait bien compris quand il affirmait : « *I only desire to induce feelings, any feelings, in viewers* » (Tarkovsky, 1976, Internet) : interpeller l'individualité, l'émerveillement du sens dans les spectateurs et la possibilité que cela engendre ; plus loin, par cet émerveillement, celui de la naissance d'un premier mot, il y a une nouvelle forme de dialogue qui se dessine.

Après l'éblouissement premier du contact sensuel avec une œuvre, un nouveau sens est créé dans l'horizon du spectateur, une signification nouvelle, une expérience nouvelle pour ainsi dire. L'usage des signes sous une nouvelle forme fait plus qu'éblouir le spectateur, il ouvre un horizon de créativité qui engendre, par la création d'un nouveau signe, l'implication créative des êtres qui autrement subissent et créent rarement du langage, des signes. Quand Deleuze affirme que le cinéma est matière à langage, une « matière non linguistiquement

formée », il implique aussi que l'expérience esthétique est investie dans des énoncés linguistiques qui à leur tour engendrent de l'énonçable (Deleuze, 2002, pp. 342-343). Chez un spectateur actif, l'expérience esthétique engendre de nouveaux discours, de nouveaux points de vue, de nouvelles expressions qui s'emparent des nouvelles expériences que génère l'art. Dans le versant intellectualiste, c'est aux critiques d'art de classer socialement celles-ci.

L'art se faufile entre ces morceaux d'ambiguïtés, par la structure du privé qui affaiblit les déterminations et laisse entrevoir un horizon tragique et poétique de rapports interpersonnels non structurés (Guillaume, 1995, pp. 74-75). L'altérité difficile apparaît alors comme source de l'art, car elle est éloignée des grands discours de la culture générale. L'effort de structuration nouveau qu'accomplit le spectateur face à l'objet artistique redonne à l'expérience esthétique la dimension poétique qu'Austin attribuait au langage où « on utilise les signes pour attirer l'attention sur la façon dont les signes eux-même sont utilisés, par delà les règles du langage commun » (Eco, 1988, p. 93). En trouvant de nouveaux rapports pour les signes existants naissent la conscience du déterminisme langagier et l'expérience de nouvelles façons de saisir le monde, par le personnel et la créativité qu'il exige. L'art est ainsi l'expérience d'une sémiologie créative qui s'introduit dans notre perception par les sens ou le langage, par notre langue ou notre disposition à distinguer les couleurs, les sons ou les formes, mais structuré d'une façon telle que le code possible et propre qu'elle génère en impliquant l'individualité du spectateur donne à l'art le statut de code en mouvement, au-delà du simple regard. En effet, puisque l'art implique le regard personnel du spectateur, l'expérience esthétique exige une signification par le spectateur ou même par le regard, dans la relecture que nous faisons des œuvres.

L'art crée des sens nouveaux, une sorte de symbolisme dynamique qui, par le fait même d'être non déterminé et variable comme le regard nouveau, échappe à la notion de culture comme unification des modèles et des possibilités de perception. Éloignée des déterminismes culturels, l'expérience esthétique est aussi l'expérience de l'exil, de l'étrangeté première, de la non-dépendance à un système précis (Todorov, 1998, p. 382). Le moment où l'objet fait sens, où naît l'œuvre d'art accomplit ainsi cette capacité d'autoréflexion qu'Austin attribuait à la fonction poétique du discours, car, en créant du nouveau sens, l'art démontre que le langage est illimité dans ses rapports possibles, tout comme l'est la matière à langage, le

monde naturel et humain, la réalité toujours vaste et fuyante. Mais loin de banaliser le langage, comme nous pourrions le supposer, en retraçant des rapports illimités l'art retrouve la naissance et l'importance du langage comme outil d'expression et propose un modèle de sémiologie infinie où le signifié par l'artiste est pris comme signifiant dans les spectateurs et engendre des nouveaux signifiés. Très proche du schéma sémiotique de Peirce, l'expérience artistique reprend le principe cognitif selon lequel tout peut être signe ; c'est ainsi que Roux affirme que « Mondrian fait éclater la surface du tableau et travaille sur l'infini » (Roux, 2002, p. 114), sur la seule expérience infinie de l'homme : le possible, même si cela implique nécessairement la négation d'une essence finale ou première connaissable par la façon même dont opère notre connaissance : par fixation.

L'expérience esthétique peut alors être corrélée à une nouvelle forme de connaissance, celle qui donne libre place aux lectures différentes, aux associations créatives, aux nouveaux mots, à la lecture et à la transformation personnelle, intérieure du sens : à l'interprétation. En ce sens tous les hommes ont déjà été artistes, dans l'émerveillement enfantin et premier du langage, quand le monde se met à signifier différemment lors d'un voyage, d'une guerre, d'un grand amour, même lors d'un malentendu, en réalisant l'ampleur de l'abîme insondable qui nous sépare tous. Cette séparation et cet émerveillement ne sont point un refus du langage ; ils reviennent aux sources dynamiques de celui-ci, à ce qu'Eco appelle : « l'immense variété des interprétants » (Eco, 1988, p. 157), points de départ d'un système d'associations possibles qui restructurent le champ sémantique en créant de nouvelles unités culturelles. L'effort de structuration, la recherche active de sens dans l'œuvre reprend ce que Dewey comprenait comme la création de la forme esthétique qui tient aux deux pôles de l'art : celui de l'artiste et celui du spectateur, l'articulation temporaire du souci d'un sujet, l'organisation continue des éléments d'une expérience. L'art et l'expérience esthétique sont le développement fini du désir essentiel de faire sens (Alexander, 1987, p. xviii). Ce que Dewey comprenait comme *an experience*, c'est cette possibilité de trouver dans le continuum du vivant, pour reprendre Eco, du sens consommé et de la valeur, la possibilité de toute expérience, de tout contact avec l'extérieur à nous-même, d'avoir un sens, une forme, une signification, personnelle ; de réaliser le but de la connaissance mais dans une perspective créative et non conformiste. En impliquant son individualité s'ouvre à l'homme-spectateur un

horizon de perspectives possibles, d'interprétations personnelles sur la culture. La perception artistique s'accompagne alors d'un geste : celui de donner naissance à la signification. Pour Dewey, il est souhaitable que l'expérience croisse, s'étende, dans une perspective dynamique mais cohérente (Alexander, p. xviii), pour donner naissance à ce qu'Eco appelle la dynamique du langage soit l'ajout de « composantes sémantiques nouvelles [...] dans l'unité culturelle et qui oblige tout [ou une partie] du système à se restructurer » (Eco, 1988, p. 163). Les parties immédiatement affectées par cette recherche de sens sont celle impliquées dans la part d'individualité que mobilise le spectateur (Dewey, 2003, p. 166) et qui provoque une restructuration sur le modèle de la connaissance : de la peinture statique à apprendre au modèle créatif à construire, à explorer.

La recontextualisation et la recherche de sens impliquent un mouvement vers l'extérieur, vers l'altérité parfois dérangement, vers l'inconnu même, vers le non appréhendé, et exige, outre la confrontation avec l'inconnu, un effort de structuration qui met en jeu l'altérité et l'individualité des parties, l'acceptation de l'autre comme sujet commensurable à lui-même, pour jouer avec les termes de Marc Guillaume. C'est un mouvement personnel qui possède le germe de ce que toute expérience devrait être, pour Dewey, et que nous devrions donc, idéalement, faire constamment. Cependant, comme le dit Todorov : « On peut bien passer sa vie sans jamais achever la pleine découverte de l'autre » (Todorov, 1982, p. 251), dans une culture dominante, image de la Vérité unique, dans la tyrannie langagière et idéologique où l'autre est pris dans un rapport de profit et « n'est jamais le but même de la relation » (Todorov, 1998, p. 378). La plupart du temps, pour l'auteur comme pour le spectateur, les « formes de la communication, production comme interprétation [...], ne sont pas offertes au libre choix [...] mais sont corrélées aux idéologies en vigueur et peuvent par là même en devenir le signe » (Todorov, 1982, p. 257). L'art, celui que prônent Tarkovsky, Dewey, James est essentiel à l'homme, car il concentre et sollicite un effort pour égarer notre perception, une volonté d'explorer l'innommable, le non appréhendé encore, l'autre, non pas comme structure mais comme monde possible. Cet effort est rarement mis en œuvre, et nous passons dans nos musées souvent en regardant notre art contemporain surtout (nous ne trouverons que rarement son interprétation toute faite dans un catalogue nous expliquant ce qui est important dans l'œuvre, comme pour les classiques), sans chercher à comprendre,

jugeant étranger et parfois dérangent ce qui nous y est présenté. La société comprend rarement les œuvres d'art, Tarkovsky pourrait en témoigner, mais aussi Van Gogh ou Mozart, car, appréhendant uniquement une partie des objets que nous confrontons à la structure, nous préjugeons de la nature des choses et réduisons la richesse des différences sans être capables d'établir un rapport d'étrangeté rénovatrice avec ce que nous percevons (Guillaume, 1995, p. 69). Comme l'explique Paul Virilo pour l'architecture : « Incapable de reconnaître le champ phénoménal, l'architecture [et la société aussi] se replie [...] sur l'unique critère de qualification : les savoirs technico-économiques nécessaires à la fabrication » (Virilo, 1997, p. 87).

Face aux grandes valeurs collectives, l'expérience esthétique engage, par sa recherche personnelle de sens et sa confrontation avec la proposition d'un point de vue possible mais surtout par l'accord, le point où convergent les visions : la valeur de l'individualité. C'est la mise en œuvre de cette individualité qui rend l'œuvre actuelle. Paradoxalement, en nous confrontant à notre individualité pour créer du sens nouveau, l'art nous mesure avec ce que nous partageons avec nos semblables : « le défi de l'altérité », à l'écart des « grandes valeurs sociales » (Guillaume, 1995, p. 75), le monde du privé comme affaiblissement de la structure Autrui, à l'écart du relativisme de toute culture dominante, de toute idéologie. L'art demande au spectateur de retrouver son appréhension particulière de ce qui l'entoure, qui retrace le moteur premier de notre être au monde. En ce sens Dewey affirme que : « *The telos of experience is the aesthetic that [...] fulfills the possibilities of experience for funded expressiveness and intrinsic value [...] aesthetic experience illuminates what experience is* » (Dewey in Alexander, 1987, p. xiv). Pour Carney, *an experience* est ce moment privilégié, que l'art rend évident, de notre appréhension créative du monde.

L'homme qui regarde le monde y voit généralement la toile faite de dessins d'enfant, et, au lieu de regarder le ciel, il voit son parapluie sans même le soupçonner. Comme les trous dans les toiles de Sabina dans *L'insupportable légèreté de l'être*, l'horizon des accords possibles, des sens à trouver vient briser notre parapluie de perceptions quand nous avons, dirait Carney, la patience et la volonté d'aller au-delà de l'incompréhension. Une espèce de bonne

volonté qui rend la réception perceptive mais pas passive, une série d'actes et de réponses, de la « re-cognition » qui rend par la reconstruction du sens la conscience vivifiante et fraîche (Dewey, 1934, p. 52). L'art ouvre des nouveaux chemins vers une appréhension créative du monde, et cette ouverture est forcément un mouvement des sens et de l'esprit. L'art habite et se crée dans ce mouvement intérieur, et en ce sens, Dewey affirme que l'œuvre d'art est un événement et ne peut se confondre avec l'objet physique qui est une condition de l'expérience (Dewey, 1937, p. 3). Il n'y a pas d'œuvre d'art sans expérience humaine, car « *the actual work of art is what the product does with and in experience* » (p. 3).

Ce que l'art provoque dans la structure de l'expérience humaine ne peut se mesurer, s'analyser qu'à la lumière du sens qu'il crée. Si la perception esthétique commence par une provocation, celle du différent exige une réponse active (Dewey, 1937, p. 53). L'art nous oblige à rechercher un sens nouveau, et dans la rencontre de ce sens il y a un regard différent, la découverte d'une face cachée du monde, celle que la structure autrui et la culture dominante nous cachent sous le masque de la Vérité. La structuration fixe du monde stabilise notre connaissance mais implique aussi « une économie de recherches empiriques qui pourraient se prolonger à l'infini » (Eco, 1988, p. 119). La rencontre esthétique, la naissance de l'œuvre est comme la rencontre d'un nouveau continent ; les vrais artistes créent leurs propres mondes, disait Tarkovksy, et le spectateur y paie le droit d'entrée avec son individualité et sa réponse dynamique pour trouver du sens, et ce qui l'interpelle personnellement. La naissance de l'œuvre s'accompagne du regard *différent*, hors-norme, extérieur à notre culture parce que personnel. Elle s'accompagne aussi de la reconnaissance d'un autre point de vue possible et de l'acceptation de l'altérité subjective. L'expérience esthétique est en ce sens exotopie, pour reprendre Bakhtine, « une affirmation de l'extériorité de l'autre qui va de pair avec sa reconnaissance en tant que sujet [...] qui requiert l'épiphanie de l'Autre » (Todorov, 1982, p. 254). L'apparition de l'autre se fait à la lumière du sens, de la reconnaissance d'un autre point de vue enrichissant sur le monde, par la convergence de deux volontés individuelles.

Tout comme l'œuvre n'est pas un autre monde mais l'expression du regard personnel sur celui-ci, en voyant la chose qui présente l'art sous un autre rapport nous faisons un effort d'extériorisation, nous sortons du labyrinthe, dirait Barthes (Barthes, 2002, p. 162), pour

percevoir le monde, celui qui nous implique comme individualité, de l'extérieur. L'art nous fait sortir du monde pour nous replonger dans celui-ci avec un regard frais. L'expérience du spectateur attentif est comparable à celle des Européens entrant en contact avec l'Amérique, avec l'autre qu'autrui : « En même temps qu'elle oblitérait l'étrangeté de l'autre extérieur, la civilisation occidentale se trouvait un autre intérieur [...], que la personne n'est pas une ou qu'elle n'est même rien, que je est un autre ou une simple chambre d'échos » (Todorov, 1982, p. 252). Si je me définis grâce à l'extérieur, la perception d'un extérieur différent modifie nécessairement l'individuel. Le contact avec l'œuvre d'art me permet ce que permet le voyage, l'exil pour Todorov : « connaître le non-moi pour comprendre le moi » (Todorov, 1998, p. 384), sortir du labyrinthe, dirait Barthes, pour me redéfinir comme perception. L'existence d'un Autre à l'horizon de notre perception nous permet de libérer peu à peu le regard de la structure où il était emprisonné. En effet, si l'œuvre libère une partie de notre perception, elle libère surtout la possibilité de devenir artistes à notre tour : c'est-à-dire observateurs attentifs de notre milieu, chercheurs d'un sens qui n'est pas forcément celui que nous avons appris... mais hélas, cela aussi exige du temps et du courage.

Cette libération du regard va de pair avec une redéfinition du signe, « *new ways of expression* » pour le spectateur, mais aussi du code, car pour compléter l'expérience de quelque chose, si nous suivons Dewey, l'expérience doit passer à travers l'action intelligible pour être un tout complet et dynamique qui acquiert du sens, de la signification et une valeur aussi profonde que possible. L'art propose la même expérience que Virilio analyse pour l'usage de l'architecture : « les transgressions d'usage [...] mettent en résonance les possibles d'un même lieu » (Virilio, 1977, p. 384) et ouvrent à l'homme la possibilité d'un nouveau sens.

Cette idée implique aussi la crise du nominalisme dans lequel nous vivons. La découverte de la structure des déterminations culturelles, des sens préfabriqués, n'est envisageable qu'avec la remise en question des unités culturelles et de leur capacité à saisir tous les sens valables. La rencontre inattendue avec l'Autre et l'entente de se laisser changer par cette rencontre garde le germe d'« une réalité plus vaste » (Virilio, 1977, p. 384) à l'encontre de ce que Todorov appelle l'individualisme moderne où « la vie de l'homme lui appartient et n'a rien à voir avec celle de l'autre » (Todorov, 1982, p. 257). Todorov ne voulait pas affirmer que

l'homme moderne ne partage pas les mêmes déterminations sociales ou culturelles mais que les hommes n'avancent plus vers les autres avec le pari de se laisser changer par eux. L'art nous replace face au problème de la perception et plus clairement de la conscience : la dualité entre l'intérieur unique ouvert par la perception et la conscience de notre ressemblance avec les autres et le reste du vivant.

« Les transgressions d'usages [...] mettent en résonance les possibles d'un même lieu » (Virilio, 1977, p. 384), et cette transgression est le résultat d'une perte du sens de l'environnement, de l'architecture comme cumul d'instantanés personnels qui provoque l'escapade vers ailleurs (p. 387). Virilio analyse la différence entre la durée et l'étendue, la compréhension entre ce qui demeure, comme les structures sociales, et ce qui change, comme le vécu intérieur de l'homme. L'art, par son interpellation du sens extérieur aux normes, par son caractère révolutionnaire, se place dans la perspective d'une sémiotique créative possible dans notre grammaire univoque et stable, une position ouverte à d'autres « positions possibles dans le système de sens » (Eco, 1988, p. 159), une connaissance du monde qui passe par l'interprétation personnelle et lui donne valeur de vraisemblance, de connaissance, celle-ci étant l'avènement du sens ratifié par deux perceptions (ou plus). L'expérience esthétique nous rend conscients de cette sémiotique créative à l'œuvre et ouvre la possibilité de l'étendre au reste de la connaissance, d'en faire un modèle de connaissance, comme le système sémantique encyclopédique dont parle Eco (pp. 159-160). Même si l'expérience esthétique n'est qu'un domaine de l'expérience humaine, comme l'affirme Dewey :

*The religious feeling that accompanies intense aesthetic perception is [...] when we are introduced into a world beyond this world, which is nevertheless the deeper reality of the world in which we live in our ordinary experiences. We are carried out beyond ourselves to find ourselves (Dewey, 1934, p. 195).*

La sémiotique créative que l'art rend présente s'offre à l'homme comme une possibilité applicable au temps (comme le vécu des personnages dans le film *Zerkalo* de Tarkovsky), à l'espace (comme l'architecture de Virilio ou celle de Roux), à nous-même. L'expérience esthétique représente ce moment qui met en évidence que les choses existent simplement dans un rapport fragile, changeant, jamais complet, qui s'use aussi comme le corps et les édifices, qui n'est pas l'image de la Vérité mais l'image de nous-mêmes. L'art propose

l'expérience d'un regard différent sur la métaconnaissance que nous sublimons comme si elle procédait d'un langage divin en redonnant au geste et au regard personnel le statut de possibilité.

Les études sur l'expérience esthétique s'arrêtent en général au sensuel immédiat ou alors à leur classification sociale, comme celle que Arnold Hauser expose en classifiant l'art de la Renaissance (Hauser, 1993, p. 367) ; elles étudient juste, dans les cas d'œuvres extrêmes, l'effet psychologique sur le spectateur, mais envisagent rarement le phénomène esthétique comme la possibilité d'un changement plus vaste de la conscience. Dewey est un des seuls, Tarkovsky en est un autre, à affirmer, les « possibles d'un même » lieu, dirait Virilio, mais aussi d'un même temps, d'un même objet, d'une même structure sociale, d'une même institution sociale, d'une même politique. Pourquoi ne pas envisager les possibles comme principe de la connaissance, l'inachevé de l'œuvre, dont parle Tisseron, comme principe de participation et non pas comme réception passive ; l'ouverture personnelle qui fait surgir les différents aspects d'un même phénomène comme postulat. Dewey avait cette ambition pour l'art. Il affirme au long de son œuvre que l'art révèle que l'expérience en général est capable d'être appropriée intelligiblement et créativement et voyait dans l'attitude d'auto-conscience face au matériel artistique (celle de l'auteur et celle du spectateur), une extension possible à toute l'expérience de la vie. *Art as experience*, c'est le moment où la vie au complet peut devenir de l'art. Dewey voyait que

l'hostilité envers l'association de l'art avec les processus normaux de la vie est un commentaire pathétique et même tragique sur comment cette vie est vécue. Seulement parce que cette vie est généralement rachitique, avortée, paresseuse ou se vit difficilement, nous maintenons l'idée qu'il y a un antagonisme entre la vie normale et la création, le plaisir esthétique des œuvres d'art (Dewey, 2003, p. 64).

Pour Dewey, l'art unit beauté et utilité ; sa valeur pragmatique, utile mais non utilitaire, qui le distingue du reste des objets et du reste de l'expérience est cette capacité à enrichir la vie avec un nouveau sens :

La plupart des articles et ustensiles fabriqués pour servir ne sont pas esthétiques. Mais c'est ainsi pour des raisons autres à la relation entre « beau et utile » comme telle. Tant que les conditions sont telles qu'elles empêchent l'Acte de production d'être une expérience qui fait vivre toute la créature et lui fait posséder sa vie par l'intermédiaire de la jouissance esthétique, le produit manquera d'esthétisme. Même s'il est utile pour des fins spéciales et limitées, il ne le sera pas à un degré ultime, celui de contribuer directement et libéralement à l'expansion et l'enrichissement de la vie. L'histoire de la séparation et de l'opposition finale aiguë entre

l'utile et le beau est l'histoire du développement industriel par lequel une grande partie de la production est devenue une espèce de vie différée, et la consommation, un plaisir imposé des fruits du travail des autres (p. 64).

L'ambition de Dewey était de voir l'expérience quotidienne de l'homme transformée en plaisir esthétique et que cet horizon soit tellement présent dans l'activité humaine que tout art cesserait de paraître exceptionnel. L'art ouvre la perception humaine à un horizon libre des barreaux du sens Unique, libre pour apparaître nouvelle à chaque instant, dans une recontextualisation permanente qui, dans l'idéal de Dewey, devrait s'appliquer à toute expérience et particulièrement, pourrions nous rajouter, à toutes les conventions sociales limitantes. Tant que cela ne sera pas fait, en conviendrait Tarkovsky, l'art sera nécessaire et ce ne sera « qu'en s'approchant des œuvres de ceux qui ont été brûlés par cette expérience que l'on peut [...] redresser l'infinité des différences [du monde] » (Guillaume, 1995, p. 76).

Par son approche personnelle sur ce monde et en retrouvant l'origine du sens comme sémiologie créative, l'art remet en cause la sociabilité, car celle-ci se fonde sur cette différence du regard mais en vue de la commune mesure qui exclut et oublie très vite ce qu'elle a laissé à l'extérieur de ses limites. L'art ne sublime pas, comme pourraient bien le penser les idéalistes ou quelques historiens de l'art, les codes en vigueur ; ceux-ci n'en sont pas les meilleurs représentants. Par la sémiologie créative « *art ju-jitsus culture* », dit Ray Carney, et le déplacement, la recherche d'un sens propre à l'expérience, dirait Virilio, « ne peut-être que celui des significations, les dépassements, celui du sens » (Virilio, 1977, p. 391). Si l'homme est bien déterminé par ses circonstances, la sémiologie créative comme principe reconnaît ce qui paradoxalement est commun à tous les hommes : « la capacité de refuser ces déterminations » (Todorov, 1998, p. 428) ; et le regard extérieur nous rend, une fois l'expérience nouvelle intelligiblement complétée dans du sens nouveau, dirait Dewey, conscients des idéologies à l'œuvre dans notre culture. La figure du spectateur idéal est comme celle du voyageur exoté de Todorov. Dans une société où « les automatismes de la vie nous aveuglent : nous prenons pour naturel ce qui n'est que conventionnel et l'habitude soustrait à la perception une multitude de gestes. L'étranger, lui, n'a pas ce handicap : ne partageant pas nos habitudes, il les perçoit au lieu de les subir [...] il procède constamment par comparaison implicite avec son propre pays, ce qui lui permet de découvrir [...] ce qui ne se voit pas » (Todorov, 1998,

p. 381). L'égaré est prôné comme rapport d'étrangeté, un rapport qui devrait s'appliquer à notre propre société, pour éviter cette force de l'habitude qui fait que quand « on connaît trop les autres, on ne les voit plus » (p. 381). L'art est important par ce rapport d'étrangeté qu'il provoque avec notre propre monde, c'est sûrement pour cette raison que « l'exotisme a été converti très fréquemment en procédé artistique » (p. 382). Si nous envisageons le langage comme la construction et la maintenance d'une image mentale, l'art apparaît alors comme la mise en question de cette image.

Par sa recherche créative de sens, l'art propose une vérification de la capacité du langage et de la pensée culturelle à saisir le monde avec vraisemblance, il propose une vérification de nos systèmes d'appréhension du monde, et en utilisant le langage même il le force de l'intérieur. Comme la réduction de l'habitation à un objet est impossible, la réduction de l'expérience à des modèles fixes l'est aussi. Le pragmatisme de Dewey naît d'une volonté d'approcher l'expérience non pas à partir de problèmes prédéfinis mais de la réalité sensible, concrète et particulière pour retrouver le sens premier, la prise en charge de notre appréhension personnelle du monde que nous habitons. « *The world beyond this world* » de Dewey s'ouvre dans l'art et devrait le faire dans la vie quotidienne comme l'affirmation, contraire aux principes du langage que ce qui est n'apparente pas forcément image du monde et image mentale, autrement dit, que ce qui est ne doit pas forcément être. La pipe de Duchamp peut à ce moment là, ne pas être, effectivement, une pipe et *Urinoir* demeure une illustration très bonne de ce principe.

L'art ne peut apparaître comme un mouvement à l'encontre du langage, car celui-ci (un bon exemple est la poésie) l'utilise pour s'exprimer, même au sens propre. L'invention artistique vient du langage utilisé d'un autre point de vue, mais c'est une lutte contre les catégories qui s'acharnent à passer pour réelles, une défense de « la nécessité d'espaces toujours plus vastes » (Virilio, 1977, p. 386), et le rôle révolutionnaire de l'art est celui de la re-découverte possible des sens dans notre monde de vieux modèles. L'art nous rend conscients de l'usage de ces vieux modèles, il détruit les catégories fixes, la recherche du sens unique et éternel où se cache l'autre sujet, car, l'expérience étant particulière, la reconstruction qu'elle impose passe aussi par le regard subjectif de l'autre pour découvrir, sur le trajet, un monde fait de sens limitants. L'art est aussi pragmatique, car il nous montre que nous ne voyons pas le

monde, dirait Duchamp, mais sa représentation et « par la transgression de l'usage, l'inhabituel dissout l'accoutumance aux normes et se découvre habitable » (p. 384), habitable au sens d'ouvert sur le vécu intérieur des hommes qui l'habitent. En étendant au reste du vécu le principe selon lequel nous ne voyons que la représentation que nous avons appris à voir du monde, l'art possède une valeur unique : de vigilance, de conscience sociale, car, partant du principe que tout est représentation humaine, nous évitons les idéologies radicales qui veulent nous faire croire qu'elles s'apparentent avec la forme de la pensée.

Par la connaissance sensible, celle qui entre par les sens et se profile en significations nouvelles, l'art nous ouvre les yeux sur une cognition différente tout aussi valable. En complétant ce que toute expérience devrait être pour Dewey, c'est-à-dire les possibilités esthétiques d'avoir trouvé du sens consommé et de la valeur, cette forme de connaissance s'ouvre sur une phénoménologie de la perception et nous rend conscients de ce que Eco appelle l'acte de remplissage qu'accomplit l'image mentale de la chose (Eco, 1988, p. 219). Le remplissage est le principe de l'accord sur une vision commune, le germe de tout langage, et il est rendu évident dans ses aspects oubliés : sa fiction et son individualité. L'art rend évidente la contextualisation du langage, cette sensation de régulation qui donne du sens au contexte. L'œuvre étant un accord sur le sens d'un phénomène, la naissance de l'œuvre d'art surgit avec la conscience que tout le sens du monde est produit de la même façon : par rencontre de regards, et que nos constructions ne sont pas parce qu'elles doivent être (de l'objet table à un système de gouvernement) mais parce que la rencontre de nos intentions en a décidé ainsi. Par le renforcement du personnel, du privé, s'affaiblit le public, le social, pour reprendre Guillaume. Par l'expérience esthétique nous devenons conscients, dirait-il, « que notre pensée rationnelle ne saisit qu'une infime partie du monde réel, la parcelle qui est conforme à cette pensée » (Guillaume, 1995, p. 69), que nos regards sur le monde sont en fait des préjugés. En posant l'expérience esthétique comme principe de notre connaissance nous nous éloignons de la vérité absolue mais aussi du préjugé, et les signes, une fois univoques, deviennent, par la perception personnelle toute puissante, plurivoques, moins stables mais plus riches en aspects de la réalité. L'art démontre que tout sens est relatif à la perception et que tout objet ou événement a la quantité de réalité que nous lui en accordons, selon les aspects que nous trouvons importants. L'art rend évident que la Vérité est trop souvent liée à

la conformité avec un type précis, avec cette géométrie produisant un « enfermement [...] qui est celui de l'habitude » (Virilio, 1977, p. 391) et exclut les différences et l'hétérogénéité comme principe. Dans la perspective deweynienne l'art se débat contre une Unité qui va au détriment de la diversité, car « cette prétention à l'universalité a pour conséquent l'égale impossibilité de se diversifier vers le bas et à se fédérer vers le haut » (Roux, 2002, p. 107) et tend par elle-même à « l'ethnocentrisme et à l'impérialisme », à la domination de toute différence par une volonté d'unifier, d'apporter la Vérité à ceux qui n'y ont pas eu encore accès.

En dissolvant les normes du monde, nous dit Virilio, il se découvre habitable, car la richesse du sens n'est pas dans le sens préfabriqué dans la pierre immobile mais dans ce que les hommes en font, dans leur vécu personnel et unique. La génialité de l'art gît dans cette capacité à exprimer ce vécu-là et à interpeller celui du spectateur. La richesse du signe va à l'encontre de l'ethnocentrisme tout puissant, dominateur, à grande ou à moyenne échelle (Todorov, 1998, p. 377), à l'encontre d'une réalité tout catégorisée, du moins comme principe. L'homme oublie l'origine hypothétique, fragile et contextuelle du langage, et l'art se faufile par cette compréhension pour « trouver des expressions nouvelles aux valeurs holistes refoulées » (Todorov, 1998, p. 435), pour donner place à la métaphore. L'art ouvre un nouveau regard sur le continuum du vivant du spectateur, en lui redonnant son titre d'« univers non encore sémiotisé, masse amorphe qui peut être organisée pour exprimer quelque chose mais qui constitue aussi quelque chose à exprimer » (Eco, 1988, p. 129), il « reste ainsi comme la substance toujours disponible pour toute forme nouvelle » (p. 128) et comme le rappel que tout n'est pas structurable.

En ouvrant le sens possible, l'art reste fidèle au changement et au pluriel comme valeurs de production et envisage le projet humain comme un impératif constant d'exploration des limites du sens. Fidèle à ce principe de non-universalité subjuguante de la diversité, l'art ne dicte pas de nouveau modèle, il ne trace pas de nouvelle carte du territoire ; changeant sous les regards toujours divers, il suggère uniquement un nouveau possible, mais le pôle de l'auteur ayant disparu, toute confrontation personnelle est impossible. L'art est toujours ouvert à la volonté de l'autre de s'approcher, ouvert aux ajouts de sens qui complètent l'œuvre. Multiple dans son essence, comme les groupes auxquels nous appartenons (Todorov,

1998, p. 326), l'expérience esthétique propose un univers pluriel, fidèle à l'essence toujours plus vaste de la connaissance, une contestation de la tyrannie de l'univoque par l'effet de l'expérience esthétique. Si nous suivons l'affirmation de Korzibsky selon laquelle « la carte n'est pas le territoire », « une sorte de thérapie mentale continue est nécessaire », car « notre pensée est [...] dominée par les schémas de la proposition aristotéliens » (Eco, 1998, p. 205). Cette thérapie mentale consiste à ce que nous soyons conscients de la partialité de nos visions du monde, d'un sens et d'une réalité qui sont des constructions de notre perception et à les remettre en question. C'est la notion même de réalité qui, par cet effet, est mise en doute, et comme dirait Peirce en critiquant la volonté unique du système aristotélien : « Que l'analyse de la proposition en sujet et prédicat constitue un mode acceptable de description de notre pensée à nous, Aryens, c'est évident, mais qu'il s'agisse là de la seule manière de penser possible, je le nie. Et ce n'est pas non plus la plus claire, ni la plus efficace » (Peirce *in* Eco, 1988, p. 205).

En s'éloignant volontairement des limites imposées par la culture et en remettant en question nos façons habituelles d'appréhender le monde, l'art remet en question notre image mentale ; elle est un acte d'affirmation de l'individualité, un acte qui « secoue nos règles intérieures » et évite que la règle ne tourne en abus (Barthes, 2002, p. 165).

Voir la chose sous un nouveau rapport, trouver des nouveaux sens à la réalité nous permet de l'appréhender de l'extérieur, d'enrichir son schéma et de se questionner sur son besoin d'être ainsi. Cette expérience nous permet donc de remettre en cause notre rapport à la chose, institution, phénomène ou autre. L'art qui combat la tyrannie du partiel, le point de vue univoque, qui ne tient pas compte du vaste système de possibilités, constitue une critique des idéologies, cette force que Eco attribue à un système encyclopédique de la connaissance, à un système dynamique : « La critique des idéologies consiste à resituer les champs sémantiques partiels dans un enjeu plus vaste de corrélations, de manière à mettre en évidence le caractère précisément partiel des oppositions à l'œuvre » (Eco, 1988, p. 162). C'est cet effort pour nous rendre créateurs à notre tour qui est l'horizon de l'expérience artistique étendue, comme le voulait Dewey, à toute expérience.

L'expérience esthétique demeure finalement un modèle d'ouverture, une rencontre insoupçonnée de l'Autre-sujet qui vient rompre nos schémas usés de la connaissance quand

apparaît l'œuvre d'art au moment où elle est prise comme un mouvement de l'esprit, de l'intelligence et de la perception pour achever du sens nouveau, pour comprendre un nouveau point de vue. Todorov attribue cette même valeur au voyage, mais juste à celui qui cherche vraiment à respecter et à comprendre l'autre culture, sans perdre la sienne et à travers le contact avec les hommes qui l'habitent : « en même temps qu'elle oblitérait l'étrangeté de l'autre extérieure, la civilisation occidentale se trouvait un autre intérieur [...] que la personne n'est pas une ou qu'elle n'est rien, que je est un autre ou une simple chambre d'échos » (Todorov, 1982, p. 252). Comme la découverte de l'Amérique ou le voyage vers des pays aux cultures très différentes de la nôtre, l'œuvre d'art exige que nous habitions le monde avec les yeux de l'étrangeté, elle nous invite à se laisser émerveiller par ce que nous croyons trop connaître et qui donne place à un renouvellement. Comme le cite Todorov : « L'homme qui trouve sa patrie douce n'est qu'un tendre débutant; celui pour qui chaque sol est comme le sien propre est déjà fort, mais celui-là seul est parfait, pour qui le monde entier est comme un pays étranger » (saint Victor *in* Todorov, 1982, p. 253). L'expérience artistique libère le sujet en lui redonnant l'innocence du regard d'enfant, de l'émerveillement permanent, l'innocence d'avant la corruption tyrannique de l'univoque, le regard du voyageur permanent. En offrant à l'homme la possibilité d'une sémiotique créative permanente se découvre la possibilité d'appréhender toutes nos expériences à la lumière d'un projet humain tout entier qui ait pour impératif l'exploration attentive des limites du sens. Contre la tyrannie culturelle, l'art offre un monde nouveau et s'ouvre sur lui à chaque regard, procurant ainsi, si nous suivons l'idée de Dewey, la liberté de pensée.

En favorisant l'étrangeté extérieure, le point de vue qui génère une sémiotique nouvelle, et en faisant de cette expérience une façon d'approcher le monde, l'expérience artistique devient aussi celle de l'exil, celle de « celui [créateur ou spectateur] qui interprète sa vie [...] comme une expérience de non-appartenance à son milieu et la chérit pour cela même » (Todorov, 1998, p. 382). En percevant sa culture de l'extérieur, en se plaçant à l'encontre des cultures dominantes, l'artiste et le spectateur, s'il accepte, prennent une position extérieure qui les entraîne directement hors du social. Ce n'est pas par hasard que de nombreux artistes, dont Tarkovsky, se sont littéralement exilés de leurs pays. Cette expérience se révèle enrichissante mais aussi, comme le montre le film *Nostalghia* de Tarkovsky, douloureuse. « La jouissance

d'élire domicile dans le nombre » (Guillaume, 1995, p. 73) va de pair avec une soumission à une vision commune qui ne laisse pas beaucoup de place aux nouveaux points de vue. L'artiste est un peu un Robinson dans une île d'hommes, il se présente comme une possibilité extrême de liberté, une vision libre de la structure Autrui et donc créatrice permanente de sens. Mais l'exil permanent, surtout celui qui est vécu à l'intérieur de son propre groupe, renonce d'une certaine façon à une sociabilité qui, dans le monde actuel, est pratiquement inévitable. Un modèle de création permanente du sens pose aussi plusieurs problèmes.

Le plus important est celui de la vérité. En refusant une Vérité unique et unifiante, quel type de vérité pouvons-nous utiliser pour soutenir nos paroles et nos actes ? Au nom de qui ou de quoi trouvons-nous un point de vue véridique ou digne de connaissance ? Comment trouver quoi que se soit qui demeure si tout est constamment remis en question ? Le monde des visions personnelles est aussi celui du présent permanent et de la reconstruction incessante. Nous pouvons tranquillement nous demander si le monde est vivable sans point de vue correct et unifiant, sans une idéologie directrice qui provient de l'invariable Vérité. La sociabilité s'avère difficile, et notre regard sur le monde est celui du doute constant, celui de « l'étrangeté absolue » de Guillaume, qui nous permet de ne pas réduire la différence du possible mais nous fait regarder le monde comme une réalité toujours incomplète, un mensonge permanent. Comme dit Deleuze en citant Nietzsche : « L'homme véridique [celui qui croit tenir la Vérité] finit par comprendre qu'il n'a jamais cessé de mentir » (Deleuze, 1985, p. 175). Si l'art propose bien un modèle encyclopédique où prime le point de vue personnel, à la lumière d'un système sémantique global il n'y a pas de point de vue correct, car toutes les associations sont possibles, il n'y a donc pas de jugement possible. L'art élève ce que Deleuze appelle la puissance du faux (Deleuze, 1985, pp. 174-180) comme moteur même de l'art : « contrairement à la forme du vrai qui est unifiante et tend à l'identification d'un personnage [...] la puissance du faux n'est pas séparable d'une irréductible multiplicité » (p. 174). Il n'y a pas non plus de modèle sémiotique du langage, nous sommes dans ce que Eco pourrait appeler une philosophie de l'Expression, qui ne permet que de « contempler avec respect et fascination un système philosophique que nous ne pouvons prétendre utiliser dans l'élaboration d'un discours sur le fonctionnement social des signes » (Eco, 1988, p. 214), tout modèle étant d'une certaine façon mis en doute par son statut même de modèle.

Toute connaissance apparaît alors comme illusoire, et nous pouvons mettre en doute l'existence même du monde. Dans un point de vue esthétique permanent, le problème de la vérité qui n'est pas Une mais multiple est alors de l'ordre de l'accord qui peut se faire en conformité avec beaucoup de choses, de points de vue tous valables. Sur quoi reposent alors nos actes et nos constructions sociales ?

La puissance du faux, que Deleuze attribue à plusieurs cinéastes, dont Orson Welles, est comme celle de la puissance de l'art parce qu'extérieure à la volonté de juger la vie d'un seul point de vue correct. Comme Todorov en conviendrait, pour la conquête sanglante de l'Amérique, le monde vrai suppose un « homme véridique, un homme qui veut la vérité, mais un tel homme a d'étranges mobiles [...] l'homme véridique enfin ne veut rien d'autre que juger la vie, il érige une valeur supérieure, le bien, au nom de laquelle il pourra juger » (Deleuze, 1985, pp. 179-180). Mais la vie, l'art le sait, est injugeable, elle a l'innocence de sa propre existence, elle ne peut être jugée, car « il n'y a pas de valeur supérieure à la vie, elle a l'« innocence du devenir » (p. 180). Le jugement au nom de valeurs supérieures exige des « hommes supérieurs, qui prétendent juger la vie par eux-mêmes [...]. Derrière l'homme véridique qui juge la vie du point de vue de valeurs prétendues plus hautes, il y a l'homme malade de lui-même [...] de la vie même » (p. 184), car le jugement au nom de valeurs supérieures voit la vie comme remplie d'un mal à expier au nom de ces mêmes valeurs. Une grande partie des systèmes religieux et des idéologies dictatoriales se revêtent de cette force-là. Comme le reprend Deleuze en citant Nietzsche, les stades du nihilisme s'apparentent à l'homme véridique, celui qui juge au nom de valeurs supérieures et de l'homme supérieur, celui qui juge au nom de son propre point de vue, car : « derrière la grenouille, l'animal véridique par excellence, il y a le scorpion, l'animal malade de soi-même. L'un est un idiot et l'autre est un salaud [...] deux figures de la volonté de puissance » (p. 184). Les conséquences de ces deux figures de puissance sont la domination et l'extermination de la différence. Comme l'explique Todorov, le subjectivisme et l'objectivisme sont deux formes de détournement de l'universalisme (Todorov, 1998, p. 426).

Les artistes sont conscients de cela — même si Deleuze cite Welles, Tarkovsky le fait aussi avec ses personnages —, la puissance du faux, c'est aussi celle du jugement impossible au nom de valeurs supérieures, et dans Welles « le jugement devient impossible, même et surtout, pour le spectateur » (p. 181). Le jugement devient impossible dans un monde de menteurs, de points de vue tous valables également. Cependant, si « le monde vrai n'existe pas et s'il existait serait inaccessible, innévoable, et, s'il était évocable, serait inutile, superflu » (p. 179), avec l'idéal de vérité s'écroule aussi la possibilité d'ériger les apparences en système de jugement. Comme l'affirme Todorov : le relativisme n'est pas nécessairement la solution, car « l'absence d'unité permet l'exclusion, laquelle peut conduire à l'extermination et [...] ne peut dénoncer aucune injustice » (Todorov, 1998, p. 427). L'art et Deleuze sont des critiques de ce monde vrai, mais ils proposent aussi un autre versant à ce conflit du jugement. Comme l'écrit Deleuze, puisqu'il n'existe pas d'autre valeur supérieure, comme le bien, pour juger la vie même, « il s'agit, au contraire d'évaluer tout être, toute action et passion, toute valeur même, par rapport à la vie qu'ils impliquent » (Deleuze, 1985, p. 184). L'affect est érigé en valeur immanente, l'affect qui est une valeur de l'art. Comme écrit l'auteur : « au-delà du bien et du mal ne signifie pas [...] au-delà du bon et du mauvais » (p. 185). Deleuze expose un système de jugement qui a pour juge du bon, du noble, le devenir qui est une caractéristique de la vie et donc favorise la vie même, et comme juge ce qui arrête et détruit ce devenir :

Le mauvais, c'est la vie épuisée, le bon, c'est la vie jaillissante, ascendante, qui sait se transformer, se métamorphoser d'après les forces qu'elle rencontre et qui compose avec elles une puissance toujours plus grande, augmentant la puissance de vivre, ouvrant toujours de nouvelles possibilités [...]. Certes il n'y a pas plus de vérité dans l'une que dans l'autre ; il n'y a que du devenir, et le devenir est la puissance du faux de la vie [...]. Des deux côtés il y a volonté de puissance, mais celle-ci n'est plus que vouloir-dominer dans le devenir épuisé de la vie, tandis qu'elle est vouloir-artiste ou « vertu qui donne », création de nouvelles possibilités, dans le devenir jaillissant. Les hommes dits supérieurs sont vils ou mauvais. Mais le bon n'a qu'un nom, cette « générosité » [...] qu'on trouve dominant dans l'éternel projet de Don Quichotte. Si le devenir est la puissance du faux, le bon, le généreux, le noble, est ce qui élève le faux à la énième puissance jusqu'au devenir artiste (p. 185).

C'est le projet de Montesquieu et de Rousseau, qui, selon Todorov, « ont contribué à mettre en place un idéal d'après lequel on peut même les juger » en reconnaissant « dans la liberté le trait distinctif de l'humanité » (Todorov, 1998, p. 432), la liberté étant « la capacité de refuser les déterminations [...] en commun avec tous les autres » (p. 428), la capacité pourrions-nous

dire, de créer du devenir. Ce mode de jugement est aussi pragmatique, car ce qui favorise la vie dans un devenir permanent est jugé à la lumière des résultats qu'il produit, et pas au nom d'une vérité plus vaste. Pour l'homme qui est un être social, ces résultats sont aussi ceux du bien commun. Reste alors un grand dilemme entre le social qui, par nature, est unificateur, et le multiple devenir.

Le besoin fondateur du social, qui unit les choses par le langage, est issu d'une véritable nécessité, de cette peur d'un monde qui sans le regard de l'autre « a perdu tout son sens, n'est que simulacre et vestige » (Deleuze, 1977, p. 275), « dans le devenir, la terre a perdu tout centre, non seulement en elle-même, mais elle n'a plus de centre autour duquel tourner » (Deleuze, 1985, p. 186). Le sens qui est, même pour Dewey et pour James, le mode d'être de la pensée, doit être attribué aux choses pour qu'elles existent, ce point de vue qui permet aux choses de s'exprimer par le langage (Eco, 1988, p. 207) et va de pair avec un jugement des caractéristiques importantes de la chose. Il y a un conflit entre le langage, nécessaire à la société, et le besoin de changement dans des systèmes trop stables : « *because human beings are social they require a shared world which allows for common ends to be articulated and for cooperative activity to be regulated [...] symbolic interaction arises from this need* » (Dewey in Alexander, 1987, p. xviii). Une vérité instable et un relativisme absolu nous rendraient fous, comme le Robinson de Tournier qui ne pouvait exister comme homme sur son île déserte. Le langage stable, comme l'expriment Deleuze et Guillaume, évite la confusion entre nous et le monde, et toute la connaissance humaine n'est envisageable que loin d'une profondeur infranchissable, pour retrouver autre chose que le double de nous-mêmes, comme cela arrive à Robinson. « Ce rabattement est nécessaire pour une vie sociale » (Guillaume, 1995, p. 74), car « la connaissance de soi passe par celle de l'autre » (Todorov, 1982, p. 258). Advient alors une rupture qui semblerait irréconciliable entre une liberté pour tous et un social unifiant. Si « chacun a sa propre vision du monde, un monde possible dont il affirme naïvement la réalité » (Guillaume, 1995, p. 70) nous retombons dans le relativisme que critique Todorov. Le dilemme pour toute société est le suivant : « l'égalité sans qu'elle entraîne l'identité [...] la différence sans que celle-ci dégénère en supériorité-infériorité, [...] le sens du social sans perdre la qualité de l'individuel » (Todorov, 1982, p. 253). Comme se demande Michel Roux : « Comment épicer et tresser nos mémoires dans leur diversité ? »

(Roux, 2002, p. 123). Ce problème rejoint la réflexion de Hannah Arendt sur une individualité comme fondement de la condition humaine et sur la singularité comme partage avec le reste du vivant. Or l'homme ne peut vivre uniquement de singularités, ni être acculturé ; comme dirait Todorov : « la maîtrise d'une culture au moins est indispensable à l'épanouissement de tout individu, l'acculturation est possible [...], la déculturation, elle, est une menace » (Todorov, 1998, p. 425).

S'il n'y a de connaissance sans détour que par autrui et la possibilité de création de nouveaux sens, le regard toujours nouveau sur le monde demeure le plus intéressant de l'expérience esthétique, la destruction des idéologies peut aller facilement de pair avec la destruction de toute forme du social, vers un individualisme à outrance ou un relativisme destructeur. Il ne s'agit donc pas de remettre en cause la sociabilité inévitable mais de réconcilier la vision personnelle et la vision plurielle. Voilà l'enjeu social de l'art, l'enjeu de toute société : la recherche de l'idiorythmie de Barthes : « une communauté où le rythme personnel de chacun trouverait sa place » (Barthes, 2002, p. 24).

### **3.2. La Démocratie créative**

Si nous reprenons l'idée que la matière de la connaissance est infinie, un modèle de la connaissance visant à récupérer, pour l'appréhender, l'essence du monde devrait inclure le facteur d'infinité. Pour les idéalistes, pour les absolutistes, cela signifie un modèle universel ultime, pour une posture comme celle de Dewey ou de William James, cela doit inclure le fait que « *nothing includes everything. The word "and" trails along after every sentence. Something always escapes* » (James, 1996, p. 321). Cette posture se place à l'encontre d'un code unique pour la lecture du monde, contre un signe quelconque digne d'une valeur absolue. Mais comment penser la différence du sujet, d'autrui, se demande Guillaume (Guillaume, 1995, p. 70) ? Nous pourrions nous demander quelle capacité possède notre langage généralisant pour communiquer cette différence entre les sujets particuliers, et nous pourrions même nous demander si notre langage est la meilleure façon de communiquer.

La Vérité inaliénable, le Vrai, apparaît plus comme un besoin théorique pour soutenir nos actes et nos paroles, pour éviter un éternel inconnu, un monde effrayant comme celui de Robinson. Or, dans la communication humaine, il n'y a pas de système final, nous mobilisons uniquement une partie de notre connaissance humaine, nos paroles sont donc partielles. La plupart de l'expérience humaine est fragmentaire et ne peut être comprise comme un tout. Nous percevons et nous mobilisons uniquement une partie du monde dans notre conscience, c'est aussi pour cela que nos communications restent partielles et soumises aux équivoques. L'aspiration universelle qui « profile une destruction de l'unité des êtres et de leurs liens existentiels » (Roux, 2002, p. 116), l'aspiration à tout dominer nous éloigne du vécu et nous rend tyranniques. Dans une perspective artistique, Le Code se présente comme un obstacle à la connaissance, comme l'oubli de la nature situationnelle et transactionnelle de toute expérience (Alexander, 1987, p. xvii). Il faut réviser la notion du correct comme ressemblance à l'image mentale, du moteur Premier et unique du sens comme seule possibilité logique.

En ce sens les théories de William James semblent une proposition intéressante. Contre l'idée d'un Universel univers, contre les théories idéalistes, monistes, hégéliennes, James, s'appuyant sur les idées de Bergson, construit une théorie pragmatique de la connaissance. Pragmatique au sens où elle cherche à assister les hommes face aux difficultés du monde, un monde qui, juge-t-il, n'est que fictif dans sa stabilité idéaliste. Comme Dewey, James défend le changement comme seule constante du monde et abandonne « *the quest for some fixed reality or essence or truth or power purportedly standing behind, below, above, or apart from the world we experience* » (Levinson in James, 1996, p. viii). Dans une perspective très phénoménologique, il prône l'existence de rien d'autre que l'expérience des choses : « *whatever is experientable is real and whatever is real is experientable* » (p. ix). À la lumière des contradictions et des phénomènes du monde, James replace la recherche d'une vérité infinie qui les engloberait toutes par une recherche permanente, celle qui « *deal with each such problem* » (p. xii). Si « *nothing includes everything or dominates everything* » (James, 1996, p. 321) c'est parce que « *the word and trails long after every sentence* » (p. 321), « *the word or names a genuine reality* » (p. 324). Il propose de plonger dans le monde au lieu de le regarder d'un point de vue divin ; de l'accepter dans ses infinies

possibilités, lesquelles ne seront jamais contemplées complètement. Pour James, chaque expérience peut-être liée à d'autres expériences de la chose dans d'autres sens, les liens sont multiples et multipliables. Chaque forme de manifestation de la réalité, « *every minimum of finite life* » (p. 322) est valable pour James, car créée par notre perception des événements, liée à différents facteurs en même temps. Cela explique les divergences des points de vue mais aussi la richesse de l'expérience humaine et ses limites. Tandis que pour le monistes les choses conservent leurs relations uniques intactes, « *whereas pluralism admits that on another occasion they [things] may work together* » (p. 323). Contre une liaison unique des phénomènes, James propose une contiguïté des expériences que nous lions selon nos besoins dans des hypothèses : « *there may ultimately never be an all-form of reality at all, that the substance of reality may never get totally collected, that some of it may remain outside [...] and that a distributive form of reality, the each-form, is logically as acceptable and empirically probable as the all-form* » (Levinson, in James, 1996, p. xii) « *It is not universal co-implication [...] it is what I call the strung-along type, continuity, contiguity* » (James, 1996, p. 325). Possibilités plurielles, associations diverses : « *everything you can think of [...] has a genuinely external environment [...]. Things are with one another in many ways* » (p. 321). James oppose l'Univers à un Plurivers, un ordre du monde qui peut s'achever selon des principes pluriels, ajustables à de nouvelles visions et donc cohérents avec l'univers toujours plus vaste de notre connaissance : « *Managing difficulties incumbent on finite creatures requires dealing effectively with one thing after another indefinitely* » (Levinson in James, 1996, p. xii). Le monde tel que nous le connaissons apparaît alors achevé, mais juste un instant, le temps d'un divin instant, d'une divinité finie.

*Because God is not the absolute, but is himself a part when the system is conceived pluralistically [...] having an environment, being in time [...] he escapes from the foreignness from all that is human, of the static timeless perfect absolute. [...] Having the all-inclusive form gave to it an essentially heterogeneous nature from our-selves. And this great difference between absolutism and pluralism demands no difference in the universe's material content-it follows from a difference in the form alone. The all-form or monistic form makes the foreignness result, the each-form or pluralistic for leaves the intimacy undisturbed (James, 1996, p. 318-319).*

Pour James, l'absolu existe mais n'est qu'un principe parmi d'autres, celui des connexions finales que nous n'atteindrons jamais :

*If you only allow that it is many everywhere and always, that nothing real escapes from having an environment; so far from defeating its rationality, as the absolutists [...] pretend, you leave it in possession of the maximum amount of rationality practically attainable by our minds (p. 319).*

Le but est alors amélioratif, celui de retrouver le plus grand nombre de connexions possibles, achevable uniquement si nous ajoutons des points de vues, tous aussi différents que possible : « *your experience and mine, which 'as such' are defined as not conscious of each other, can nevertheless at the same time be members of a world-experience defined expressly as having all its parts co-conscious, or known together* » (p. 221) ; comme l'explique Levinson « *the universe could be ordered by a plurality of agents [...] this stance [...] was never optimistic, not pessimistic but rather melioristic. James believed that things could get better and better if [...] you and I and our distinctive subliminal selves, each played their parts* » (Levinson in James, 1996, p. xiii). Pour James, le travail sur le monde s'expérimente dans la commune création du sens, dans ce qu'il appelle la « *super-human intelligence* » (James, 1996, p. 202) : « *people experience sharing intentions with others not themselves and they also experience actively cooperating with others to realize those intentions. You and I can share goals. We can work together to bring them about* » (Levinson in James, 1996, pp. ix-x). Il représente non pas un déjà-là supérieur mais un continuum d'expériences ajoutées (James, 1996, p. 285) nous redonnant ainsi du pouvoir sur le monde, sur nos vies, sur notre travail, et un horizon infini de rapports possibles dans un monde qui n'a que l'innocence de son propre être. Nous sommes du réel dans le réel, « *thoughts determine our acts, and our acts redetermine the previous nature of the world* » (pp. 317-318) « *We use what we are and have to know; and what we know, to be and still more* » (p. 330).

Le sens et la vérité apparaissent liés à notre conscience de l'infini, de l'extérieur à nous-mêmes, et bien qu'il paraisse naturel que « *Man [...] claims to aspire to the infinite* » (Tarkovsky, 1994, p. 13), c'est en juxtaposition avec la conscience de notre propre finitude, origine de l'art, un peu par négation peut-être, et de toute création et système de pensée, d'assimilation de la connaissance :

*Religion, philosophy, art –those three pillars on which the world has rested– were invented by man in order to encapsulate the idea of infinity, setting against it a symbol of its possible attainment (which in real terms is*

*of course impossible). Humanity has found nothing else of such an enormous scale. [...] What an inspired idea is the notion of infinity in juxtaposition with the brief span of human life (p. 12).*

Cette « *tragic self-consciousness* » est, pour Dewey, l'origine de la volonté de créativité (Alexander, 1987, p. xxi), et va de pair avec la conscience d'un idéal à atteindre, moteur de la construction humaine, mais limite inatteignable consciente. L'infini pris dans une conscience de notre finitude devient ainsi un moyen et non un but, un moteur pour la recherche permanente de « formes de l'expérience », dirait Dewey. « L'avenir en commun » que nos règles du vivre-ensemble envisagent (Todorov, 1998, p. 424) est ainsi un acte de pure volonté, et non une inaltérable alliance, un libre projet aligné à la lumière duquel nous nous regroupons.

C'est en vérifiant la justesse de notre schéma par rapport à un idéal inaccessible, en faisant une seule manifestation de la chose et son contexte que nous nions le changement et la recherche de nouvelles formes ; c'est sous cette emprise que « l'homme est déterminé par les circonstances » et oublie qu'il « a en commun avec tous les autres la capacité de refuser ces déterminations » (p. 428). Comme le constate Roux, l'Unité – que ce soit celle des espaces ou celle des concepts –, est souvent « étrangère aux projets des habitants » (Roux, 2002, p. 122), favorisée au détriment de la diversité possible. Il y a, dans la recherche de l'idéal, dans une perspective comme celle de James, comme celle de l'art, une recherche qui semble plus humaine et plus importante par les changements qu'elle engendre, par les adaptations qu'elle procure et par les inventions qu'elle fait naître. L'art et la connaissance humaine apparaissent ainsi soumises aux mêmes lois de l'évolution de la nature, un modèle darwinien « fondé sur un générateur interne de diversité » (Changeux, 1994, p. 47). La connaissance, Eco l'explique bien, ne peut-être abstraite et objective que si des lois universelles régissent la nature (Eco, 1988, p. 208). La philosophie pluralistique de James aborde la question du point de vue darwinien, comme l'explique Samuel Levinson dans l'introduction de *A pluralistic Universe*

*Darwin [...] abandoned the quest for eternal or fixed conditions [...] by showing [...] how even evolution evolves [...] James had realized that the important question in this regard was [...] the problem of the one and the many [...]: How do things stay one and the same despite the appearance of variety and change? But Darwin [...] asked: how things maintain continuity and coherence in light of all the real changes they undergo? How, then, are things both one and many?'' (Levinson in James, 1996, pp. vi-vii).*

Le monde pluriel de James est aussi celui de la perfectibilité, de l'évolution possible vers de nouveaux idéaux, de l'influence des parties sur un tout muable et donc apparaissant toujours fini et redéfinissable. La nécessité d'universel, dirait Todorov, s'affirme autant que celle des différences culturelles et des variations individuelles (Todorov, 1998, p. 434) : « L'être humain est multiple, c'est le mutiler que de l'unifier » (p. 343). L'approche multiple de la connaissance se rapproche en ce sens du modèle encyclopédique d'Eco, où s'impose la créativité continue du langage, donc de la vision du monde (Eco, 1988, pp. 160-161) pour dominer le multiple en l'unifiant dans une union variable et modifiable du dedans, dans une unité soumise aux changements des parties qui l'intègrent. Accepter l'homme dans sa multiplicité évite aussi la prépondérance des idéologies, du point de vue supérieur. La vision de l'autre faisant partie de la multiplicité même nous évite de nous assimiler aux voyageurs que critique Todorov dans son « Portraits de voyageurs », incapables de se rapprocher de l'Autre, tellement la Différence les séparent (Todorov, 1998, pp. 381-384). Dans un système pluralistique, la différence demeure une valeur sacrée où le *nous* ne cherche pas à faire disparaître le *je* mais reconnaît son statut de sujet (Todorov, 1982, p. 254) et entre dans un rapport d'individualités, comme dans l'art où nous ne faisons pas partie d'une informe troisième masse qui engloutit les sujets où, pour reprendre James, nous ne sommes pas « *many out of one* » mais « *one out of many* ». Dans ce rapport, c'est la recherche qui semble plus humaine et importante que l'idéal même, par les changements qu'elle engendre, moteur du perfectionnement, Idéal fini et par là, perfectible.

Libéré d'un Idéal Vrai et remplacé par un idéal fini et circonstanciel, le langage devient alors une véritable sémiotique créative, indépendante de l'Ordre immuable du monde, libre d'un système de vérification arbitraire, la Vérité, d'un jugement suprahumain jamais vérifiable à cent pour cent. James enlève la Vérité aux dieux et redonne aux hommes la recherche, la curiosité, la créativité première dans un esprit comme celui de Todorov : « il n'est de voie vers l'universel que celle qui passe par le particulier » (Todorov, 1998, p. 424). Dans une perspective pragmatique, le jugement devient humain, selon qu'il sert ou non la vie, selon qu'il sert ou non les hommes. Comme le constate Roux, les standards « exilent les valeurs essentielles et les croyances fondatrices dans des figures abstraites, des universaux posés en dehors des projets des êtres » (Roux, 2002, pp. 124-125). La perfectibilité procure aussi une

forme de liberté au langage, un grande humanité : l'erreur. Si le langage, outil de la connaissance, est libre de devoir reproduire l'Ordre unique du monde, l'erreur est acceptable et même désirable, car la sémiologie créative qui accompagne ce raisonnement permet un changement pacifique de point de vue, le langage étant d'avance considéré comme faillible, situationnel et transactionnel. Il contextualise la poursuite permanente de la connaissance vers de nouveaux horizons, l'usure du langage qui accompagne son usage.

Cette pragmatique temporelle se rapproche plus de la nature infinie de la connaissance, car une fois que nous renonçons à avoir trouvé une quelconque théorie absolument vraie, la recontextualisation s'impose au fur et à mesure que s'usent nos vieux préceptes et qu'ils ne s'avèrent plus utiles. James accepte une phénoménologie de la perception, mais une phénoménologie consciente de sa collectivité, du rapport que nous avons choisi entre les choses et qui n'en est qu'un parmi tant d'autres, les choses étant cousues par notre regard et non entre elles. James nous rappelle, comme les artistes, comme Dewey, que les choses sont ainsi parce que nous avons choisi de les voir ainsi, pas parce qu'elles révèlent leur nature à travers nous.

Le langage, dans cette perspective, s'impose comme une ouverture à d'autres cultures, aux Autres, car dans cette perspective finie, penser différemment n'équivaut pas à penser incorrectement. Le langage et la connaissance apparaissent alors dans leur valeur première, celle du dialogue, mais d'un dialogue fait de deux libertés, de recherche vers un point, un idéal commun, lieu où convergent les voix d'hommes différents dotés de parole. À la lumière de cet idéal se retrouve le choix difficile d'un juste milieu entre « la tentation de [...] faire disparaître moi-même pour mieux servir l'autre [...] et de soumettre les autres à soi » car « ce n'est pas faire vivre l'autre que de le laisser intact, pas plus qu'on y arrive en oblitérant sa voix » (Todorov, 1982, p. 254). Ce milieu n'est retrouvable que dans la reconnaissance. Todorov dirait que des déterminations multiples sont à l'œuvre dans tout événement (p. 256), après avoir accepté que notre connaissance, particulière, partielle et limitée, est la meilleure façon de transformer le monde. Se libère, par ce principe, une sémiologie infinie dont le moment esthétique n'est que le début et dont le principe est le fait que parler ne veut pas dire déclarer ou affirmer, mais douter et ouvrir la voie pour perfectionner.

L'expérience esthétique suppose un retour aux sources du langage et donc de la culture et de la société qui, loin d'être un produit personnel, est ce qu'Alexander appelle un projet dans lequel des sens et des valeurs peuvent être gagnés, perdus ou partagés (Alexander, 1988, p. xvii). L'expérience esthétique, partage de deux subjectivités, s'étend comme principe sur la culture tout entière, car elle illumine la pulsion fondamentale des hommes pour trouver du sens au monde (p. xvii). L'œuvre exige, comme la vie, des sens différents, des façons diverses de communiquer, et l'esthétique est en soi un acte de communication, l'acte fondamental qui permet de soutenir l'affirmation de Dewey, selon laquelle : « *Life prefigures art because art articulates or is a figuration of life* » (Dewey, 1934, p. 26). C'est d'une impression esthétique, pourrions-nous dire, que naissent les possibilités de sens et de la parole, la chose ou son idée. Comme mouvement essentiel de la connaissance, l'esthétisme peut comprendre « *each aspect of life of an organic creature as life occurs through sense organs. But sense as meaning embodied directly in experience is the only signification that expresses the function of sense organs when they are carried to full realization* » (p. 22). Enveloppé de chaque regard, le sens n'est pas dicté d'avance pour Dewey, il n'apparaît pas comme une peinture fixe de la connaissance, mais comme une direction vers laquelle nous pouvons nous tourner. C'est certes cette valeur directionnelle que Dewey apprécie dans l'expérience esthétique et que James retrace dans ce qu'il appelle un continuum. Il y a dans ce mouvement vers le monde une « *participation where the varied wonders and splendors of the world are made actual for him in the qualities of experience* » (p. 22), un émerveillement qui vient dans l'Art, et qui, pour Dewey, devrait venir de la vie quotidienne, de la création, imagination du sens, et devrait être le moteur créatif de l'humanité. Comme l'affirme Todorov, le temps transforme l'étrange en quotidien, et nous ne pouvons plus voir les différences (Todorov, 1998, p. 381) ; l'art se veut alors un antidote contre la sieste de la conscience, et sa leçon sociale se trouve, pour Dewey, au moment où l'attitude d'auto-conscience de l'artiste face à son matériel est étendue à toute expérience. C'est à ce moment-là que se réalise le rêve de Dewey : la vie devient de l'art, et celui-ci cesse de paraître exceptionnel. L'expérience esthétique reprend la créativité à l'œuvre dans nos vieilles pensées, elle est une source de la construction originale du sens par ajout de points de vue, une occasion qui ouvre notre esprit en le rendant conscient de son propre mouvement et que nous retrouvons, parfois, dans le voyage, l'amour, la guerre ou la paix. La complicité qui

s'établit par l'œuvre reprend cette rencontre première des intentions des hommes, cette ouverture sur le regard de l'autre et l'influence mutuelle, elle récupère « *experience in all its richness, complexity and ambiguity without forcing it into some sort of reductionistic schema* » (Alexander, 1988, p. xiv). Pour Dewey, toute expérience devrait être *an experience*, un effort d'articulation temporaire, l'organisation continuelle des éléments d'une expérience à la lumière d'un horizon de soucis humains, dans des formes, dans du sens. Cet effort de structuration ne peut se retrouver que dans cet horizon partagé, car « *meaning [...] originates in the act of communication. Communication is a process involving members as participants; the members understand themselves as conjoint participants* » (p. xviii). Dans cette participation nous retrouvons la forme qui s'adapte constamment, la contextualisation nécessaire aux individualités et qui est loin d'un concept de beauté fixe, « de régularité absolue, de parfaite symétrie, des formes normalement recherchées comme indispensables création de beauté » (Roux, 2002, p. 113). Le rôle révolutionnaire de l'art gît dans cette force qui nous mène à redécouvrir notre façon de voir le monde : de peinture fixe à sens et réalité à reconstruire. James nous invite à reprendre notre droit de regard, à éviter que « les morts décident pour les vivants [...] et que le présent de l'individu soit déterminé par le passé du groupe » (Todorov, 1998, p. 423). Ainsi, dans la théorie de Dewey, la qualité esthétique devient une avec la capacité de l'expérience pour ouvrir les limites qui donnent du sens à l'action humaine. Il n'est de voie vers la rénovation de la culture et de la société que celle qui passe par la rénovation du sens, et cette posture exige une phénoménologie critique, consciente de ses propres mécanismes de perception. Il n'est de voie vers la culture artistique que celle qui passe par la mise en doute et fait ainsi avancer la connaissance. Dans cet esprit, l'expérience esthétique et les œuvres d'art qu'elle génère sont importants socialement par le changement de point de vue qu'ils sont capables de créer. Les œuvres d'art entraînent aussi un respect premier du point de vue de l'autre, des points de vue multiples par leur mouvement directif et non impératif. En partageant avec l'autre sans chercher à oblitérer son point de vue, dirait Todorov, nous sommes capables de comprendre ce que *an experience* veut dire, dans sa portée personnelle et sociale, et l'horizon de la connaissance s'ouvre alors sur les différentes façons de voir le monde, sur un travail social, créatif, comme dans le voyage, où existe ce « lieu privilégié de l'interaction avec l'autre, car la représentation cède

la place à la contiguïté et la coexistence »<sup>42</sup> (p. 377). Plus loin encore, face à notre propre capacité à créer du sens, *an experience* est une réponse impliquée avec du sens et partagée avec le monde et les autres (Alexander, 1988, p. xvii). L'horizon de notre sociabilité est inévitable « *the struggle to make the world coherent is a communally shared task or project* » (p. xviii) [...] « *and the problem of knowledge [is located] within the wider and richer context of the project of human life* » (p. xiv). L'art nous replace face à la recherche commune d'adéquation et en affirmant que « *knowledge is a process of learning rather than a body of fact, point to this understanding of science as an artistic and creative enterprise* » (p. xiv) place la recherche commune, l'effort de compréhension avant le jugement. Par sa créativité comme valeur suprême, face à la fixité, l'art ouvre l'horizon des accords possibles, il rattrape la construction d'un lieu plus proche des soucis humains (miroir du souci de l'organisation de notre vie sociale tout entière) qui soit un « point d'interférence [...] un ensemble d'articulations de seuils et de niveaux [...] une porte ouverte à l'événement » (Virilio, 1997, pp. 386-387).

L'expérience esthétique dépasse ainsi les catégories qui se voulaient fixes : l'expérience étant particulière, elle requiert une reconstruction constante. C'est sur ce chemin que nous retrouvons l'autre et que l'art récupère le monde par une nouvelle forme de culture, en exploitant sa diversité. Contre une « Arkhe-Pensée », contre un tout, résultat du fait que chacun construit son quotidien par ressemblances et correspondances aux types appris (Roux, 2002, p. 108) Dewey, James, proposent une perception dynamique, une transcendance de l'individualité non pas par conformité, mais par la différence qu'exige une perception dynamique. C'est grâce à l'art que nous sommes ouverts à la diversité comme valeur, à la possibilité de renouveau comme moteur du travail en commun. Si le projet humain est pour Dewey un impératif constant d'exploration des limites du sens, l'expérience esthétique saisit l'expérience générale comme un processus d'articulation et de croissance.

L'homme est porté ainsi dans un darwinisme volontaire à s'adapter constamment, à choisir, laisser tomber ou modifier ses points de vue constamment, il est replacé dans le flux du mouvement, matière première du monde, pour maintes philosophies, seule constante pour

---

42. Nous ne pouvons mentionner la contiguïté sans référer à la « *each form* » de James.

d'autres. La métaphysique de Peirce, la philosophie de James et celle de Dewey sont ainsi celles qui s'avèrent les seules axées sur le changement, sur notre être-temporel-au monde : la perfectibilité par la connaissance commune, par la culture et le sens social en réinvention : « *in an experience we genuinely come to inhabit the world [...] the human impulsion for meaning and value is manifestly fulfilled* » (Alexander, 1988, p. xix). Mais ce que ces philosophes nous rappellent est que cette perfectibilité n'est accomplie qu'à travers l'appréhension créative du monde, contre « l'ordre géométrique du monde », pour reprendre l'expression de Roux, à travers l'attribution continue de sens, réalité non préjugée de la nature des choses, mais continuité en développement. À partir du prélangage qui caractérise le cinéma et l'art en général se développe, par l'usage du principe artistique, un langage dynamique, une culture dynamique « *actively exploring and responding to the ambiguities of the world* » (p. xiii). Similaire à la science dans ses principes de recherche, une culture scientifique poursuit cependant des principes stables et univoques ; comme le dit Guillaume : « la rationalité réduit la diversité subjective et la science encore plus » (Guillaume, 1995, p. 68) ; l'art fait de la recherche son principe créateur et met ainsi en œuvre une révision de notre être au monde, de nos croyances. Loin de dévaloriser le doute, l'art insiste sur la nécessité de mettre en doute notre connaissance. En effet, si le monde est l'image que nous nous faisons de lui, le principe artistique nous incite à laisser une page blanche en avant de notre histoire, à reconnaître, comme le voudrait Todorov, que l'histoire n'est pas systématique et que des déterminations multiples animent tout événement (Todorov, 1982, p. 256) pour que nous nous sachions maîtres de notre Histoire et non déterminés par elle. L'art proclame la puissance du sens ouvert sur le dernier mot, la souplesse et l'improvisation que recherche Todorov, l'horizon de sens toujours ouvert et l'adaptabilité que cela nous confère. Acceptons, comme l'écrit Monterosso dans un conte intitulé « Le Monde », que « Dieu n'a pas encore créé le monde, il est juste en train de l'imaginer, comme dans un rêve. À cause de cela, le monde est parfait, mais confus. » Le monde, pour Dewey, c'est ce rêve de sens « *in the project of human life [...], the enactment of the work of individual experience is also the historical enactment of the work by the culture* » (Alexander, 1988, p. xiv, xx). Remettre en doute notre rapport à la chose revient donc à remettre en doute notre rapport social au monde, notre culture. Dans l'expérience esthétique, nous devenons conscients de ce que Todorov appelle la leçon de l'Histoire : « devenir conscient de la relativité, donc de

l'arbitraire d'un trait de notre culture, c'est déjà le déplacer un peu, et l'histoire n'est rien d'autre qu'une série de tels déplacements imperceptibles » (Todorov, 1982, p. 258). L'art nous aide à les rendre perceptibles et conscients pour en prendre la responsabilité et la force.

Dewey déclare : « *without an act of re-creation, the object is not perceived as a work of art* » (Dewey, 1934, p. 54); nous pourrions dire que, sans un acte de récréation, nous ne percevons pas nos déterminations, nos valeurs et notre histoire. L'art force de l'intérieur le sens premier, le mécanisme du sens, en proposant une vérification, un doute de notre monde humain. L'art devient ce que Eco cherchait pour le langage : une critique des idéologies, un jugement fait à l'écart de celles-ci, de « la rassurante homogénéité du social » (Guillaume, 1995, p. 72). Les usages linguistiques sont une forme naturelle de cette recherche, de cette adaptation aux choses instables, de l'exigence d'adaptation que le mouvement de ce que nous appelons contexte exige. L'art nous propose une adaptation consciente qui ne va pas du général au particulier, qui n'est pas à l'indicatif, mais au subjonctif ; un langage qui reprenne que nous ne sommes pas divers à partir d'Un Seul mais « *one out of many* », comme dirait James. Sans chercher à nier que, face au changement, s'imposent des conventions, « une volonté de commune mesure, d'unicité du point de vue » (p. 68), l'art propose d'exploiter créativement et consciemment ces conventions, de faire un modèle pragmatique qui réclame la flexibilité et n'exclut pas ce qui ne se conforme pas à la structure.

L'expérience esthétique sociale nous propose d'appréhender le monde non pas par conformité mais en créant, vers un principe artistique, vers une perception ou une conscience esthétique, vers l'affirmation toute puissante que ce qui est peut ne pas forcément être et que la pipe de Duchamp n'en était pas forcément une. Dans cette perspective, le *Sinn* de Eco, reste un accord entre regards, une valeur de vérité greffée artificiellement, un accord conventionnel jugé digne de vérité. L'art nous rappelle l'essence temporelle de cet accord et son arbitraire circonstanciel. S'impose ainsi une redéfinition du correct comme ressemblance à l'image mentale, un principe selon lequel « à la place du jugement facile entre ceux qui appartiennent à mon groupe [et le reste] doit advenir un jugement fondé sur des principes éthiques » (Todorov, 1998, p. 421), ces principes, ceux de la vie pour Nietzsche, l'attitude d'auto-conscience pour Dewey, sont inclusifs et ouverts et non clôturés ; pour reprendre Barthes, ils « prennent en considération toute l'espèce humaine » (p. 429), c'est-à-dire la

possibilité d'autres points de vue. L'art ne juge pas le monde, il propose une vérité toujours fragile, une objectivité qui se sait point de vue, une relativité qui ne se veut pas une absence de vérité mais une reconnaissance de notre incapacité à tout connaître. S'étale alors, face à nous, un monde où les accords sont nécessaires mais qui réclame que nous nous rappelions qu'il y a toujours « *or* » « *and* » quelque chose d'autre, qu'ils ne sont donc que temporaires, convenables à cette circonstance-là, à ce moment-là de l'histoire, au « *each form* » de James. Le but de notre association reste donc de trouver un accord, ce qui remplira « l'incommensurable » qui sépare les regards, mais, à cet instant précis, sous ces circonstances précises. Le défi de l'altérité qu'énonce Guillaume se surmonte par le dialogue, mais le dialogue dans une perspective artistique : celui qui voit le même objet de points de vue différents et qui fait son principe de la recherche d'un accord dynamique. Très socratique comme principe, entre deux sujets au début du dialogue, le sens reste toujours à créer, il est de ce fait perfectible, le meilleur des sens n'étant que le moins pire, l'ouverture et la révision étant toujours nécessaires. Comme dirait Todorov : « il faut de l'appartenance et de l'exil dans toute relation interpersonnelle » (Todorov, 1982, p. 254), des accords et des doutes. Comme dirait Dewey, l'expérience esthétique rappelle à la philosophie que le monde a besoin de restructurations et de soins.

L'art ne dicte pas un nouveau modèle, il propose un principe selon lequel lui-même peut-être jugé, il suggère du renouveau possible, une créativité dans le sens qui serait à la base de l'association entre les hommes, une sémiose créative comme base et moteur du langage. Le principe de vérification, l'aller-retour original du langage, la recontextualisation, c'est aussi la mise en doute de notre connaissance et la seule façon de la faire avancer. C'est ainsi que Tarkovsky attribue aux artistes un rôle quasi messianique, précurseur de changements, et que Kandinsky reprend dans cette métaphore : « l'artiste possède une force visionnaire qui mène, vers l'avant et vers le haut, la lourde charrette de l'humanité qui s'arrête contre les pierres » (Kandinsky, 2001, p. 14). Tant que nous ne ferons pas de l'art un principe de la connaissance, l'art nous enseigne que ce n'est pas une vision qui doit primer sur les autres, que si nous voulons autre chose qu'un « catalogue ethnocentrique de différences » (Guillaume, 1995, p. 76), il faut apprendre que notre point de vue et notre culture sont aussi valables que ceux de l'autre et que dans l'accord nous cédon temporairement une partie de nos points de vue

en faveur d'une vision commune ; par ce mouvement nous garantissons notre liberté sans toutefois la soumettre.

La communion entre les hommes, le dialogue entre les hommes et les cultures doit « postuler un horizon commun aux interlocuteurs d'un débat » (Todorov, 1998, p. 427) ; un dialogue entre cultures où personne n'a le dernier mot, où l'autre n'est pas pris comme un objet dont on tire un avantage (Todorov, 1982, p. 253). Reconnaître l'autre comme sujet, c'est reconnaître sa subjectivité et sa liberté de pensée. Il faut deux libertés pour faire un dialogue, et du dialogue, Socrate le savait, naît la démocratie. La culture, comprise artistiquement, c'est le lieu où nous retrouvons l'autre ; en ce sens il est social, « *culture is the aesthetic appropriation of the ideal possibilities of human life, the creative endeavour to live with meaning [...] art is social because [...] art is culture, it becomes one with the community's ability to realize itself in a significant manner* » (Dewey in Alexander, 1988, p. xx). Pour Dewey, la démocratie doit être comprise artistiquement, elle naît au moment où nous reconnaissons « *the possibility for the perpetual liberation of life [...] the arts of enquiry, intelligence and communication are directed toward this end* » (p. xx). Le renouveau, le dialogue, la recherche, la démocratie artistique n'est pas fondée sur un principe régisseur, sur un « *many out of one* », « *it is not founded on a fixed ideology [...] but on a collective recognition of our socratic ignorance* » (p. xx), donc dans notre besoin d'approcher l'autre. À la lumière de ce type de démocratie, nous pouvons accepter le but que Dewey donne à la culture : « *through the culture of nature, the community appropriates itself as art* ». Cette vision se rapproche du *Plurivers* de James, et c'est sûrement sur cette idée que nous pouvons reprendre son commentaire : « *The pluralistic world is thus more like a federal republic than like an empire or a kingdom* » (James, 1996, pp. 321-322). Cette démocratie, nous l'atteignons par un contrat libre entre les hommes, une volonté de commun accord qui possède le possible comme valeur, et la tolérance qui en découle comme principe. Elle est cet espace idéal de Roux, qui tient compte de « l'art d'habiter pour édifier une structure qui inclut l'aspiration collective et personnelle » (Roux, 2002, p. 115). Proche de l'idiorythmie de Barthes, c'est le contraire de la tyrannie, elle n'est pas une soumission du je dans le nous, dans l'illusion d'un accord libre, mais l'association de libertés dans un but commun. Elle s'établit à travers des règles qui sont « un acte éthique [...] dont la fin [...] est de donner à la

vie, à la quotidienneté, une transparence. C'est un acte individuel qui peut-être mis en commun [...] [et dont] l'espace privilégié est l'idiorythmie (Barthes, 2002, p. 164). Autonomie et communauté, volonté et liberté s'opposent au règlement, « imposition du social comme pouvoir » (p. 164) qui engendre l'infraction, la faute, l'erreur, l'exclusion. Pour combattre la tyrannie, Todorov propose un humanisme critique, la mise en place d'un horizon pour le vrai débat, posant notre appartenance à la même espèce comme principe de l'égalité dans le dialogue, la reconnaissance de multiples déterminations dans chaque situation comme régulateur et « qui affirme que l'éthique ne doit pas être soumise à la science et [...] qui trouve dans la modération, un principe universel de la vie politique » (Todorov, 1998, pp. 427-436). Perfectible en principe, deweynienne en essence, cette position se rapproche du principe selon lequel le sens, et donc la façon dont nous voyons les choses, est un accord pour rendre le monde habitable et le rapport à Autrui supportable (sociabilité oblige). L'humanisme de Todorov est une critique propositive des idéologies, une appropriation artistique de la politique, d'un sens qui exige que la perception de chaque individu s'ouvre en vue d'une œuvre plus vaste, celle du bien commun, en connaissance de cause, et qui accomplit notre fonction d'êtres ayant *an experience*. Comme l'écrit Dewey : « *as the realization of the ideal possibilities of experience to embody meaning and value, it [art] reveals at the same time the possibility for the experience to be rendered luminous by ideals [...] art [...] can be transformed toward filling human ends* » (Alexander, 1988, p. xx). « *Melioristic* » comme James, Todorov n'est pas dupe, il est conscient que

même si l'équité, le sens moral, la capacité de s'élever au dessus de soi sont le propre de l'homme [...] le sont aussi l'égoïsme, le désir de pouvoir, les goûts des solutions monolithiques. Les « défauts » de l'individu comme de la société en sont des caractéristiques aussi intrinsèques que leurs qualités. C'est donc à tout un chacun qu'il incombe de chercher à faire prévaloir en lui le meilleur sur le pire (Todorov, 1998, p. 436).

Cette position laisse ouverte la porte au débat et à la responsabilité individuelle.

La politique et la démocratie passent par l'association à l'Autre, pris comme sujet dans un dialogue libre. La perception esthétique travaille au nom de la liberté qu'elle procure, libération qui consiste à ne pas vouloir imposer notre vision du monde comme seule et unique vérité. Cette position est le début de la connaissance de l'Autre, celle qui ne le réduit pas à un

catalogue de différences exotiques, celle qui ne l'assimile pas, n'en profite pas, ne l'objective pas, celle qui ne ressemble pas aux voyageurs types de Todorov, caractérisations non seulement de voyageurs mais de relations à autrui (Todorov, 1998, pp. 377-385). Si « l'altérité, l'inévitable altérité radicale [...] revient hanter tout ce qui dans le monde ne peut pas être réduit à de simples différences » (Guillaume, 1995, p. 75), le voyage vers la vision de l'autre, l'ouverture, sont les lieux privilégiés de la connaissance. Peut-être que le sens, la raison et la forme d'être de l'Homme au monde ne peuvent passer que par les Autres sujets, pour transformer et enrichir les points de vue.

Quand nous considérons la démocratie sous ces points de vue s'érige alors un horizon temporel du perfectible comme base du social, comme antidote à un totalitarisme qui moule notre pensée. Si « l'universalité est un instrument d'analyse, un principe régulateur permettant la confrontation féconde des différences, son contenu ne peut être fixé » (Todorov, 1998, p. 428). Le problème de l'identité qui garantit néanmoins nos différences se résout si « on entend l'universalité comme la capacité de changer, ce qui évite l'ethnocentrisme ou le scientisme (car on n'érige pas un contenu en norme) sans tomber dans le relativisme qui renonce au jugement transculturel » (p. 428), et nous mène vers l'autre à travers la liberté de parole. Le modèle ainsi mis en place ne recherche pas une acculturation ; en revanche, l'appartenance et l'exil qui paraissent nécessaires à Todorov nous mènent vers un modèle conscient de lui-même, qui exige de nous, citoyens, « d'observer les différences pour découvrir les propriétés avec [...] humilité [...] : c'est un travail d'apprentissage, de reconnaissance de la diversité humaine » (Todorov, 1998, p. 385). Ce travail nous achemine vers l'autocritique comme seule arme contre la tyrannie, car « c'est en explorant le monde qu'on va au plus profond de soi-même » (p. 385).

Une démocratie du perfectible tient en place par un modèle de société toujours ouvert au changement d'une vérité temporelle qui nous oblige à revoir constamment les bases de notre association, les clauses de notre contrat du vivre-ensemble. La connaissance et la transformation de la nature en culture, qui sont les buts du langage, « l'intervention sur les choses, vers quoi tend toute sémiose » (Eco, 1988, p. 253) se produit toujours dans le rapport à Autrui, mais dans la perspective de Dewey. Ce rapport s'achève dans une liberté ouverte et

donc inclusive, qui évite la conquête sanguinaire ou un monde plein de Robinsons, vivant sur leurs îlots de terre, barricadés contre les autres.

L'art nous demande de sortir de notre clôture culturelle, pour retrouver la vie, dirait Barthes (Barthes, 2002, p. 96), et même si de l'autre côté nous retrouvons un nouveau schéma du vrai, c'est « l'arrachement qui est important », le refus des déterminations, « la perfectibilité [...], caractéristique première de la condition humaine » (Todorov, 1998, p. 428). C'est dans cette recherche de sens que Dewey retrouve aussi le propre de l'homme, cette révélation de l'expérience qui mène les hommes vers une vie créative et dirigée librement. Par la perfectibilité, c'est la réalité entière qui reste à découvrir, nos conventions sociales à restructurer, notre vivre-ensemble à explorer. Face à notre finitude devrait s'élever un langage toujours ouvert, un dialogue toujours présent, une sémiologie illimitée comme base et horizon du langage humain, un « langage comme lieu de la plurivocité sémantique » (Eco, 1988, p. 250).

L'art nous invite à tempérer notre humanisme, à faire de l'autre notre horizon de la connaissance dans une relation de liberté pour chercher de nouveaux accords et reconstruire le monde. « La communauté est issue du dialogue », dirait Dewey. La culture est le lieu où nous retrouvons l'autre sur la voie de l'expression, car, comme dirait Todorov : « La sagesse n'est ni héréditaire ni contagieuse, on y parvient plus ou moins [...], non du fait d'appartenir à un groupe ou à un État. Le meilleur régime du monde n'est jamais que le moins mauvais et même si l'on y vit, tout reste encore à faire. Apprendre à vivre avec les autres fait partie de cette sagesse là. » Le voyage artistique, celui que prône Todorov, celui que soutiendrait Tarkovsky, est en ce sens exemplaire : « Il n'y a qu'une espèce valide de voyage, qui est la marche vers les hommes [...] on ne sait donner de la joie qu'aux êtres que l'on connaît, et l'amour est la perfection de la connaissance » (Todorov, 1998, p. 385), l'amour, qui comme dit le proverbe « n'est pas se voir dans les yeux de l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction ».

Curieusement, Todorov en conviendrait, c'est en diversifiant les hommes que nous les unifions, c'est en recherchant de « nouvelles formes d'expression » qu'apparaît le vrai dialogue, la démocratie artistiquement conçue. Appréhender le monde artistiquement, c'est ouvrir notre esprit pour faire de toute expérience une œuvre d'art, et celui-ci nous invite à

« habiter en poètes », ce qui suppose pour Roux, sûrement pour Dewey, pour James ou pour Tarkovsky « de regarder de l'intérieur, ici et maintenant, un monde infiniment ouvert », pour faire de notre Histoire une poésie.

## CONCLUSIONS

Je voudrais demander au lecteur de croire en la seule chose que l'humanité  
ait créé dans un esprit de don de soi : l'art.  
TARKOVSKY

Tels des Robinson dans leur île déserte, nous naissons naufragés dans un corps humain, frontière première avec le monde, expérience de la limite et donc de la séparation avec ce qui nous entoure. La connaissance de notre corps, s'avère, dès notre plus jeune âge, le tracé de la ligne qui nous contient, mais aussi l'expérience de ce qui est extérieur et perçu par l'entremise des sens. L'expérience de la perception est celle de la séparation et de la signifiante d'un monde qui, muet, ne communique pas son existence mais existe uniquement à travers les sensations qu'il nous procure. Comme pour Altazor, le personnage de Huidobro, sous nos sens s'étend un abîme insondable de significations, une extériorité qui paradoxalement est perçue comme telle par la limite que suppose le corps-conscient, le corps-vécu et évite la confusion, la fusion même, entre nous et le monde. La dualité entre un extérieur silencieux et un intérieur percevant reste le moteur de l'identité humaine, qui se construit en catégorisant ce qui n'est pas nous-mêmes.

Ce processus est possible, car nous possédons un esprit capable d'intérioriser le monde, de l'abstraire sur la base d'une idée de régularité, produit de l'observation mais surtout et avant tout de la mémoire. Notre approche du monde se fait sur deux caractéristiques principales : la réduction (Changeux l'explique neurologiquement) des choses observées à des caractéristiques principales, et l'inséparable outil d'une mémoire capable de fixer ces caractéristiques pour voir, dans la variabilité permanente du monde, un continuum temporel qui conserve ses caractéristiques à travers le temps et les différentes observations de la chose. S'opère ainsi une catégorisation d'un monde trop vaste pour être retenu dans ses infinis détails, une image mentale du monde, des choses et des hommes qui l'habitent et qui permet la reconnaissance. C'est ce que Marc Guillaume appelle une alphabétisation du monde, la mise en place d'une carte du territoire vécu qui nous entoure ou tout, y compris nous-mêmes,

possède une image mentale qui englobe nos caractéristiques, autrement dit, une définition. Possibilité merveilleuse du cerveau humain qui permet d'apprivoiser l'extériorité !

Le problème de l'adéquation de l'image mentale avec la chose en général, de la logique derrière la pensée et la perception, devient synonyme de la connaissance et porte avec elle l'idée que la chose impose sa forme, qu'elle procède du monde lui-même et que nous faisons, en observant, une image mentale par l'impression « évidente » de régularité. La forme de la pensée est ainsi assimilée à la forme du monde, et intervient alors le problème de la représentation. Plus loin que notre simple perception, notre capacité de représentation des choses, dans un dessin par exemple, est jugée correcte si elle s'ajuste à notre image mentale. Cependant, la seule vérification possible de cet ajustement se conduit par l'Autre, à la croisée où naissent les premières formes de communication : quand un autre est capable de reconnaître dans ma représentation sa propre image mentale ou encore quand nos représentations se ressemblent.

Il y a dans ce mouvement premier vers l'autre un mouvement vers son intérieur qui est peut-être ce qui rend toute forme de communication extraordinaire, tout lien avec les autres, profond ; c'est une façon de vaincre l'extériorité qui sépare toute chose de nous-même et nous permet d'appeler les humains, nos semblables, notre groupe. Il y a autour de la représentation la valeur d'agrégation, de tribalité. L'extériorité ne pouvant être mobilisée, l'homme a trouvé dans la représentation un moyen de vaincre le vide qui sépare deux pensées, un moyen de transférer l'image mentale : le signe. Étant à la place de la chose, le signe est la représentation de notre image mentale, et la communication est l'articulation de cet échange sur les caractéristiques du monde. Cet acte représente la bataille contre la clôture individuelle qui passe par l'approbation de l'autre, par son regard, et, en incluant l'autre, devient un produit essentiellement social, tracé d'un terrain en commun, d'un horizon partagé où convergent nos perceptions. Signe, identité et société sont inévitablement liés, car, comme le démontre le Robinson de Tournier, toute représentation doit passer par le regard de l'autre pour survivre, pour être placée en perspective, pour être mémorisée, pour nous séparer du monde. En limitant et en caractérisant le monde par les signes nous évitons le naufrage dans le présent des choses qui se mêlerait à notre conscience, un naufrage dans un effroyable vide

limité et mitigé, comme l'affirme Deleuze, par la présence d'Autrui dans le signe, dans la communication.

Pour l'homme n'existe que ce qui est perçu, pour l'homme social n'existe que ce qui est nommé ; le langage vient donc à s'apparenter très vite avec la forme de la pensée et de la perception, et nous pensons dans le but de communiquer en vivant en société, car ce qui est dit juste à moi-même n'existe pas du point de vue social. Le langage fait partie de notre intégration sociale, c'est la forme sociale de la conscience, le dictionnaire qu'il faut apprendre pour communiquer. Derrière notre regard se trouve donc Autrui, il conditionne notre langage, notre champ perceptif et notre champ d'action, et le problème de la connaissance n'est plus celui de savoir si le signe reproduit la pensée et son mécanisme ou le monde, mais un problème de communication : de savoir si la représentation communique correctement ce que nous percevons du monde. C'est en ce sens qu'Eco affirme que l'homme est son langage ; notre conscience, notre place dans le monde est une affaire de noms. La conscience de moi apparaît ainsi comme celle d'un moi collectif – je est un autre, dirait Deleuze – toute connaissance et toute pensée étant conditionnées par le langage, par la connaissance commune. Le langage est ainsi le lien le plus fort de toute société, une pratique : celle de la construction d'une image mentale du monde qui s'y substitue.

Dans toute communauté, ce lien est assuré par l'apprentissage, dès notre plus jeune âge, des codes communicationnels et du vocabulaire ; notre perception est éduquée pour apprendre à reconnaître et à utiliser les schémas qui ont été déclarés comme de fidèles représentants du monde dans lequel nous naissons. En étudiant les définitions, nous étudions l'échafaud de notre perception ; l'existence des choses nous est révélée par le contact non pas avec la chose mais avec son signe. La représentation passe ainsi avant la chose, et la connaissance n'est pas le fruit de l'expérience mais celui des caractéristiques des signes vérifiés dans la communauté. Du Verbe tout puissant naît la chose, et le refuge de l'homme, c'est son langage, ses signes, sa connaissance, la re-connaissance, la lecture du monde. Il n'y a pas de connaissance sans langage et pas de langage sans société : l'homme libre d'autrui, Guillaume en conviendrait, n'a pas accès à la connaissance, car, comme le dirait Dewey ou James, il est plus facile de procéder par catégories, par classification dans ce monde. *Je* ne regarde pas le

monde, mais *mon* regard est conditionné par l'Autre culturel, véhiculé par le langage qui prend le dessus sur une pensée qui semble ne pas pouvoir exister sans lui.

Le signe est le produit d'un accord, et comme accord il dénote notre capacité sociale mais aussi notre capacité d'aller au-delà de la simple représentation. Après la représentation suit une question plus profonde, celle des mécanismes qui animent ce monde. Le langage, articulations des signes, rend le monde rassurant mais possède aussi une valeur pratique qui renforce son statut social. Comme nous le montre l'article du *National Geographic* mentionné au chapitre I, les premières formes d'agriculture, de chasse organisée, bref, d'association humaine, apparaissent avec les premières formes de communication. En effet, le traçage d'une carte du monde permet aussi de travailler celui-ci, de le modifier, d'utiliser ses définitions pour en tirer des conclusions (encerclées de nouveau dans des signes) sur ses mécanismes d'interaction. Ces conclusions sont en fait des hypothèses sur le vide qui anime les choses et les liens qui les unissent, élaborés grâce à notre capacité d'abstraction et appelés communément « contexte ». Du langage le plus banal à la science la plus complexe, le contexte représente aussi l'union entre les signes, le cadre de référence de toute expérience. Avoir conscience, être conscient, c'est percevoir en contextualisant, c'est quand les choses du monde se font signe, symphonie, plus que définition. Notre conscience devient ainsi celle d'un espace vide, rempli par des relations qui commencent en considérant le corps comme une frontière. La continuité de l'espace-temps est la forme première de ce contexte. L'homme, affirme James, a besoin d'ordre et d'union entre les choses, possible uniquement, rajoutons-le, à travers le langage, qui porte avec lui la mémoire collective, la conscience d'un extérieur organisé dans un continuum, produit de notre perception abductrice.

Ce mouvement tend naturellement vers l'amplification de la carte du territoire connu, vers l'exploration dont le but est la carte totale, la théorie unificatrice, le moteur premier, l'union ultime entre les choses, la Vérité. Tarkovsky situe ce désir dans la compréhension de notre finitude et de notre conscience de l'infini : « *What an inspiring idea is the notion of infinity in juxtaposition with the brief span of human life [...] at least on Earth, man has realized that he is standing face to face with infinity* » (Tarkovsky, 1994, p. 12). La Quête de la connaissance, du langage devient ainsi celle de la Vérité qui soutiendrait toute déclaration, le besoin de faire

parler le monde sur ses propres mécanismes. Comme si, en percevant, le monde communiquait dans une sorte de langage divin qui soutiendrait nos déclarations et nous permettrait de ne pas mettre en doute toute connaissance. Cette idée découle de celle d'un monde qui impose sa forme et devient la base soutenant toute réalité transmise par le langage. Les catégories, pour reprendre Deleuze, qui s'acharnent à passer pour réelles sont ainsi articulées dans un code qui englobe le possible, le connu, dans une grammaire universelle, dans des principes tributaires d'une structure supratemporelle que nous appelons la Réalité. Cette structure devient la forme complexe de la pensée, de la définition, et les signes s'alignent vers elle pour acquérir du sens, compris comme la révélation du contexte qui unit l'expérience d'une chose, et notre langage s'avère ainsi porteur d'une supratemporalité, vainqueur de notre propre clôture, de notre propre finitude. Cette Vérité contextuelle est l'horizon vers lequel s'aligne toute connaissance et, faire sens, c'est être en place dans la carte du territoire, c'est articuler une vision du monde.

L'existence de l'Homme se construit d'après cette vision du monde, car un sens est attribué à chaque chose qui veut exister. Cela permet à l'Homme de s'arracher à une Nature inconnaissable, indifférente, pour y établir le royaume du signifiant, pour donner au monde une face familière. Nous habitons notre schéma du vrai, car l'extérieur semble un effroyable hors-langage. C'est en donnant un sens au perçu que nous retrouvons l'essence véritable du monde, et en l'utilisant en notre faveur nous en faisons de la culture, nous transformons la nature en signifié. La culture est, en ce sens, un acte sémantique. En constante évolution pour dominer la plus grande connaissance possible, dans cette vision du monde, un contexte s'exprime qui se confond avec la chose et donne au signe sa sémantique. Elle rajoute des valeurs, des signes associés qui ne sont pas propres à leur nature mais forment un système tellement relationnel qu'ils s'expliquent et se nécessitent mutuellement. Comme un filet de concepts, le sens s'étend sur le monde et sur notre perception, toile témoin de vérité, structure rassurante de la connaissance. Avoir conscience et connaître sont donc issus de notre sociabilité, toute connaissance est en ce sens commune, un produit collectif où tout sens émane de la catégorie où il est placé.

Dans son aspiration à atteindre le vrai, l'homme justifie ses visions et ses actions, en essayant de mettre en place une structure de vérification du monde, un ensemble si vaste qu'il contient

les limites du vraisemblable et implique que nous disons vrai si notre déclaration est en accord avec les idées de notre culture. À la lumière de cette réflexion, penser par le langage signifie donner un sens à nos paroles, un sens jugé comme vrai par la culture, et le langage s'articule non seulement en définitions mais en associations de vérités, de sens, de contextes qui sont le moule de ce qu'Eco appelle une Unité culturelle, une hypothèse d'association, un signe sémantique. Le filet du langage s'organise en unités culturelles, et l'homme social n'habite plus le monde, trop vaste et effrayant, mais son schéma du Vrai : sa culture. À ce moment-là, la culture se définit et se modifie de l'intérieur.

Le langage est une limitation de la réalité, une structure sélective, et cependant notre capacité d'abstraction, la culture comme codification de la réalité est une merveille de notre capacité sociale et physio-psychologique. Cependant, l'homme oublie très vite ou ignore souvent que cette délimitation est culturelle et que le signe véhicule avec lui un contexte, un sens culturel. La réalité, elle, est une invention culturelle, la congélation de la façon, de la forme, dirait Dewey, dont nous voyons socialement le monde. Nous oublions que la chose et le contexte sont séparés par un vide que remplit notre pensée, et que la situation détermine l'axe sémantique de celle-ci. La vérité que recherche la pensée est issue d'un schéma qui n'est pas en accord aux choses, mais aux choses d'un certain point de vue. Le contexte reste un hasard temporel, et la vérité, dépendant du contexte, est aussi contextuelle, temporelle, sujette à changement. Le modèle, si vaste qu'il voudrait même inclure le changement, ignore que nous reconnaissons une chose comme étant logique uniquement parce que nous l'avons ancrée à un schéma fixe de la connaissance. L'homme oublie qu'il ne manipule que sa perception, et les désastres naturels, entre autres, lui démontrent que le changement déborde, parfois même de l'intérieur, et vient modifier de force le schéma. Débordé non seulement par le mouvement permanent mais aussi par une matière à connaissance que nous ne pouvons dominer au complet, notre schéma reste uniquement celui de notre apprentissage, mais pas celui de la matière, qui constitue la connaissance en soi, qui est infinie et donc hors de toute atteinte humaine. En reconnaissant quelque chose comme étant logique, nous oublions que le signe et la « Réalité » restent des hypothèses, des inventions culturelles où langage et culture deviennent tyranniques quand notre vision du monde s'impose comme seule et unique Vérité. James affirme que nous avons besoin de manières de voir le monde, de le concevoir, car il est

trop vaste et nous-même trop finis. Ainsi, le choix sémiotique est aussi un choix de vie ; le problème reste que nous ignorons trop souvent que le choix n'en est qu'un parmi d'autres, comme en témoigne l'existence de différentes cultures. Ainsi, dirait Virilio : « L'histoire [...] n'est plus que celle des monuments à la mémoire et à l'idéologie » (Virilio, 1977, p. 388). Le contexte, base de notre association de vérités et de notre système de pensée, est en fait variable, temporel, valable à un moment donné. Terrifiante idée, mais richesse infinie de possibilités qui fait que les hommes, à force de se réunir sous l'arbre de la connaissance, oublient l'existence du reste de l'Éden.

En si nous décidions de regarder ailleurs ? Cela ne voudrait-il pas dire regarder, penser sans langage ? James voit dans la construction d'Un code un obstacle à la connaissance, mais peut-on vraiment retrouver un modèle ou une quelconque forme de connaissance aux multiples codes ? Pour James, comme pour Dewey et bien des artistes, l'art reste une expérience en marge du social, compris, non pas comme la société, car tous les artistes ont une culture d'origine, mais de la façon dont nous voyons le monde régulièrement. Quand Ray Carney affirme que « les grands artistes s'élèvent au-dessus de leur culture, ils ne font pas que la représenter » (Carney, 2002, en ligne), il veut dire que l'art se retrouve aux abords d'une structure de pensée accoutumée à voir les choses selon un certain schéma appris, la plupart du temps sans en avoir conscience. Curiosités ou délires, les œuvres d'art ne se classifient pas facilement dans les schémas que nous leur réservons : styles, tendances, mouvements artistiques. Tous différents, les artistes, les vrais, dirait Tarkovsky, sont souvent considérés comme produisant du non-sens, du n'importe quoi, quand ils produisent uniquement du hors-contexte. Contre ce que critiques et public pourraient souvent penser, le matériel de l'artiste reste sa culture, et le monde qu'il connaît, ses œuvres ne sont pas le travail d'un imaginaire (que pouvons-nous vraiment créer qui n'existe pas ?), d'une hallucination, mais plutôt du travail matériel de notre monde et de notre façon de le voir, de le concevoir même. Une pièce d'art, c'est le résultat cohérent d'un travail de projection, de la seule partie qui échappe aux déterminismes sociaux : le personnel, l'intime ; c'est le moyen par lequel, une émotion, comprise comme la résonance personnelle du monde extérieur, se modifie au contact avec celui-ci et recherche dans ce même monde, ainsi que dans ses capacités techniques personnelles, le meilleur moyen pour exprimer cette résonance. En ce sens, le travail de

l'artiste ressemble beaucoup à celui des premières formes de communication. L'art se veut en soi communicatif, toute communication porte sur le monde ; ainsi, quand Tarkovsky affirmait que les grands artistes créent leur propre monde, il ne voulait pas dire qu'ils inventent ce qui n'existe pas dans le monde, mais, Dewey est d'accord, qu'ils réorganisent celui-ci selon leur propre vision. La métaphore est ainsi conçue comme la figure de base de l'art, organisation nouvelle de l'existant pour créer du nouveau sens, du nouveau contexte. Le produit que livre l'artiste n'est pas un autre monde mais un regard personnel sur celui-ci. C'est la création de « nouvelles formes d'expression qui n'existaient pas auparavant [...] des formes qui mettent en question nos pensées et notre vision habituelle des choses » (Carney, 2002, en ligne). En affirmant que l'art n'est pas langage mais matière à langage, Deleuze veut dire que les artistes étendent une toile d'associations nouvelles, pas encore dans le piège d'un langage emprisonnant. Les artistes sont éblouis par le monde comme l'ont sûrement été les premiers hommes, patients observateurs de leur existence, ne tenant rien pour acquis, aucun territoire pour conquis. L'artiste dresse une nouvelle carte du territoire, qu'il signe de son nom. Selon le principe performatif de Austin, nous ne parlons jamais pour ne rien dire, les artistes, conscients de l'individualité caractéristique de l'homme mais aussi de son besoin de communication, de sa sociabilité et de son attachement à un environnement précis, utilisent les éléments du monde pour assurer la possible appréhension de leur acte d'expression par leurs semblables. Bien que nous partagions les éléments du monde avec l'artiste, les objets artistiques restent souvent indéchiffrables. Carney insiste pour dire qu'il faut du temps, de la patience, de l'expérience de vie, même (Carney, 2002b, en ligne), c'est-à-dire, se donner le temps, Dewey le dit aussi, de faire un chemin similaire à celui de l'artiste, en cherchant le sens (comme signification et comme direction) de ce qui est présenté : l'art nous invite à rechercher la cohérence, le sens qui apparemment n'est pas présent dans la pièce d'art quand nous ne comprenons pas, tout simplement parce qu'elle est aux abords de notre façon commune de voir le monde. C'est parce que l'œuvre nous oblige à soulever la toile et à nous confronter avec l'effroyable inconnu, à affronter le monde sans nos repères habituels, que nous préférons souvent la classer d'insensée. Le monde de Robinson est très effrayant, et comme insiste Deleuze, l'expérience du naufragé nous montre combien l'objet du désir humain n'est pas la chose « mais seulement l'image » (Deleuze, 1977, p. 272), car elle est plus sûre. Affronter l'œuvre, c'est apprendre à lire le monde d'une nouvelle façon, et pour

cela il faut du temps et du courage. La toile de la bonté humaine est plus rassurante que celle que dévoile *Guernica*, par exemple, et la rencontre de l'œuvre est comme l'expérience des conquistadores : ce n'est pas la rencontre d'un nouveau continent, c'est toute la face de la terre qui change.

Derrière les œuvres, il y a l'auteur, celui qui est en dehors de la structure, le regard qui vient, si nous le permettons, percer notre regard. L'œuvre, contrairement à ce que nous pourrions penser, n'est pas, ne doit pas exister sans auteur, car la volonté de lire une œuvre, d'y chercher un sens, repose aussi sur la possibilité de le retrouver. L'art repose sur les deux piliers distants, sur les deux pôles d'un même acte : l'artiste, mais aussi le spectateur. L'art est une invitation à regarder le monde d'un autre point de vue. Chose et point de vue en même temps, elle assure son indépendance de l'auteur mais en garde la signature. Quand nous acceptons l'invitation et trouvons du sens à l'objet artistique, à ce moment-là naît l'œuvre d'art. Elle n'est pas chose ou objet, « la véritable œuvre d'art, c'est ce que le produit fait avec l'expérience et en elle » (Dewey, 2003, p. 33). Pour Dewey, l'importance de cette expérience vient du fait

[qu']un poème et une peinture offrent une matière qui est passée par la grille de l'expérience personnelle. Ils n'ont pas de précédents dans l'existence. Cependant, leur matière est venue du monde public et possède ainsi des qualités en commun avec la matière d'autres expériences ; le produit réveille dans d'autres personnes de nouvelles perceptions des significations du monde commun (p. 134).

L'entrée en scène d'un troisième regard sur la carte nous permet de voir autre chose que notre toile et ouvre un horizon de nouvelles compréhensions du monde. L'importance de l'art pour l'homme est, pour Dewey, due au fait que l'expérience esthétique révèle au spectateur que l'expérience du monde, le vécu tout entier, est capable d'être approprié créativement, et que, outre sa simple survie, l'homme est capable d'auto-conscience, c'est-à-dire de rendre significable l'insignifiant. Nous appréhendons le monde comme si le sens allait de soi, mais un sens dont nous n'avons pas conscience, dont nous ne connaissons pas la relativité, l'artificialité, un sens fortement lié à l'idéologie... et que vive la dictature ! L'art nous fait réfléchir sur notre présence au monde, dirait Lupien, c'est le laboratoire du sens. La valeur de l'art est une valeur d'exemple (les artistes sont ainsi exemplaires) : « *we are introduced into a*

*world beyond this world, which is nevertheless the deeper reality of the world in which we live in our ordinary experiences. We are carried out beyond ourselves to find ourselves* » (Dewey, 1934, p. 195). Le monde au-delà de ce monde, c'est le moment, pour reprendre Deleuze, où le monde cesse de m'apparaître comme un mauvais film et révèle les possibilités infinies de sens. L'art libère le spectateur, car il lui laisse la possibilité de trouver des sens et pas seulement *le* sens. L'expérience esthétique rappelle aussi au spectateur que la recherche d'un sens éternel ou universel est inutile, et que pour que l'expérience fasse sens il faut une reconstruction forcément personnelle, constante, de l'expérience dont l'horizon est la compréhension du point de vue de l'Autre<sup>43</sup>.

L'horizon de l'art libère notre perception de la structure où il était emprisonné. En effet, l'œuvre libère surtout la possibilité de devenir artistes à notre tour : c'est-à-dire observateurs attentifs de notre milieu, chercheurs d'un sens qui n'est pas forcément celui que nous avons appris à reconnaître... C'est peut-être en ce sens que Ricœur affirmait que les œuvres engendrent d'autres œuvres, que Deleuze soutient que le cinéma est matière à langage, et que Dewey soutient une esthétique du commun. Voir derrière la toile nous ouvre la possibilité d'en dépendre une qui nous soit propre, de ne pas laisser, comme disait Todorov, que les morts décident du monde pour les vivants et nous rapproche de la vérité, c'est-à-dire de la vision plurielle du monde.

L'expérience esthétique marque une rupture avec la structure Autrui, elle nous rapproche de Robinson, qui s'ouvrait déjà comme une possibilité *in extremis* de liberté, où « autrui ne constitue plus le tribunal de toute réalité » (Deleuze, 1977, p. 270). Robinson trouve une vision du monde profondément, ultimement individuelle, où seul existe ce qui est vu par lui, avant l'intrusion de l'autre, avant la corruption de l'individualité propre à notre nature humaine, dans l'innocence de ce qui n'est qu'identique à lui-même. L'absence d'autrui, comme l'explique Deleuze, nous rend l'innocence du monde dans sa pré-signifiante et le contact direct avec celui-ci. Dans un monde individuel, les objets perdent leur profondeur et leur temporalité (Deleuze, 1977, pp. 262-280), et nous revenons à la création primaire de sens. Ce qui apparaît comme une corruption, c'est ce « *bright, changeless, true, divine, and utterly opposed in nature to the turbid, restless lower world* » (James, 1996, p. 218), ce

---

43. En ce sens l'art est utile mais pas utilitaire.

monde libre de déterminismes naïfs. En comparaison avec l'île déserte, la sociabilité semble ne pouvoir se faire que par la découverte douloureuse de l'autre (Todorov, 1982), par la destruction : « en présence de deux sujets surgit d'abord l'incommensurable, car aucune représentation ne peut prétendre à la prééminence » (Guillaume, 1995, p. 71). Et cependant, le besoin d'imposer sa propre vision du monde, la seule jugée véritable, est la norme de la rencontre inattendue ou inconfortable avec l'autre, nos conflits armés en témoignent depuis toujours. L'interculturalité semble forgée sur les débris de la vision de l'autre : le rapport avec le différent semble toujours verser dans une lutte pour imposer sa vision qui, si nous sommes pacifistes, nous fait souhaiter une île déserte pour chacun.

Cependant, notre sociabilité inévitable fait en sorte que le naufragisme « ne peut s'éprouver que dans la solitude » (p. 76) et le rabattement qu'opère autrui « devient toujours insupportable mais nécessaire pour une vie sociale » (p. 74). Si notre rapport à l'autre et la confrontation des visions sont inévitables, le dilemme tient alors non pas à remettre en cause la sociabilité mais à trouver, comme l'explique Todorov, l'égalité sans l'identité, la différence sans rapport de supériorité/infériorité, le social sans perdre l'individuel (Todorov, 1982, p. 253), la compréhension de l'autre comme sujet et non comme objet. Il s'agit de trouver un compromis idiorythmique, « un compromis entre la fonction autrui et la solitude déshumanisée qu'elle implique et l'affrontement sans fin des multiplicités » (Guillaume, 1995, p. 74). Il s'agit de réconcilier la vision du social avec celle de Robinson, de trouver un accord fondé sur l'altérité et l'idiorythmie, et non sur la force.

Une fois que nous acceptons qu'il y a un nouveau sens à trouver, le rapport à l'objet artistique peut entraîner le spectateur dans la modification progressive de la carte de son territoire. Comme nous l'avons vu, il modifie sa perception et ouvre de nouveaux horizons de compréhension possible, de sens possibles du monde. La relation à l'œuvre ouvre un horizon possible du rapport à autrui, car en considérant que l'objet artistique ne devient une œuvre que lorsqu'il est le point de rencontre de deux intentionnalités, nous faisons de lui l'intersection où deux individualités, deux subjectivités, trouvent qu'une partie du monde fait sens. La matière de ce monde se fait l'écho des émotions de l'auteur et se transforme avec

son travail. Parallèlement, la matière de l'œuvre fait écho dans les émotions du spectateur et transforme le matériel de son monde à son tour : le monde et l'œuvre font sens, cela veut dire que l'artiste et le spectateur peuvent communiquer. Communiquer, c'est dire ce que la matière informe du pré-langage veut dire, c'est lui donner un nom, c'est lui donner un sens que les deux interlocuteurs partagent. Quelle différence alors entre la structure autrui et le dialogue artistique ?

Dialoguer pour Todorov c'est trouver un juste milieu entre l'oblitération de la voix de l'autre et l'oubli de la nôtre pour laisser parler autrui (Todorov, 1982, p. 254). Pour l'auteur, dans le véritable dialogue « personne n'a le dernier mot et ceci [...] va de pair avec la reconnaissance de l'autre comme sujet » (p. 253). Considérer l'autre comme sujet, c'est avant tout reconnaître son individualité et la valeur de sa vision du monde comme égale à la nôtre. C'est accepter que nous ne possédons pas le sens ultime du monde mais que celui-ci peut appartenir aussi à l'autre, ou tout simplement que nous voyons une partie différente du même univers et, contrairement aux grandes conquêtes, c'est respecter la volonté de l'autre de ne pas souscrire à ma vision. C'est le laisser libre. Le véritable dialogue, celui qui n'oblige pas mais qui invite l'autre à chercher le sens et qui ne fait qu'ouvrir un champ de possibilités, le dialogue entre deux êtres libres. C'est ce manque de respect à la liberté de l'autre qui a fait couler du sang tant de fois dans l'histoire des rencontres humaines. L'artiste qui ne fait que présenter son œuvre et invite le spectateur à trouver un sens à cette expérience dans sa propre vie établit un modèle de relation à autrui en toute liberté, il vise la création d'un nouveau sens, l'expérience d'un monde partagé. C'est dans ce rapport de liberté en vue du sens que se construit la communion des êtres, où *je* ne domine pas tout le monde ni me perds dans un *nous* uniforme.

L'expérience artistique reste, en ce sens, un modèle de tolérance que Dewey voulait étendre à l'ensemble de l'expérience. Devenir artiste, c'est, pour Dewey, chercher un sens de liberté à toute expérience, c'est réaliser que tout le sens n'est qu'un accord similaire à celui que nous entretenons avec l'artiste, et que ce que nous convenons comme étant la réalité n'est, originellement, qu'un accord relatif sur la partie que nous percevons du monde. Grâce à l'art,

où l'arbitraire et le sens personnel, donc relatif, sont évidents, nous sommes capables d'appréhender que notre toile est une toile et que ce qui est ne doit pas forcément être. À partir de l'expérience artistique, et en l'étendant à toute son expérience, l'homme est capable de refuser les déterminations qui s'acharnent à passer pour réelles, il est capable d'exercer l'« Humanisme critique » de Todorov (Todorov, 1998, p. 428) et de gagner sa liberté en confrontant le sens a priori. Dans une sociabilité inévitable, le *nous* de communion est le pronom de la résistance, et ce pourquoi Dewey voulait que l'art reste public et ne soit pas relégué à la sacralisation des musées (Dewey, 2003, chap. 1 et 3). Grâce à l'expérience artistique nous pouvons affirmer que ceci  n'est pas nécessairement une pipe, et tout un processus de possibilités créatives s'ouvre devant cette simple affirmation.

Le vrai *Nous* est un rapport de liberté qui se rapproche de l'utopie idiorythmique de Barthes et résout le dilemme de Todorov : égalité sans identité et différence sans rapport supériorité/infériorité. Le vrai *nous*, ce n'est pas la disparition du *Je* dans le *Nous*, qui, comme le constate Todorov, « est la caractéristique des régimes totalitaires » (Todorov, 1982, p. 254), ce n'est pas la convergence vers « une autorité suprême qui transcende l'individualité » (Roux, 2002, p. 110)... non, le vrai *nous* ce n'est pas la tyrannie ni l'illusion d'un accord libre, c'est la reconnaissance que l'être humain n'est citoyen qu'en partie (Todorov, 1998, p. 422) et qu'il souscrit volontairement à un régime qui n'est qu'un accord arbitraire, comme le reste. Comme l'affirme Jefferson, si « le prix de la liberté c'est la vigilance éternelle », ce n'est pas celle qui se méfie des autres mais de sa propre vision qui s'approche de la liberté. L'art nous propose une liberté individuelle mais responsable, un modèle de société que nous devons transformer en œuvre par le dialogue. La communauté démocratique, telle que comprise par Dewey comme étant celle qui « *recognizes that the human situation is inherently problematic, something ever to be inquired into, even sought out, and ever submitted to criticism for reconstruction* » (Alexander, 1988, p. xx) apparaît comme le modèle dont rêvent Todorov et Barthes. « *As a form of life, democracy is the progressive liberation of man* » (p. xxi), libération qui vient de l'homme toujours prêt à changer, de la conscience de nos limites et de la foi en nos possibilités :

*Dewey's philosophy offers an alternative [...] these must be based on intelligence, faith as well as on a sense of human limitation, a tragic self consciousness [...] Is a philosophy of reconstruction. He exhibits the possibility of a meaningful response to the world which refuses to gloss over ambiguities, conflicts or problematic depths, nor does it hold itself hubristically above self interrogation (p. xxi)*

L'art, c'est la conquête du nouveau territoire qui passe par l'autre pour réformer et revient à l'autre pour reconstruire dans la conscience de notre finitude temporelle et cognitive. Pour Dewey, la vraie démocratie va ainsi main dans la main avec l'appropriation artistique du monde, « the community dedicated to life as art » (p. xx).

L'œuvre nous ouvre l'horizon d'un changement toujours possible, d'une transformation du monde et de nous même qui est peut-être le trait plus le fondamental des deux ; elle ouvre aussi la possibilité pour chacun de vivre dans un rapport de liberté où *nous* sommes un début d'action sur le monde, libres d'une structure tyrannique, peut-être, et même seulement parce que pluriels. L'universalisme structurant, supratemporel et moniste a besoin d'un substitut pluriel, temporel et imprécis, ou plutôt à préciser.

Par la pratique de l'humanisme critique et du contact avec l'art, nous substituons l'autre à l'autrui, celui qui peut avoir divers visages, tous aussi intéressants et tous faisant potentiellement partie de la construction du monde. C'est en retrouvant la structure toujours ouverte, l'horizon d'un changement toujours enrichissable que sont assurés la continuité et le changement. En nous exilant comme le comprend Todorov, nous nous laissons surprendre toujours par l'autre et nous enrichissons notre schéma. Ainsi, nous nous assurons que la toile, la carte que nous faisons du territoire ne soit jamais signée, qu'elle demeure en construction, comme la connaissance, et que le monde et les structures de tout type : politiques, culturelles etc., fassent partie, comme le souhaitait James, d'un univers pluriel et par là même toujours perfectible. Ainsi, pour Todorov : « devenir conscient de la relativité, donc de l'arbitraire d'un trait de notre culture, c'est déjà la déplacer un peu et l'histoire n'est rien d'autre qu'une série de ces déplacements » (Todorov, 1982, p. 258). Pour Tarkovsky, l'art « rend évident le long, peut-être infini, schéma de l'histoire » (Tarkovsky, 1993, p. 236) parce que les artistes sont les premiers à comprendre qu'« habiter en poète suppose de regarder de l'intérieur, ici et maintenant un monde infiniment ouvert » (Roux, 2002, p. 126) ; parce qu'être artiste, c'est croire au changement, c'est « refuser de voir la vie humaine comme régie par un

déterminisme sans failles et reconnaître dans la liberté le trait distinctif de l'humanité » (Todorov, 1998, p. 432), parce qu'être artiste, c'est refuser que les morts décident pour les vivants (p. 423).

Le rôle visionnaire et parfois tragique de l'artiste tient aussi à cette capacité d'ouvrir la porte au changement : ils ne présentent pas un autre monde mais ce monde changé, travaillé, culturalisé (la culture comprise comme le travail matériel du monde). Ils sont les premiers, par leur long travail d'observation non conformiste à se rendre compte d'un au-delà possible. Le rôle quasi messianique que Tarkovsky attribue aux artistes (Tarkovsky, 1993, Conclusions) et que Kandinsky exprime dans la métaphore de la charrette « l'artiste possède une force visionnaire qui mène, vers l'avant et vers le haut la lourde charrette de l'humanité qui s'arrête contre les pierres » (Kandinsky, 2001, p. 14) est l'expression que « la sagesse n'est ni héréditaire ni contagieuse [...] et que le meilleur régime du monde n'est jamais que le moins mauvais et [...] que tout reste à faire » (Todorov, 1998, p. 437). Peut-être que les artistes sont un peu prophètes et que le Christ était aussi artiste, et ils seront nécessaires jusqu'au jour où l'humanité tout entière sera capable de s'appréhender elle-même artistiquement, de comprendre que « *through the culture of nature the community appropriates itself as art* » (Dewey, 1934), tandis que « l'homme sera incapable de se rendre compte de la partie spirituelle du processus historique » (Tarkovsky, 1993, p. 235), les artistes comme nous les connaissons maintenant, à mi-chemin entre le sublime et l'insensé, seront nécessaires. Ils sont l'espérance du regard extérieur qui viendra toujours soulever ou percer la toile, qui continuera à traîner la charrette encore plus loin.

L'art apparaît alors non seulement comme nécessaire mais comme essentiel. Il nous fait comprendre que l'altérité n'est pas réductrice mais, appréhendée créativement, qu'elle nous libère d'une structure arbitraire dont nous n'étions pas conscients. Il nous fait comprendre que l'univers n'est pas un et éternel, mais toujours inachevé, et que son sens est toujours à trouver. Dans ce monde qui se questionne sur la valeur et les enjeux de la diversité, la rencontre du regard de l'autre, le dialogue dans un rapport de liberté est un pas de plus vers « le souverain bien du vivre-ensemble » (Barthes, 2002, p. 178), vers l'idiorythmie et la base

pour ne pas réduire l'autre « sous forme de cadavre ou de cendres » (Todorov, 1982, p. 251), mais pour nous appréhender comme une humanité créative, capable de se réinventer librement.

## BIBLIOGRAPHIE

Barthes, R. 2002. *Comment vivre ensemble : simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Paris : Éditions du Seuil.

Carney, R. 1999-2000a. « Fake Independence and Real Truth ». Disponible en ligne à : <http://people.bu.edu/rcarney/indievision/fake.shtml>.

\_\_\_\_\_. 1999-2000b. « The Path of the Artist 3 ». Disponible en ligne à : <http://people.bu.edu/rcarney/indievision/pa3.shtml>

\_\_\_\_\_. 1999-2000c. « Art as a Way of Knowing ». Disponible en ligne à : <http://people.bu.edu/rcarney/acad/metaphoric.shtml>

\_\_\_\_\_. 2002a. « Art as Experience ». Disponible en ligne à : <http://people.bu.edu/rcarney/acad/metaphoric.shtml>

\_\_\_\_\_. 2002b. « Questioning Film Culture ». Disponible en ligne à : <http://people.bu.edu/rcarney/acad/metaphoric.shtml>

\_\_\_\_\_. 2003. « Art as Experience. The Fallacy of Viewing Art as a Form of knowledge. » Disponible en ligne à <http://people.bu.edu/rcarney/acad/metaphoric.shtml>

\_\_\_\_\_. 2004. « Mulholland Drive and puzzle-like films ». Disponible en ligne à <http://people.bu.edu/rcarney/newsevents/movsked.shtml>

Chambat-Houillon, M. et A. Wall, 2004. *Droit de citer*. Paris : Collection Langages & Co, Éditions Bréal.

Changeux, J.P. 1994. *Raison et Plaisir*. Paris : Éditions Odile Jacob.

Deleuze, G. 1977. « Michel Tournier et le monde sans autrui », in Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard.

- \_\_\_\_\_. 1985. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dewey, J. 1934. *Art as Experience*. New York : Capricorn Books.
- \_\_\_\_\_. 2003. *El arte como experiencia*. México : Multimedios.
- Eco, U. 1992. « Intention lectoris. Notes sur la sémiotique de la réception » In *Les limites de l'Interprétation*, Paris, Bernard Grasset.
- Eco, U. 1972. *La structure absente*. Paris : Mercure de France.
- García Márquez, G. 1995. *Cómo se cuenta un cuento*. Colombia : Voluntad.
- Ginzburg, C. 1983. « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*. 6 novembre 1980.
- Gombrich, E. 1990. *Norma y Forma*. Traduction Remigio Gómez Díaz. Madrid : Alianza.
- Groupe Mu. 1992. *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*. Paris : Éditions du Seuil.
- Guillaume, M. 1995. « Le différent, l'autrui et l'autre », in *La différence*, Neuchâtel (Suisse) : GHK.
- Hauser, A. 1993. *Historia social de la literatura y del arte*. 19<sup>e</sup> éd., vol. 1 : Del Paleolítico al Renacimiento. Barcelona : Nabor.
- James, W. 1996. *A Pluralistic Universe*. USA : University of Nebraska Press.
- Jost, F. 1991. « Le film comme œuvre ». *Protée*, 19, 3.

Kandinsky, W. 2001. *De lo espiritual en el arte*. México : Ediciones Coyoacán.

*Le Larousse illustré*, éd.2005. Sous « Idéologie ». Paris : Librairie Larousse.

\_\_\_\_\_, éd.2005. Sous « Symbolique ». Paris : Librairie Larousse.

\_\_\_\_\_, éd.2005. Sous « Métaphore ». Paris : Librairie Larousse.

Leszcylowsky, M. 1988. *Directed by Tarkovsky*. Suecia : Swedish Film Institute.

Lupien, J. 2004. « L'intelligibilité du monde par l'art ». In *Espaces perçus, territoires imagés*. Paris : Éditions l'Harmattan.

Molino, J. 1975. « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, 17.

Odin, R. 1983. « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, 1,1, pp. 67-83

Ricoeur, P. 1986. « Qu'est ce qu'un texte » in *Du texte à l'action*. Paris : Seuil.

Roux, M. 2002. « Quand l'ordre de la Figure se substitue à l'ordre du Vécu », in *Inventer un nouvel art d'habiter : le réenchantement de l'espace*. Paris : L'Harmattan.

Tarkovsky, A. 1976. *Taiteen on jaloselettava katsojia* avec Risto Mäenpää et Jaakko Pyhälä in *Filmihullu* 1976 (8), pp. 7–11. Disponible en ligne à :  
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html>.

\_\_\_\_\_. 1984. *Ein Feind der Symbolik* Interview avec Irena Brezna in « tip » 1984 (3), pp. 197–205. Disponible en ligne à :  
<http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Symbols.html>

- \_\_\_\_\_. 1983. « Le noir coloris de la nostalgie » in *Le Monde*. Interview avec Hervé Guibert, 12 mai 1983. Disponible à : <http://www.acs.ucalgary.ca/~tstronds/nostalgia.com/TheTopics/Symbols.html>.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Esculpir el tiempo*. Traduction Miguel Bustos García. México : Universidad Nacional Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Time within time. The diaries 1970-1986*. London : Faber and Faber.
- Thérien, G. 1990. « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, 18, 2, pp. 67-80.
- Tisseron, S. 1995. *Psychanalyse de l'image, de l'imgo aux images virtuelles*. Paris : Dunod
- Todorov, T. 1982. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*. Paris : Seuil.
- Todorov, T. 1998. *Nous et les autres : la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil.
- Tournier, M. 2002. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Folio Gallimard.
- Véron, E. 1978. « Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir », *Communications*, 28, pp. 7-20.
- Virilio, P. 1977. « Le crépuscule des lieux », in *La ville n'est pas un lieu*. Revue d'*Esthétique*, n° 3-4.
- Voltaire. 2007. *Micromégas*. Disponible en ligne à <http://sweet.ua.pt/~fmart/micrmgs.htm>
- Wolfflin, H. 1985. *El arte clásico*. Traduction Antón Dieterich Arenas. Madrid : Alianza.