

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE DES SCIENCES SOCIALES
SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE

TIRAGE À PART

TOME 22

Janvier — Mars

N° 1, 1978

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

DU SENS COMME OBJET DE L'ESTHÉTIQUE

PAR

MIHAI NADIN

Ce qui justifie une discipline, c'est son objet. Les méthodes peuvent s'adapter ou non à un certain objet, mais ne sauraient le remplacer. Discuter de l'objet de l'esthétique signifie, donc, justifier celle-ci. Tentative d'autant plus difficile que non seulement d'autres disciplines ont nié sa légitimité — vu le caractère assez vaguement précisé de son objet —, mais elle-même s'est placée sous le signe du doute, ce qui, dans la succession des systèmes et des conceptions dans lesquels elle s'est accomplie, a donné naissance à des hypothèses contradictoires quant à cet objet.

L'analyse historique nous permet de dresser la liste de ce qui fut considéré, dans le temps, comme étant l'objet de l'esthétique. L'analyse logique nous aide à éliminer ce qui, avec certitude, fait l'objet d'autres disciplines (psychologie, sociologie, histoire et théorie de l'art, axiologie, etc.), ou bien ce qui ne couvre que partiellement le domaine de l'esthétique (le beau, par exemple, voire même l'art). Et nous voilà arriver — une démonstration de détail n'est pas possible ici — arriver donc au moment Baumgarten, considéré ordinairement dans la seule tradition étymologique. Ce n'est pas par hasard, croyons-nous, que Baumgarten choisit *l'esthétique* pour nom de la discipline, tout comme ce n'est pas par hasard qu'il la conçoit comme la *Science du sens* (*Lehre über Sinnlichkeit*). Reconsidérée de la perspective de ce moment, l'histoire de la discipline met en vedette, dans la succession des objets qu'elle a assumés, la tendance constante vers la découverte du sens. L'art, en tant qu'activité sensible instaurant des sens, s'est longtemps imposé comme objet unique, ou tout au moins prédominant, de l'esthétique. Cependant, à ses côtés l'esthétique a aussi englobé d'autres formes d'expression et de communication, étendant sa sphère de compétence à tous les domaines où il y a instauration de sens.

L'art et le concept qui l'expriment sont de nos jours tellement ambigus dans leur détermination, que l'esthétique au sens traditionnel ne serait plus possible. Ce qui non seulement n'arrive point, mais l'esthétique se justifie plus nécessaire. Et ce, parce qu'elle saisit la variété de formes que revêt, à notre époque, l'instauration de sens, tant dans le domaine de l'art qu'ailleurs, en proposant des critères de valeur correspondant à cette variété. Le sens quantifie le beau, tout comme il quantifie le laid ; il représente le tragique et le sublime, le comique, le rhétorique, la dialectique de l'art. Le sens se révèle par un processus et, par

rapport à l'art authentique, est inépuisable. Il confère la marque de l'esthétique à ce également qui n'appartient pas qu'à l'art. Au fond, le sens représente l'ultime lien entre l'homme naturel et l'homme humanisé; il est donc une mesure sensible de l'évolution sur l'échelle de la civilisation et un but de la pratique humaine (de l'objectivation, en un sens plus large), but qui revêt l'aspect de l'idéal sans se limiter à lui. Le sens fait la transition du niveau sensoriel au niveau rationnel. Le sens peut être amené non seulement à l'expression artistique, mais aussi à l'expression scientifique. Il est objectivé dans toutes les formes de la praxis (matérielle ou spirituelle) — cette expression la plus générale du sens de l'existence humaine; dans le périmètre de la pratique esthétique (en tant que pratique spécialisée) la ration se « sensorialise » (est rendue sensorielle) (tout comme dans le champ des sciences les sens se rationalisent). Plus concis : le sens rend compte de la capacité humaine de transcendance. La valeur esthétique découle du sens instauré.

La problématique traditionnelle de l'esthétique (création, communication, réception, mise en valeur) reflète elle-même le fait que son objet est le sens. Par exemple : si le sens de l'objet esthétique ne peut pas être séparé de sa matérialité (c'est-à-dire des moyens par lesquels le but esthétique a été objectivé), sa réalisation comme telle est impossible en dehors du contact avec une conscience sensible. C'est la réception qui certifie un sens, et non seulement le sens de l'œuvre, mais le sens de l'art en général, de la création esthétique, du progrès esthétique. Le fait se trouve aussi confirmé même par la problématique des disciplines apparentées. Par exemple, se limitant à l'art, l'histoire de celui-ci est, en fin de compte, préoccupée par la succession des sens instaurés le long du temps.

Dans le processus continu de relèvement du sens (dass Sinnlichen) au niveau de la ration, ce qui change ce n'est pas le sens instauré par l'acte de création, mais bien la raison qui l'évalue. Elle est concrète-historique; l'œuvre finie est devenue, dans des limites données, atemporelle. Cependant, une observation s'impose ici. Les œuvres s'expliquent par elles-mêmes et se représentent elles-mêmes, toutes les explications et déterminations constituant leur dossier ne font qu'explicitier une tautologie : l'objet esthétique est l'objet esthétique et, en tant que tel, on lui associe le sens propre instauré dans la réalité de l'existence humaine. Certaines révélations plus récentes ont mené à des résultats qui peuvent désorienter, si on les considère en dehors du contexte. Les spécialisations déterminent, en fait, une segmentation du domaine (et non seulement de celui dont on parle), le sens unique institué par la création esthétique étant analysé et reconstitué depuis des perspectives particulières (en conséquence, déformées) parfois dans une mesure telle, qu'à la place de l'entier (objet esthétique) est considérée une certaine partie, voire même un certain détail (la forme, la structure, le rythme, etc.).

Il nous faut remarquer que les instaurations de sens, réelles ou idéales, ne sont jamais purement esthétiques. La conversion en un fait esthétique, c'est un autre problème, celui de l'institution de sens à valeur esthétique. Par exemple, la résacralisation de type laïque de l'environnement (comme forme de résacralisation de la nature, au fond), telle qu'elle

est pratiquée par les créateurs contemporains (designers, peintres, spécialistes de l'Umweltplanung) est instauration de sens sublime.

Il est enfin à voir comment l'esthétique découvre et exprime le sens, d'autant plus qu'il s'agit de domaines très variés (depuis le sens institué par l'art, à celui des formes de cérémonial, à celui découvert dans la nature, à celui projeté sur la production, à celui de l'environnement, etc.), hétérogènes par leur condition. Inséparable du signe, le sens se soumet à l'entendement, en sa qualité contradictoire, sensorielle-rationnelle, par le biais de l'œuvre. Le sens réunit les niveaux syntaxique, sémantique et pragmatique de la réalité esthétique.

Le transport de sens de la réalité sensible de l'œuvre dans le langage verbal logiquement ordonné mène à la constitution d'un niveau paraesthétique, où le synthétique est converti en analytique. On tend à la consubstantialité entre le sujet récepteur et l'immanence de l'œuvre esthétique; la coïncidence (relative) de l'état de la conscience réceptrice avec celle de la conscience créatrice est atteinte après de difficiles interrogations, moments de tension, de refus réciproque.

Le corps perceptible de l'œuvre esthétique se trouve face à face avec le sens en tant qu'unité du sensible et de l'intelligible. Le langage verbal participe implicitement à faire dégager le sens, mais jamais il ne saurait lui-même représenter ce sens. Si — ad absurdum — il le pouvait, la création esthétique se trouverait réduite à l'inventaire des représentations dans le langage verbal, alors que la réalité impressionnante de l'objet esthétique de tout type, créé n'importe quand et n'importe où, serait ramenée à des énoncés linguistiques de facture soit factuelle-historique, soit théorique-méthodologique, philosophique ou spéculative.

Entre *Sinnggebung*, comme action, *Sinnlichkeit*, comme réalité problématique, et *Sinnlehre* — la conscience de soi du domaine — s'étend l'empire de l'esthétique. L'objet de l'esthétique est le sens. Les thèses qui suivent en fourniront les arguments nécessaires.

SENS ET ABSTRACTION

Une modalité d'aborder le sens de l'art abstrait est de considérer la genèse de l'abstraction dans le langage verbal. Quel que soit le type de communication, elle est non seulement un instrument de la connaissance et de la transmission, mais aussi un résultat de celle-ci. Les langages reflètent, au mépris des différences qui les séparent, l'unité structurale de l'être humain. Sans être réductibles les uns aux autres, les langages sont, simultanément, indépendants et dépendants entre eux. Ils ne font pas double emploi, mais se complètent réciproquement. Le sens esthétique, celui même de la création qui ne se réalise pas par la parole (musique, mouvement, image — visuelle ou olfactive, etc.) se constitue dans la zone d'inter-relation des langages, dans l'espace où la perception sensorielle directe et la valorisation rationnelle de cette perception se superposent (relativement). L'abstraction verbale, c'est-à-dire celle concrétisée par le mot, est présente, de façon directe ou indirecte, dans toutes les autres formes d'image abstraite, tout comme le mot implique aussi la participation de ce qui, est para-, hypo- et métalangage.

La réalité de l'abstrait esthétique, se manifestant par une grande variété de formes, ne saurait être saisie en dehors de la capacité humaine de généralisation. Les formes infra-logiques de la pensée, dont certaines explications des éléments soi-disant abstraits appartenant à quelques cultures primitives ont invoqué l'existence pour en faire leur fondement, ne font que témoigner de la limite jusqu'à laquelle les choses et les phénomènes sont connus. « L'abstraction » qu'elles engendrent est une contradiction dans les termes, parce que les représentations auxquelles elles donnent naissance appellent l'inconnu par le sentiment qu'il provoque, et non pas par la connaissance accumulée. Ce sont des formes de la « frontière » de la connaissance au-delà de laquelle non seulement on n'a pas passé, mais encore il ne serait pas permis de passer. L'inventaire des tabous est un musée de représentations abstraites. La résurrection de ses formes archaïques dans le spectacle moderne, par exemple, témoigne justement du mécanisme que nous nous sommes proposé de poursuivre. Se détacher de l'individuel et atteindre la capacité de généralisation, voilà, en fait, l'essence du processus du devenir de l'homme comme homme. Les langages participent à ce processus et sont modelés dans ce processus.

Le général, en même temps sensible et intelligible, est stable, a le caractère de nécessité, est indépendant à l'égard de l'ambiance, est perçu progressivement et disparaît dans la réalité de chacune des formes particulières dont il est le porte-parole. La genèse de l'abstraction dans le langage verbal (mais non seulement dans celui-ci) correspond à l'évolution depuis le niveau du contact par des signaux à celui de la communication par les signes. En tant que zoon semiotikon, l'homme retient dans le signe la ressemblance et acquiert la capacité d'ignorer l'accident de l'individualité, y compris celui de la présence de fait ; il crée une double idéalité du réel et obtient la liberté d'opérer avec celle-ci. Le signal codifie l'expérience immédiate de la relation homme-nature. Son sens se consomme dans l'énergie physique du signal, sur la durée de celui-ci. Le signe codifie l'expérience des médiations entre l'homme et la nature, le dépassement de la réaction d'adaptation par le comportement et l'action. Son sens est transmis par les processus de signe et s'enrichit sans cesse ; il a le niveau de généralité que le signe exprime (ou auquel celui-ci participe aux côtés d'autres signes). L'acquisition du langage — d'une certaine façon, tel qu'il a été déjà affirmé, l'homme est nature plus langage (si, bien entendu, le langage est considéré en relation avec les autres formes d'expression et avec la pensée) — correspond évidemment à l'acquisition de la conscience du temps. Le signal vocal, comme tout signal, est en relation causale avec le motif qui le détermine, bien que d'une autre qualité que celui-ci. Le signe vocal, lui, n'est pas en relation causale avec les stimuli, mais bien avec leur entendement. Le mot intervient entre action et réaction. Plus exactement, il assume une double identité : il est « objet » lorsqu'il est regardé de la perspective du sujet et, regardé du côté de l'objet, il est « sujet ». Ce n'est pas lui-même qui connaît et, de même, il n'est pas, en soi, connaissance, mais il participe au processus, il est moyen et but (et de nouveau moyen et but et moyen). Et c'est en cette qualité qu'il semble relever le sujet parlant au-dessus des êtres non parlants. Du point de vue physiologiques, le langage est une faculté tardive de l'homme, mais à partir de son acquisition l'évo-

lution de celui-ci s'est fortement accélérée et toutes les autres formes de communication interhumaine en ont subi l'influence. L'homme qui parle voit autrement, entend autrement, sent autrement. La notion impossible en l'absence du mot, n'est pas pourtant seulement le mot. Son sens quantifie entendement et sensation, elle est donc une expression de l'homme rationnel et sensible. Sans être elle-même esthétique, elle reflète la condition esthétique de l'homme et parvient, de façon naturelle, à participer à l'activité qui crée des valeurs esthétiques. La genèse de l'abstraction dans le mot se trouve prolongée dans la condition de l'écriture. Même si de ce point de vue, il nous faut distinguer les deux directions fondamentales de nos jours : l'écriture conventionnelle (lettres uniformes, sans motivation, commutables) et l'écriture pictographique, on ne saurait ne pas remarquer que lors de la transmutation du sonore dans le visuel le sens se modifie. L'écriture, et plus tard aussi les autres formes de mémoire attachées aux langages, approfondit la capacité de généralisation et cela justement parce qu'elle met en relation le langage verbal avec le visuel, d'où les signes constitutifs gagnent une indépendance encore plus grande que celle des signes du langage. Le sujet se sépare encore plus de l'objet, ou plus exactement, la voie s'ouvre vers la connaissance de soi. En suivant cette voie, le langage verbal atteindra ce point culminant qui est la connaissance du langage des langages et l'expression de cette connaissance non pas autrement, mais justement par la matière « investiguée ». La mémoire participe à la sélection, dégage le nécessaire du fortuit, participe aux processus de généralisation, rend stable par cela même qu'elle est sensible. « A la tendance, à l'envie (l'appétit), à la passion qui vont directement vers les choses, le langage leur oppose toujours une autre direction, affectée d'un signe contraire » (Ernst Cassirer, *Essais sur le langage*, Paris, Edition de Minuit, 1969, p. 55). Le retour du langage sur lui-même, non pas directement, mais par le biais de la mémoire, conduit d'une part vers le métalangage (le sens du langage) et d'autre part vers l'expression esthétique du type conceptuel (à la limite, vers l'art abstrait). Le sens de langage à propos du langage (dans la poésie, le théâtre absurde, le nouveau roman, le film) ou, de façon plus large, d'expression à propos de l'expression (lue cependant dans la mémoire individuelle ou collective), sens mis en relief par l'art moderne, doit pouvoir être évalué dans un système esthétique consistant.

SENS ET OBJECTIVATION

L'homme est ce qu'il fait, c'est-à-dire que sa mesure est donnée par le caractère et la valeur de l'objectivation de son être. Faire signifie s'exprimer et dans ce cas l'expression esthétique est, de même que toutes les autres formes par lesquelles l'homme s'exprime, une mesure de celui-ci. S'exprimer n'est pas une action réduite à l'emploi d'un système de signe, linguistiques ou d'autre nature, bien que la pratique, présupposant une conscience bien fondée, présuppose aussi des moyens complexes par lesquels la conscience trouve son objectivation. Ni la pensée, ni la sensibilité humaine ne se réduisent à l'expression, bien qu'elles se mettent

en valeur par l'expression. Dans l'œuvre esthétique, elles se retrouvent dans la mesure où l'objectivation de l'être humain signifie non seulement son affirmation, mais encore sa mise sous le signe du doute, que ce soit de façon consciente, subconsciente ou inconsciente. L'objectivation — nous retenons un aspect — est simultanément production de sens et interrogation sur le sens (encore une fois, la présence de la mémoire), se constituant ainsi, sous le rapport ontologique, également comme objet de l'esthétique. L'objectivation esthétique, composante de l'objectivation générique de l'homme, correspond à l'action humaine de se situer sur des coordonnées spatio-temporelles et sociales. Elle a un caractère prépondérant sensible, mais ce n'est pas à cause de la matière dans laquelle elle se réalise — le travail physique du tailleur de pierre ne diffère pas essentiellement de celui du sculpteur —, mais à cause de la raison pour laquelle l'homme se projette sur cette matière. Suivant la sémiotique saussurienne, le signifiant *objet en pierre* (élément de construction, pavé, contrepoids, élément de mobilier, etc.) et le signifiant *œuvre en pierre* (colonne, sculpture, décoration, etc.) diffèrent par leurs significations. Dans le premier cas, c'est la « dénotation » qui est essentielle, dans le second, la connotation. En fin de compte, chacun représente, comme on l'a vu, le résultat d'une activité instituant un sens. Dans le premier cas, le sens est donné par le but direct de l'acte d'objectivation ; dans le second par le projet idéal assumé, mais pas toujours accompli. La distance entre signifiant et signification est, pour l'exemple précédent, évidemment plus grande dans le cas de l'action par laquelle est créé un objet directement esthétique. Mais lorsque l'œuvre du type pop'art ou surréaliste ramène la signification dans la proximité immédiate du signifiant, le critère de la distance s'avère si non inopérant, tout au moins très faible. En revanche, le sens, concrétisé par la *constellation des connotations*, continue à représenter l'œuvre. C'est que le sens appartient tant au substrat syntactique de l'œuvre (là où le signifiant est la réalité ultime), qu'à celui sémantique (où se pose la question concernant la signification) et à celui pragmatique (par lequel l'œuvre entre dans le contexte de sa valorisation socio-historique). Les significations délivrées de signifiant, que l'art moderne a amenées dans une surprenante actualité, n'annulent point le sens de l'œuvre ; bien au contraire, elles le rendent parfois plus aigu. Le fait que l'esthétique ne regarde pas que la production qui se déclare esthétiquement significative, mais toute activité instaurant un sens, s'en trouve éclairé. Son objet ne peut pas être l'art seul (un certain temps, elle s'est commodément limitée à l'art), et ce parce que, quelque profonde qu'elle soit, aucune spécialisation du sujet humain ne changera la nature syncrétique de son objectivation, celle-ci étant la forme de l'existence individuelle ou de groupe. L'autonomie ou la dépendance entre le substrat matériel et la signification sont elles-mêmes créatrices de sens, à savoir dans la mesure où, analysées contextuellement, elles mettent en lumière des types distincts d'objectivation.

La dictée automatique, la poésie du fonctionnement des mots, la poésie-image (visuelle) ne sont pas traduites vu justement que changer le signifiant (ce qui arrive dans n'importe quelle traduction) signifie, fatalement, changer la signification aussi. Le sens n'est pas linguistique, il ne se trouve pas dans les dictionnaires ; il est déterminé non pas par

un langage, mais bien par les langages par lesquels s'exprime l'homme. Comme tel, il est perçu non seulement par la raison ou par la sensibilité mais par celles-ci *ensemble*, s'influençant réciproquement. Le sens esthétique refuse donc l'idée d'une synonymie ou d'une homonymie esthétique possible et retient l'unicité comme un signe distinctif de l'objectivité, en fait, comme le signe ultime et inaliénable de l'homme.

Le sens de plus en plus abstrait et général de l'expression esthétique, en tant que symptôme de l'autonomie progressive de la création par rapport aux moyens de réalisation, détermine un phénomène rétro-sémiotique, c'est-à-dire une rétro-action qui fait que le niveau le plus abstrait de l'expression détermine le déplacement du sens de l'abstrait au motivé, esthétiquement motivé. L'expression elle-même (littéraire, plastique, théâtrale, le langage, le geste, l'opération de travail, le vocabulaire des relations interhumaines) commence par être arbitraire, bien qu'elle puisse être imitative, icônique, impérative, etc. et se réalise justement par la motivation (lorsqu'elle accède à la mémoire et est retenue par son sens).

Elle a, comme le dirait Frege, un rapporteur précis — et les recherches historiques ont permis d'en inventorier quantité (de tous les domaines de l'objectivation humaine) — toujours concret, de plus en plus difficile à identifier, obturé par de nouveaux et nouveaux sens (mémorisés, oubliés) acquis par sa situation dans des contextes renouvelés. L'indépendance croissante vis-à-vis du rapporteur permet à l'expression de se réaliser pleinement. Il n'existe pas d'expression en soi et pour soi. Dans la chaîne de ces réalisations, l'expression reste et ne reste pas la même. Le mot, la touche de pinceau, le mouvement élémentaire, le geste individuel et le geste social s'enchaînent, entrent dans des combinaisons qui peuvent faire croître leur valeur expressive, ou bien annuler (relativement) leur individualité. Le changement n'est pas inhérent aux choses et aux phénomènes pris à part, mais c'est précisément au fait que ceux-ci existent par la relation réciproque qu'il l'est. L'esthétique définit le sens du changement et le fait accéder au rang de principe expressif.

En particulier, le phénomène rétro-sémiotique comme rétro-action de l'expression et du sens s'accomplit par l'action inverse de la signification sur le signifiant, soit du sens sur le signe. Le phénomène ressemble à un processus de raffinage : une signification dont l'homme est devenu conscient (sens « mémorisé ») s'est reflétée sur son signifiant (sur le signe) jusqu'à le vider de tout ce qui relevait de sa structure accidentelle, pour le retenir dans son essentialité. Dans le langage verbal, au-delà d'un certain niveau d'abstractisation, la signification ne peut plus être synthétisée qu'à l'aide d'un signifiant formé d'éléments eux-mêmes dépourvus de signification *. Il en va de même dans le langage visuel. Le sens retient cette détermination interne et l'explicite en l'attribuant au caractère dialectique du processus d'abstractisation (la mémoire est également impliquée). L'articulation du langage est elle-même instauration de sens,

* « Le mythe est un langage qui fonctionne à un très haut niveau où le sens parvient, pratiquement, à se détacher du strat linguistique sur lequel il se déploie. » Levi Strauss C., *Anthropologie structurale*.

la plus spectaculaire probablement de toutes les formes de l'objectivation humaine impliquant le facteur mémoire. Voilà donc que les processus esthétiques sont en étroite liaison avec les processus de mémorisation (et, à la limite, d'apprentissage), le sens exprimant la rétroactivité de l'objectivation sur le sujet, c'est-à-dire la manière dont l'homme, en s'exprimant, se crée sans cesse, se niant comme nature et s'accomplissant, parfois de façon tragique, d'autres fois sublime, en tant qu'être culturel, dans l'espace secondaire de la civilisation. Si l'esthétique se bornait à l'art et aux formes para-artistiques (environnement, design, etc.), elle ne ferait que récepter le résultat (partiel) d'un processus qui n'est relevant que dans son entier. Ce n'est pas par hasard que les artistes eux-mêmes ont attiré l'attention sur le fait que des fois l'action est plus importante que son résultat, que parfois le sens ne s'accomplit pas dans l'œuvre et que celle-ci peut trahir, lorsqu'elle entre dans le circuit de la manipulation par laquelle, dans des contextes artificiellement créés, on arrive à des sens arbitraires, circonstanciels (repoussés par la mémoire). L'art moderne est l'expression de l'unité action-résultat ; son sens découle de cette détermination. Le fait que l'objet de l'esthétique ne peut plus être seulement l'œuvre d'art ou le beau, l'état esthétique (ainsi nommé), voire même l'objet esthétique (concept vague) doit être complété avec la conclusion de l'unité de tout acte d'objectivation. L'objet de l'esthétique, ce sont en fait les relations de l'homme avec les objets précédemment rappelés (l'œuvre d'art, le beau, l'état esthétique, etc.), la finalité de l'esthétique étant la réalisation du sens (intégrale, partielle, fidèle, etc...). Il n'est pas une donnée, il n'a pas la condition d'une immanence ; il est une possibilité illimitée. Ce n'est pas seulement l'œuvre qui soit esthétique (comme il résulte du modèle que nous nous employons à critiquer, dans le sens qu'a la critique chez Kant), mais aussi sa réception (qui implique, comme étape, la mémorisation). Soit l'institution de sens, mais aussi la réalisation sociale-historique du sens. Le caractère infini de l'objectivation se retrouve dans le caractère ouvert, inépuisable, du sens. Les signes évoluent de la condition de la désignation univoque, à l'expressivité de l'ouverture vers l'équivoque et l'ambiguïté. La liberté de la création (pour employer un terme de l'esthétique classique), n'est pas seulement la liberté de la permutation, des combinaisons, mais bien plutôt celle de l'ennoblissement continu des signes (élévation du degré de « sémiotité ») relevant donc non pas de la quantité, mais de la qualité, de la nuance. Il nous faut remarquer que le sens refuse, de par sa condition synthétique, l'extension du répertoire à l'infini (n'importe quelle mémoire est d'ailleurs finie). Au contraire, il impose le critère de l'option et la mise en valeur par la qualité. L'art moderne, quelque surprenant que cela puisse paraître, emploie peu de signes, parfois autonomes, obligés non seulement à exprimer, mais aussi à s'exprimer, à se retourner sur eux-mêmes pour évaluer leur capacité générative. C'est là un processus d'optimisation, reflet des formes nouvelles, de plus en plus subtiles, d'objectivation humaine. Dans ces circonstances, l'esthétique n'aurait pas pu se limiter à produire des connaissances sur son objet (au sens étroit, mais aussi au sens large) et a dû révéler sa dimension pratique. L'activité consciente instaurant du sens esthétique (architecture, design, aménagement du milieu ambiant) est elle aussi une forme d'objectivation,

également syncrétique, mais dominée par un but qui découle de l'histoire de la création de valeurs esthétiques. Après avoir gagné tard son autonomie, l'esthétique perd celle-ci, non qu'elle lui aurait été niée par d'autres disciplines, mais parce que son objet — le sens — refuse l'autonomie. Sa forme d'existence est, en effet, la relation, le contexte, la liaison, la dialectique. Il ne s'agit pas du seul besoin de perspective interdisciplinaire — spécifique de notre époque —, mais de son statut ontologique. Du grand domaine de l'esthétique, on peut, certes, détacher l'esthétique de l'art, l'esthétique de l'existence (et de là, l'esthétique du comportement, des relations interhumaines), l'esthétique de l'environnement, de la production, de la consommation, de la communication. Mais pour que les résultats aient une signification, ils doivent être sans cesse rapportés à l'ensemble de la discipline. De même, les critères particuliers doivent être rapportés au critère définitoire. Et combien de fois l'objet de fait soit segmenté, l'objet particulier doit être retenu en la même détermination essentielle, c'est-à-dire de la perspective du sens instauré.

SENS ET SIGNIFICATION

Le sens est l'unité contradictoire entre signifiant et signification. Il est et il n'est pas indépendant de son support matériel, il est et il n'est pas indépendant de la signification spirituelle. Le caractère paradoxal de cette affirmation appelle l'analyse de détail. Frege affirmait : « La liaison entre le signe, son sens et sa signification est telle, qu'au signe correspond un sens déterminé, et, à son tour, à celui-ci correspond une signification déterminée, alors qu'à la signification (un certain objet) ne correspond pas un seul signe » (« Die regelmässige Verknüpfung zwischen dem Zeichen, dessen Sinn und dessen Bedeutung ist derart, dass dem Zeichen ein bestimmter Sinn und diesem wieder eine bestimmte Bedeutung entspricht, während zu einer Bedeutung (einem Gegenstande) nicht nur ein Zeichen gehört » (*Über Sinn und Bedeutung*). De même le sens du signe est « le mode dont est donné l'objet » (was ich den Sinn des Zeichens nennen möchte, worin die Art des Gegebenseins enthalten ist) (*Über Sinn und Bedeutung*).

Peirce, de son côté, voit le signe (en tant qu'unité de ce qu'il représente et comment il représente) se réaliser dans un sens (« Cognition produced in mind », 1 370). L'investigation peut aller loin dans l'histoire de la philosophie (Aristote, *De sensu et sensibilibus*, les Stoïques découvrent la nature différente du mot et de son sens, Sénèque, *Epistulae ad Lucilium*, les logiciens du Moyen Age, Bochenski, *A History of Formal Logic*, Wundt, *Logik*, Lotze, *Logik*, Mill, *Système de logique*, Russel, *On Denoting in Logic and Knowledge*, Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Church, *Introduction to Mathematical Logic*, Husserl, *Logische Untersuchungen*, Schaff, *Introduction à la sémantique*, etc.). La variété des opinions ne découle pas de l'impossibilité foncière d'une détermination mais du fait justement qu'elles sont complémentaires. Une analyse de détail allant jusqu'à la lettre des textes mentionnés peut accompagner la démonstration. C'est là également le motif pour lequel le sens se constitue comme objet de l'esthétique et représente, dans le cas particulier

de l'art, l'indice de son caractère contradictoire. L'art est le domaine limite de l'esthétique et son sens est la limite de l'existence du sens en général, révélé dans le sens du beau, du tragique, du sublime, etc., perçus sur un segment de leur définition de fait (c'est-à-dire de leur définition comme catégories diagonales). Il apparaît déjà, dans ce territoire limite, la gratuité, reflet du fait que l'expression de soi devient, à un certain niveau de l'évolution des rapports de l'homme avec le monde objectif, relativement indépendante à l'égard du but. A la limite à laquelle se produit l'indépendance de sens, l'art se dissout, s'annule depuis son intérieur. L'art moderne exprime cette indépendance relative et, parfois, évolue dans la direction de son autodestruction. C'est pourquoi il arrive que son sens soit un sens limite, se trouvant dans la situation de ces isotopes radio-actifs dont l'existence, imperceptible à l'œil nu, se révèle par la trace qu'ils laissent sur une plaque photographique. La destruction de l'art de son intérieur (par circonstancialité, gratuité, localisme, excentricité, etc.) ne définit pas, à proprement parler, l'art moderne, mais elle représente son terme limite.

La transposition depuis le monde vécu au monde exprimé (George Gusdorf, dans *La Parole*, Paris, P.U.F., 1968, se réfère au *parler* du monde, ce qui n'est qu'un aspect de l'expression, et non pas nécessairement le plus important) ne change pas le système de coordonnées de l'existence humaine (seule la pratique le change), mais le nomme, l'évalue, le charge donc de sens, en projetant sur lui l'entendement et la sensation, la raison et l'émotion. L'objectivation unit le présent et l'avenir. Cette ouverture marque le sens et donne la dimension de repère temporel. Ce n'est pas fortuitement que l'esthétique implique l'analyse historique (qui est par définition contextuelle — par rapport au temps) et qu'elle déduit, de la succession des sens instaurés, le progrès qui sépare l'homme comme partie de la nature et l'homme comme partie de l'humanité — nature niée, maîtrisée, connue, civilisée. Il est intéressant d'observer que l'expression esthétique (une forme seulement de l'expression générale, de l'objectivation) prend le caractère d'une acquisition para-naturelle. Elle peut se perdre (c'est une acquisition récente, annexée à la partie la plus mobile de la mémoire), tout comme elle peut se développer. L'art moderne reflète cette condition, il est donc une activité de moins en moins élitaire, il connaît une démocratisation par laquelle est niée la profession (et la spécialisation) et est affirmé le caractère nécessaire, implicite, de la composante esthétique de l'objectivation, de l'existence, donc, de l'homme. La crise des valeurs n'est qu'un reflet du processus, l'évolution depuis l'artiste qui aspire à la gloire éternelle, vers les gloires passagères revenant à toujours plus de personnes n'est rien d'autre qu'une redistribution à la mesure de la socialisation de l'apport esthétique au monde des valeurs constitutives de la civilisation humaine. Si à un niveau donné du devenir humain la communication par les signes n'avait qu'un caractère de différence spécifique par rapport aux autres êtres (qui communiquent par des signaux), par la suite elle a fait s'approfondir la négation de la naturalité (et de sa forme particulière d'animalité) par l'humanité (sous sa forme particulière de culturalité accumulée dans la mémoire). L'expression (complexe), à valeur de critère de légitimité et de différenciation, relève l'homme du stade d'appartenance.

(non différenciée) à l'humanité, au stade de la personnalité. L'évolution de la nature — comme principe dialectique intérieur de son existence — et la révolution humaine — comme principe dialectique introduit par l'homme dans ses relations avec la nature et avec ses semblables se rencontrent, en leur contrariété, dans la condition du sens. Le contexte est, en fait, la réalité des contextes : voisinage temporel (axe diachronique), voisinage spatial, voisinage comme le prolongement paradigmatique, voisinage comme le prolongement syntagmatique, voisinage libre d'influence (context free), voisinage comme influence (context sensitive), voisinage par rapport à d'autres valeurs (sociales, politiques, morales, idéologiques, pragmatiques, etc.). La stratification contextuelle se reflète dans la stratification des sens, ainsi que dans la possibilité, objective, d'explorer les sens partiels (les sens historique, topologique, structuraliste, syntactique, sémantique, pragmatique, social, politique, moral, idéologique, etc.). L'absolutisation des sens partiels n'affecte pas la réalité esthétique évaluée, mais seulement la légitimité de l'évaluation. Il est vrai que les sens s'expriment par le langage verbal, mais ils ne se réduisent pas aux mots du raisonnement. Le langage est nécessaire mais nullement suffisant pour connaître et exprimer le sens. Le contenu non verbal (non linguistique, comme il est nommé parfois) des mots est beaucoup plus grand que les apparences ne le laissent pas voir. Il ne faut cependant ignorer le fait simple que devant une réalité complexe l'homme s'exprime, au premier moment, non pas par la catégorie, mais par l'interjection. C'est que les limites du système verbal déterminent le retour aux mots holophrastiques (qui conservent encore des traits de signal). Il a été établi que l'œil distingue 750 000 nuances d'une couleur pour laquelle il y a 3 à 5 noms (dans les langues riches). L'oreille, les sens olfactif et tactile retiennent eux aussi de manière « plus concrète » et donc plus riche que ne le fait le mot. Mais aucun d'eux n'agit à lui seul. Le sens exprimé par le mot qui appelle la couleur n'est pas le mot même, mais tout ce qui l'accompagne : la nuance distinguée, « le son » intérieur et « l'odeur » qui lui sont associés, la réaction « tactile ». Le sens se réalise individuellement et se « catégorialise » socialement. Au moment où l'esthétique répond à son objet fondamental, elle redécouvre le sujet en sa détermination essentielle : entier et partie en relation réciproque. Il est vrai que « la structure des faits non verbaux n'est pas tout à fait incognoscible et que, par l'intermédiaire de précautions suffisantes, les propriétés du langage peuvent nous aider à comprendre la structure du monde » (Bertrand Russel, *Signification et vérité*, Paris, Flammarion, 1959, p. 395). Le sens est relié au mot/mots qui le « signifie » mais ne se réduit pas à lui. La mémoire ne le retient pas comme tel, à cause justement qu'il n'est pas seulement le mot, mais aussi « l'énergie » métaphorique de celui-ci, le sentiment associé et l'entendement rationnel induit. En revanche, il est le médiateur (signe) de la mémoire. La connaissance est foncièrement concrète. La forme logique que prendra le reflet rationnel du sens ne retiendra qu'une partie de la condition. En effet, le sens est représenté simultanément par des *intensions* et des *extensions* (celles-ci peuvent être représentées par un modèle, tel celui du langage), ce qui veut dire que le sens doit être *senti et compris, compris et senti*. Cette condition ne signifie pas exclure le sens du domaine du cognoscible, mais préciser son

statut gnoseologique. Les catégories, en tant que formes du relèvement du sens au niveau de la raison, retiennent de la condition intrinsèque de celui-ci l'entendement, sans pour autant exclure le sentiment, considérant qu'elles se réalisent en ce qu'il a été nommé la logique des mondes possibles (Montague). De ce point de vue, le modèle est associé à l'interprétation et à la valeur de connaissance en cette seule situation. Le sens est un *modèle* (l'entendement rationnel définissant les extensions, le contexte, donc, paradigmatique) *réalisé* effectivement dans l'interprétation (l'« entendement » senti, vécu, réalisé), retenant les intensions (le contexte, donc, syntagmatique). Modèle et interprétation sont mis en relation par la mémoire.

MODÈLE ET INTERPRÉTATION

Le monde se présente à l'homme comme *objet et action*, comme *chose et processus*. Le sens reflète cette perception et est, sous la forme verbale qui établit son contenu intelligible, exprimé par la relation entre un nom (substantif) et une action (verbe). Les catégories morphologiques de nom et de verbe expriment non seulement le type de perception, mais également le type d'objectivation. On y reconnaît le fait que l'homme n'est pas le simple résultat d'un processus unidirectionnel — l'action de l'homme sur la nature —, mais bien le reflet des interactions. En construisant quelque chose, l'homme « se construit » soi-même, en découvrant, se découvre, en comprenant, se comprend, en sentant, se sent... Cette particularité — refléter tout ce qu'il fait sur son être (sa sensibilité et son entendement) — se reflète dans la détermination rationnelle et sensorielle du sens, dans son caractère réflexif. Le sens du beau, en tant que sens possible de l'art, est celui de beau pour autrui, après cependant qu'il fût beau pour soi, après donc s'être retourné sur le sujet qui l'avait instauré comme tel. L'objectivation du beau est en premier lieu sa subjectivation ; lui instaurant le sens, le sujet le *sent* et le *comprend* sous son aspect concret. Le sujet récepteur ré-objective le sens, le conceptualise, et, en même temps, le ré-subjectivise, le rend de nouveau sensoriel. Ces éléments de logique du sens accumulés, il est possible de suggérer un modèle de l'instauration et de la réalisation du sens, qui ne sera cependant relevé qu'en unité avec les éléments d'interprétation accumulés jusqu'ici.

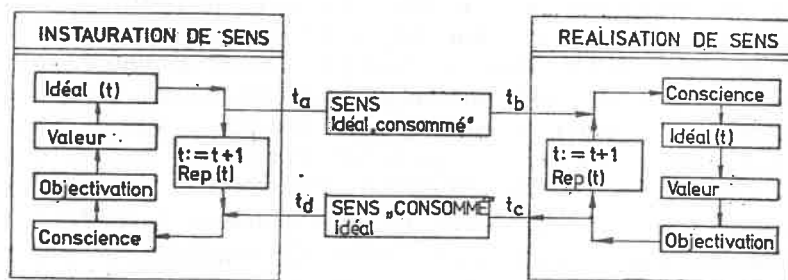


Fig. 1. — Modèle de l'instauration et de la réalisation du sens.

Les explications nécessaires pour comprendre ce modèle sont de nature plutôt systématique. La différenciation : Instauration de sens — Réalisation de sens a été dictée par des nécessités d'ordre opérationnel. Au fond, il s'agit du processus unique de l'objectivation, segmenté ici suivant la polarisation producteur — consommateur. Mais les deux hypothèses, si elles pourraient ad absurdum être détectées comme telles, sont complémentaires et définissent, dans leur unité, l'intégralité de l'être humain (être individuel ou social). Le fait se reconnaît dans la structure symétrique des processus. La production présuppose des évaluations (la chaîne préfigurée est minime, mais elle peut être étendue indéfiniment, peut-être répétée), l'évaluation implique la re-production, c'est-à-dire la production réitérée. Les termes ne sont pas identiques, l'idéal du créateur n'est pas identique à l'idéal du récepteur ; les valeurs ne sont pas les mêmes, ni le niveau du développement de la conscience. Le sens relevant de la qualité d'un contenu peut être réalisé partiellement ou intégralement. Il est proposé (par objectivation) et exprime un idéal « consommé » (mis en œuvre, si l'on se réfère à l'art, et non pleinement consommé), pour revenir, par le jugement de valeur (lui-même une forme de l'objectivation, exprimant l'homme), en tant que sens « consommé », en tant qu'idéal devenu conscient chez celui qui l'a instauré. Le déroulement temporel est indiqué parce que le caractère de processus est souligné (la succession t_1, t_2, t_3, t_4), ainsi que par l'indication de la dépendance temporelle de l'objectivation (les temps historiques des formes d'objectivation), de l'idéal, du répertoire des signes qui participent aux deux processus. Comme on le voit, il s'agit non seulement d'un processus de communication (dans le sens précisé par la théorie de l'information), mais également d'un processus de signification. L'instauration de sens et la communication sont, dans certaines circonstances, solidaires jusqu'à s'identifier. En d'autres circonstances l'un ou l'autre des termes peut être dominant. L'art moderne, qui ressent l'impact de l'explosion mass-média, est moins ouvert à la communication — laquelle introduit des déformations et ouvre le champ à la manipulation — pour être plus concentré sur la signification pure — acte qui se consomme en même temps qu'il se produit et échappe, par cette condition de périssabilité (autophagie, au fond), à toute dénaturation. Les durées comprimées se reflètent dans la condition de cet art dont le témoin et le représentant, souvent absent, reste seul le sens. La synthèse et l'analyse, en tant que moments implicites de l'acte de l'objectivation, sont contextuelles ; le sectionnement du modèle — suivant l'axe, par exemple, de l'idéal, ou de la valeur, etc. — met en lumière les esthétiques particulières enregistrées par l'évolution historique : l'esthétique thématique, des catégories, l'esthétique psychologique (expérimentale), l'esthétique philosophique les esthétiques galiléennes (comme les appelle Bense). Se retrouvent également les esthétiques non galiléennes : informationnelle, structuraliste, sémiotique. Si l'on se réfère strictement à l'art, le modèle indique que l'image romantique de l'artiste isolé est exclue en vertu du fait que celui-ci est premièrement un être humain (foncièrement intégré) et seulement en second lieu, un être axiologique. Il relève « l'apprentissage » réciproque, que le caractère temporel déterminé du répertoire (mémorisé) souligne une fois de plus. On peut encore déduire, sur la base des

mêmes éléments d'interprétation proposés, que l'expression générale ne s'oppose pas à l'expression individuelle (toute œuvre d'art est individuelle) mais à l'expression syncrétique, plus encore, que l'expression abstraite ne s'oppose pas à l'expression concrète, mais à l'expression confuse.

Ce n'est pas par l'énergie sensorielle que le sensible — reflet de l'intelligible — participe au sens, mais par l'image de celle-ci. Les images de l'art moderne ne se proposent pas de refléter l'individualité de certains objets, processus, circonstances, mais leur essentialité. Elles n'accompagnent pas la perception courante du présent, ne doublent pas celle-ci, mais plutôt elles « devinent » ce qui n'est pas et pourrait suivre. Ou ce qui a été. L'art n'applique pas une étiquette à la perception, mais la continue sur une réalité imaginaire (idéale). Au niveau de la communication verbale, les idées se constituent dans des mots et sont mémorisées par des mots mis en relation. La mémoire du sens est une mémoire plus compliquée, comportant de nombreuses médiations, où, évidemment, ne se produisent pas de transpositions de la sphère du spirituel dans celle des processus matériels, du type biochimique. L'outil est la mémoire ; les objets réalisés le sont également. L'œuvre d'art l'est aussi. Le sens de l'outil est inscrit dans sa forme et dans sa finalité. Il en est de même du sens des objets. Le sens de l'œuvre est sa raison même. La « lecture » esthétique de l'outil, des objets, de l'art, c'est une lecture de sens impliquant non seulement la décodification, mais le processus par lequel les signes entrent en relation sous la pression de causes qui, si elles ne peuvent être reconstituées en leur réalité, doivent être revécues dans leur *sens*.

L'idée et l'émotion, en leur unité, existent l'une pour l'autre, et ensemble par le sens. Le modèle proposé met également en discussion le couple performance-compétence, que la théorie de la syntaxe de Chomsky a tellement propagé dans l'actualité. A propos du langage verbal, Chomsky croit que les êtres humains peuvent comprendre et élaborer un nombre de phrases supérieur au nombre de secondes d'une vie entière, voire même au nombre de secondes constituant l'histoire du langage (Noam Chomsky, *Contributions de la linguistique à l'étude de la pensée*, in Change, n° 1, Seuil, 1968, p. 57—58). Ainsi donc, il s'agit de ce que l'homme est doué (par hérédité, semble-t-il) d'une compétence à même de lui permettre une performance (verbale) pratiquement illimitée. Dans le plan esthétique les choses n'en vont pas autrement, bien que le sens esthétique soit plus complexe que le sens verbal. Un autre aspect attire cependant notre attention, notamment la parallèle entre la différenciation des langues et la différenciation esthétique. La prédication, qui définit l'art classique, et qui garde l'unité de l'espèce et du genre, est directement déterminée par la compétence. La forme non prédicative (l'absence du sujet grammatical et la prédominance du verbe), déterminante pour l'art moderne (de l'acte, du processus, de l'axiome) et qui retient l'unité de la condition et du conditionné, n'est pas déterminée par la compétence. Reconnaître (acte paradigmatique par son essence) est un problème de compétence ; connaître, c'est une performance. Les deux aspects ne peuvent, certes, être séparés. La non-prédicativité des formes de l'art moderne met en lumière non seulement la performance relevée, mais aussi la perturbation

de la relation compétence-performance. L'autonomie des nouvelles formes d'expression correspond à l'autonomie des sens proposés également. Les troubles du « discours » esthétique (de la narrativité, de la figurativité, de la temporalité interne, de la spatialité, etc.) ne se retrouvent pas dans la structure du sens; celui-ci retient simultanément, la cause et l'effet; il retient en même temps la perturbation (par l'objet) de la lecture (la dyslexie déterminée). Celle-ci n'est pas le résultat d'une affection de l'ouïe, mais l'effet escompté d'aliénation à valeur symbolique pour la pression aliénante du contexte de l'œuvre. Il arrive souvent que l'on abdique non seulement de la sémantique (c'est-à-dire de la signification) — ce qui a déterminé l'analogie avec la schizophrénie (où seuls le rythme et la phonétique sont conservés) — mais également de la syntaxe. C'est là une dégradation voulue, à valeur d'avertissement parfois, depuis la culture (et le signe) à la nature (et au signal), depuis l'intelligible au sensible. La nostalgie, utopique en son essence, de l'expression pure se consume dans le néant, parce que le sens de l'expression est donné justement par son impureté congénitale. L'ingénuité recherchée de l'art moderne (résurrection du naïf, collage, résurrection des formes de l'art primitif) est significative de la tendance qui veut retrouver un stade de l'évolution humaine (enfance de l'humanité, enfance de l'homme). Jamais cependant le sens instauré ne saura réinstaurer ce temps-là, pas même dans l'idéalité de l'art. Le sens est avenir, lors même qu'il découle de la nostalgie du passé.

LE PRINCIPE DE L'ŒUVRE ESTHÉTIQUE

Pour les logisticiens, la langue signifie un certain contexte logique, qui se caractérise par ce que les unités sémantiques à son intérieur, reliées par des rapports logiques réciproques, déterminent les unes aux autres, mutuellement, le sens. Jan Mukařovský (*Kapitoly 2 ceske poetiky*, vol. I^{er}, Prague, 1948) remarque qu'il n'est pas tenu compte de « la signification des signes » (la signification des mots, par exemple) ou du sens des expressions (le sens des propositions, par exemple). Ce n'est que de la nature et de l'ordre des signes dont sont construites les expressions que l'on tient compte. En fait, il vise Rudolf Carnap (*Logische Syntax der Sprache*, Vienne, 1934), mais la remarque concerne aussi la réalité esthétique. La détermination réciproque du sens et le besoin, que Victor Sklovski (*O teorii prozbe*, I, Moscou, 1925, De la prose, 1^{ère} éd.) désignait du nom d'*ostranenie* (traduit dans les romans par *insolitaire*), de compliquer la forme afin de prolonger la durée de la perception esthétique sont de la même qualité. Cette augmentation de la difficulté signifie raffiner le sens par des contextes ajoutés et étagés. Se trouve ainsi réalisée la vérité que « l'art est un moyen permettant de dépasser le „faire” d'une chose, et ce qu'il a été fait n'a pas d'importance pour l'art ». Le sens est au-delà de l'acte fait — sans en être indépendant, bien qu'il semble s'en détacher. Tout en prolongeant la perception, l'*ostranenie* ne masque pas et n'affecte pas l'interaction des facteurs, ne dissimule pas l'œuvre, comme un tout, derrière la réalité des parties constitutives. La réception de la forme est une question de réception d'un processus dynamique. Certains

facteurs sont déterminants, d'autres sont déterminés. Le rôle des premiers est constructif et le sens (partiel) qu'ils accomplissent découle de cette situation. Les autres remplissent un rôle fonctionnel et apportent, dans le voisinage des sens dominants, des facteurs (sens) nuancants. Le rythme, par exemple, est un facteur déterminant. Le sens associé est nuancé par la façon dont est accompli ce rythme. En poésie, par exemple, la rime peut influencer le sens rythmique; dans le domaine des arts plastiques — le type de perspective; en architecture — la manière dont sont traitées les surfaces; dans le théâtre ou dans la prose — le caractère de la narration. Comme il a été remarqué (Juri Tynianov, *Problema stihotvoznovo. iazyka*, Leningrad, 1924, série Vaprossy poetiki, V, Le langage poétique) « si la sensation d'interaction des facteurs disparaît (elle suppose la présence nécessaire de deux éléments, le subordonnant et le subordonné), le fait artistique s'use, l'art devient automatisme ». L'interaction comme forme de contexte maintient la vitalité du sens. Le fait est prouvé par l'interaction temps-espace dans la réalité esthétique. Les deux éléments sont, en principe, équivalents (= également justifiés), mais il arrive souvent que l'un passe dans l'autre, que l'un est perçu par l'autre. De cette manière, la condition de chronotop (= ensemble espace-temps) de l'art n'est pas annulée, mais placée dans la perspective du sens. Ce n'est pas par hasard que la dynamique espace-temps se reflète dans la forme dynamique analyse-synthèse. Si à cette hypothèse (Cesare Segre, *La synthèse stylistique* dans « Social Science Information », VI, octobre 1967) on associe le modèle de l'instauration et de la réalisation du sens, il est aisé d'admettre : « Refaire ce cycle en réalité, voilà le glorieux travail de Sisyphe de la critique littéraire », voilà donc de nouveau la symétrie création-réception, depuis la perspective de la synthèse et, respectivement de l'analyse de sens. Par le retour du langage sur soi-même, moyennant l'œuvre, les signifiants de l'œuvre deviennent en même temps les signifiants du raisonnement d'appréciation (de réalisation du sens), c'est-à-dire qu'ils obtiennent un statut de métasignifiants. Le contenu sémantique de l'œuvre et le contenu sémantique du langage ne sont pas identiques. L'interaction œuvre-langage, l'évaluation implicite du rapport compétence-performance donc, participe elle aussi au sens réel, déterminant la complexité de sa structure. Voilà le cas de la lecture blanche, de la lecture insensible au sens. Elle restitue les mots, laisse deviner la ponctuation, essayant de rendre une image neutre du texte interprété. L'expressivité de la lecture blanche et l'écriture dans la clef de la littérature blanche sont des réalités esthétiques qui s'expliquent réciproquement. Le sens direct est le sens de la démystification, de la réaction face à l'illusionnisme artistique. Le sens médiat, en intégrant le sens du langage, est le sens de l'équipotence du répertoire de signes. La tendance, légitimée par l'art moderne d'une manière que l'on ne saurait pas ignorer, ne se limite point au langage verbal. Le blanc, en tant que principe de la monotonie expressive, se retrouve dans le programme du suprématisme, de l'architecture néo-plastique, dans le théâtre et le cinéma. Une autre tendance est ainsi confirmée, la tendance à comprimer l'œuvre depuis l'intérieur, à proposer celle-ci d'abord comme une totalité et ensuite comme un déroulement concret-sensible. A partir de la capacité humaine de saisir le sens d'un coup d'œil — ce que le terme allemand *Überschau*.

barkeit exprime à merveille — ainsi que de l'expressivité significative de la mélodie inhérente au langage, Roman Ingarden reprend une idée de Julius Stenzel (*Philosophie der Sprache*, 1935) : « celui qui, à la lecture, ne comprend pas la totalité, n'entend pas la proposition en son déroulement concret-sémantique et ne peut être compris par les autres ». Il se réfère à l'énergie unitaire, engendrant du sens (Energie der Sinngebung), énergie qui concerne aussi bien l'articulation de la proposition que sa charge émotionnelle-pathétique (*Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1960). Etendue aux langages, cette assertion explique en une grande mesure l'hétérogénéisation de l'art — symptôme caractéristique de l'art moderne. Les récurrences (facteur de rythme) apparaissent sur le fond de la non-unité des moyens. Le sens par le rythme est périclité par des ruptures, tenu à l'extrême de la condition d'instabilité. Les contrastes, placés dans la zone de ces nuances que les mots ne maîtrisent plus, sont raffinés, les harmonies de même, les symétries se dissimulent, les dissymétries sont agressivement trompeuses. L'illusion n'a pas été abolie, son mécanisme est devenu un objet de représentation et une source de sens. L'extension du répertoire (mots rares, argot, néologismes, barbarismes, couleurs : blanc, violet, rose, noir ; matériaux : déchets, rebuts, éléments naturels, objets industriels ; mouvements : stéréotypes, agressifs, artificiels, etc.) est, pour une certaine période, synchrone d'une simplification sur le plan de ce qui est nommé *tehné*. Le sens enregistre sensiblement les deux directions qui sont caractéristiques de l'art moderne. De même le sérialisme esthétique inhérent. L'art assimile de l'art dans son répertoire, c'est-à-dire qu'il ramène les supersignes à la condition de signe constitutif, exécute — d'une part — des rétrosémioses (le collage en est un cas typique) et, de l'autre, des sémioses nouvelles, non seulement pour accomplir un sens démythisant, mais aussi pour rendre mythique en concordance avec son temps présent. La dé-structuration et la ré-structuration sont étroitement liées, se complètent et se nient dans l'œuvre, le sens étant celui d'une nouvelle hiérarchie axiologique correspondant à la nouvelle condition du sujet qui s'objective. C'est également le cas des emprunts folkloriques, en appelant à un répertoire très stable qui a été la matière constitutive de représentations mytho-magiques très riches de sens. Le sens conceptuel et le sens affectif coïncident de plus en plus rarement, le programme de l'œuvre étant également le programme de leur disjonction (voire même de leur opposition).

La variation d'intensité d'un sens peut elle aussi être programmée, et cela dans le corps d'une même œuvre. Le rythme de cette variation, les effets de surprise, les contradictions, relèvent tous du statut d'un art qui démythise pour confirmer le caractère plus authentique de l'homme qui s'exprime, ou la tendance vers l'authentique. Le but de l'esthétique ne peut pas être, tel que d'aucuns, très nombreux, se sont habitués à considérer, celui d'articuler une paraphrase (ou, éventuellement, un présumé) de l'œuvre, mais de représenter une conception de son principe fondamental, principe représenté par le sens.