

I

REFAIRE LA RÉALITÉ

L'art n'est pas une copie du monde réel. L'un des deux suffit largement.*

1. LA DÉNOTATION.

Qu'une image doive ou non être une représentation est une question beaucoup moins essentielle qu'il pourrait sembler au vu des âpres disputes que l'on peut observer entre artistes, critiques et auteurs de manifestes. Néanmoins une étude préliminaire de la représentation s'impose à qui veut procéder à l'examen philosophique du fonctionnement des symboles dans les arts et ailleurs. Le fait que la représentation soit fréquente dans certains arts, tels que la peinture, et rare dans d'autres, tels que la musique, est un handicap pour une esthétique unifiée ; mais toute théorie des symboles peut être mise en péril par la moindre confusion concernant les parentés et les différences dans la manière dont une représentation picturale, une description verbale et une mimique faciale sont respectivement des modes de signification.

(*) Signalé comme se trouvant dans un essai sur Virginia Woolf. J'ai été incapable de localiser la source.

Le point de vue le plus naïf sur la représentation pourrait probablement être présenté à peu près ainsi : « A représente B si et seulement si A ressemble à B d'une manière appréciable », ou « A représente B dans la mesure où A ressemble à B. » On rencontre des vestiges de ce point de vue, non sans divers raffinements, dans la plupart des écrits sur la représentation. Cependant, on pourrait difficilement condenser plus d'erreurs dans une formule aussi brève.

Certaines de ces fautes sont assez évidentes. Un objet ressemble à lui-même au plus haut degré mais se représente rarement lui-même ; la ressemblance, à la différence de la représentation, est réflexive. Toujours à la différence de la représentation, la ressemblance est de plus symétrique : B ressemble autant à A que A ressemble à B ; mais si un tableau peut représenter le duc de Wellington, le duc ne représente pas le tableau. En outre, dans de nombreux cas, de deux objets très ressemblants d'une paire, aucun ne représente l'autre : aucune des automobiles qui sortent d'une chaîne de montage n'est l'image d'une autre ; un homme n'est pas en général la représentation d'un autre homme, fût-il son frère jumeau. À l'évidence, la ressemblance n'est à aucun degré une condition suffisante pour la représentation¹.

Ce qui n'est pas aussi évident, c'est de savoir comment corriger la formule. Nous pouvons restreindre nos ambitions et faire précéder la condition de l'antécédent : « Si A est une image... ». Bien sûr, si par « image » nous entendons « représentation », alors nous renonçons à traiter une grande partie de la question : à savoir, ce qui constitue une représentation. Mais, même si nous interprétons « image » en un sens assez large pour couvrir toutes les peintures, la formule reste insatisfaisante à d'autres égards. Un tableau du château de Malborough par Constable ressemble plus à n'importe quelle autre image qu'au château, et cependant il représente le

château et pas une autre image, pas même la copie la plus fidèle. Il serait vain et désespéré d'exiger en plus que *B* ne puisse pas être une image ; car une image peut en représenter une autre, et, de fait, chacune de ces peintures, autrefois populaires, de galeries d'art en représente de nombreuses autres.

Le fait est qu'une image, pour représenter un objet ², doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence ; mais aucun degré de ressemblance ne suffit à établir le rapport requis de référence. La ressemblance n'est d'ailleurs nullement *nécessaire* pour la référence ; presque tout peut valoir pour presque n'importe quoi d'autre. Une image qui représente un objet — ou une page qui le décrit — y fait référence et, plus particulièrement, le *dénote* ³. La dénotation est le cœur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance.

Si la relation entre une image et ce qu'elle représente se trouve ainsi assimilée à la relation entre un prédicat et ce à quoi il s'applique, nous devons examiner les caractéristiques de la représentation en tant qu'espèce particulière de la dénotation. Qu'est-ce que la dénotation picturale, la dénotation verbale et la dénotation diagrammatique ont en commun, et en quoi diffèrent-elles ? Une réponse assez plausible serait que la ressemblance, sans être une condition suffisante de la représentation, n'en est pas moins le trait qui distingue la représentation d'autres espèces de dénotation. Se pourrait-il que, si *A* dénote *B*, alors *A* représente *B* dans l'exacte mesure où *A* ressemble à *B* ? Je pense que même cette version atténuée et en apparence inoffensive de notre formule initiale trahit un manque de compréhension profond de la nature de la représentation.

2. L'IMITATION.

« Pour faire une image fidèle, copiez l'objet tel qu'il est autant que vous le pourrez. » Cette recommandation simpliste me déconcerte ; car l'objet en face de moi est un homme, un essaim d'atomes, une organisation de cellules, un violoniste, un ami, un sot, et bien davantage. Si l'objet tel qu'il est n'est aucune de ces choses, que peut-il bien être ? Si ce sont toutes des manières d'être, alors aucune n'est la manière d'être de l'objet ⁴. Je ne puis les copier toutes à la fois ; et plus je serais près de réussir, moins le résultat serait une image réaliste.

Ce que je vais copier, semble-t-il, est donc l'un de ces aspects, l'une des manières d'être ou d'apparaître de l'objet. Bien sûr, pas n'importe laquelle, au hasard, comme par exemple, le duc de Wellington tel qu'il apparaît à un ivrogne sous une averse. Plutôt, on peut du moins le supposer, la manière dont l'objet apparaît à l'œil normal, à distance appropriée, sous un angle favorable, par un bon éclairage, sans l'aide d'instruments, libre de préjugés qui naissent des affections, des animosités ou des intérêts, et non embelli par la pensée ou l'interprétation. En bref, l'objet est à copier tel qu'il est vu dans des conditions aseptiques par l'œil libre et innocent.

Le piège ici — Ernst Gombrich y insiste — est qu'il n'existe pas d'œil innocent ⁵. C'est toujours vieilli que l'œil aborde son activité, obsédé par son propre passé et par les insinuations anciennes et récentes de l'oreille, du nez, de la langue, des doigts, du cœur et du cerveau. Il ne fonctionne pas comme un instrument solitaire et doté de sa propre énergie, mais comme un membre soumis d'un organisme complexe et capricieux. Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit ⁶. Il choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe,

analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète ; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues comme autant d'éléments privés d'attributs, mais comme des objets, comme de la nourriture, comme des gens, comme des ennemis, comme des étoiles, comme des armes. Rien n'est vu tout simplement, à nu.

Les mythes de l'œil innocent et du donné absolu sont de fieffés complices. Tous deux renforcent l'idée, d'où ils dérivent, que savoir consiste à élaborer un matériau brut reçu par les sens, et qu'il est possible de découvrir ce matériau brut soit au moyen de rites de purification, soit par une réduction méthodique de l'interprétation. Mais recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables ; elles sont entièrement solidaires. La maxime kantienne fait ici écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. De plus, on ne peut distinguer dans le produit fini ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté. On ne peut extraire le contenu en pelant les couches de commentaires ?

Au demeurant, un artiste a souvent raison d'adopter la perspective de l'innocence de l'œil. Un effort parfois le sauve des schémas épuisés de la vision quotidienne et rafraîchit son approche. L'effort opposé, qui consiste à donner libre cours à une lecture personnelle, peut être tout aussi tonique — et pour la même raison. L'œil le plus neutre et l'œil le plus sélectif sont en effet tous deux sophistiqués, mais différemment. La vision la plus ascétique et la vision la plus baroque, de même que le portrait réaliste et la caricature au vitriol, diffèrent seulement par la *nature* mais non par la *grandeur* de l'interprétation.

La théorie de la représentation-copie est donc condamnée à l'origine par son incapacité à spécifier ce qui est à copier : ni l'objet dans sa manière d'être, ni toutes ses manières d'être, ni sa manière d'apparaître à l'œil dépourvu de toute préoccupation. Qui plus est, il y a quelque chose de faux dans

l'idée même de copier l'une des manières d'être d'un objet, n'importe lequel de ses aspects. Car un aspect n'est pas simplement l'objet-vu-à-une-distance-et-sous-un-angle-donnés-et-dans-une-lumière-donnée ; c'est l'objet tel que nous le regardons ou le concevons, une version ou une interprétation de l'objet. En représentant un objet, nous ne copions pas ladite version ou interprétation, nous la *réalisons* 8.

En d'autres termes, on ne représente jamais rien qui soit tout à fait dépouillé ou dans la plénitude de ses propriétés. Une image ne représente jamais simplement x ; elle représente x en homme ou elle représente x comme une montagne ou elle représente *le fait que* x est un melon. Même si on admettait l'existence des faits, il serait difficile de comprendre ce que copier un fait pourrait bien signifier ; me demander de copier x comme ceci-ou-cela revient un peu à me demander de vendre quelque chose comme cadeau ; et parler de copier quelque chose en homme est pure ineptie. Nous aurons bientôt à approfondir tout cela ; mais point n'est besoin d'approfondissement pour voir à quel point la représentation est peu une affaire d'imitation.

Les arguments en faveur de la relativité de la vision et de la représentation ont été exposés d'une façon si décisive ailleurs que je suis déchargé du soin de la démontrer ici tout au long. Gombrich, en particulier, a accumulé une masse d'indices accablants montrant comment notre façon de voir et de dépeindre dépend de nos expériences, de nos pratiques, de nos intérêts et de nos attitudes, et varie avec eux. Mais sur un point Gombrich et d'autres me semblent souvent adopter une position qui ne cadre pas avec une telle relativité ; il me faut donc discuter brièvement la question du caractère conventionnel de la perspective.

3. LA PERSPECTIVE.

Un artiste peut librement choisir ses moyens de rendre le mouvement, l'intensité lumineuse, la qualité de l'atmosphère, les vibrations de la couleur mais, s'il veut représenter correctement l'espace, il doit — presque tout le monde le lui dira — obéir aux lois de la perspective. Il est largement admis que l'adoption de la perspective, pendant la Renaissance, a constitué un grand pas en direction du réalisme dans la représentation picturale. On suppose que les lois de la perspective fournissent des normes absolues de fidélité qui annulent les différences stylistiques du voir et du peindre. Gombrich tourne en dérision « l'idée que la perspective est une simple convention et qu'elle ne représente pas le monde tel qu'il apparaît » ; et il déclare : « On n'insistera jamais assez sur le fait que l'art de la perspective vise à une équation correcte : il veut que l'image paraisse semblable à l'objet, et l'objet semblable à l'image. ⁹ » Et James J. Gibson écrit : « Il ne semble pas raisonnable d'affirmer que l'emploi de la perspective dans les tableaux n'est qu'une simple convention, que le peintre pourrait utiliser ou négliger au choix (...). Lorsque l'artiste transcrit ce qu'il voit sur une surface à deux dimensions, il utilise la géométrie perspective, par nécessité. ¹⁰ »

De toute évidence, les lois du comportement de la lumière ne sont pas plus conventionnelles que n'importe quelles autres lois scientifiques. Supposez donc que nous ayons un objet immobile, monochromatique et ne reflétant qu'une lumière d'intensité moyenne. L'argument se présente ainsi ¹¹ : une image tracée selon la perspective correcte transmettra à l'œil, sous des conditions spécifiées, un faisceau de rayons lumineux correspondant à celui que transmet l'objet lui-même. Cette correspondance (*matching*) est quelque chose de purement objectif, mesurable par des ins-

truments. Une telle correspondance constitue la fidélité de la représentation ; car, puisque l'œil ne peut recevoir de l'image de l'objet que des rayons lumineux, l'identité du tracé des rayons lumineux doit constituer l'identité de l'apparence. Bien entendu, les rayons qui partent de l'image sous les conditions spécifiées correspondent non seulement à ceux qui partent de l'objet en question à une distance et sous un angle donnés, mais ils correspondent également à ceux qui partent de n'importe lequel d'une multitude d'autres objets à des distances et sous des angles différents¹². Il est clair que l'identité du tracé des rayons lumineux, pas plus que d'autres espèces de ressemblance, n'est une condition suffisante de la représentation. On avancerait plutôt qu'une telle identité est un critère de fidélité, de correction de la représentation par image, là où la dénotation est établie par d'autres moyens.

Si l'argument tel qu'il est énoncé semble à première vue simple et convaincant, il le devient nettement moins lorsqu'on considère les conditions d'observation qu'il prescrit. L'image doit être vue à travers un judas, de face, à une distance déterminée, un œil fermé et l'autre immobile. L'objet doit lui aussi être observé à travers un judas, sous un angle (qui, habituellement, n'est pas le même) et à une distance donnés, par un œil unique qu'on immobilise. Autrement, les rayons lumineux ne se correspondront pas.

Dans ces conditions remarquables, n'a-t-on pas, en fin de compte, une représentation fidèle ? Sûrement pas. Dans ces conditions, ce qu'on regarde tend à disparaître assez rapidement. L'expérience a montré que l'œil ne peut voir de façon normale sans bouger par rapport à ce qu'il voit¹³ ; scruter semble manifestement indispensable à une vision normale. L'œil fixe est presque aussi aveugle que l'œil innocent. Quel rapport peut bien avoir une correspondance entre des rayons lumineux obtenue dans des conditions qui rendent

impossible une vision normale avec la fidélité de la représentation ? Mesurer la fidélité en dirigeant des rayons vers un œil fermé ne serait pas plus absurde. Mais inutile d'insister sur cette objection ; peut-être pourrait-on admettre suffisamment de mouvement oculaire pour scruter mais non pour envelopper l'objet du regard ¹⁴. La difficulté fondamentale vient de ce que les conditions d'observation spécifiées sont nettement anormales. Quelles raisons y a-t-il de prendre la correspondance entre des rayons lumineux obtenue dans des conditions aussi extraordinaires comme mesure de la fidélité ? Dans des conditions nullement plus artificielles, telle que l'interposition de lentilles convenablement arrangées, on pourrait aussi faire qu'une image absolument non conforme à la perspective ait pour résultat le même tracé de rayons lumineux que l'objet. Qu'au moyen de trucs assez habiles il soit possible d'extraire, d'une image tracée selon la perspective, des rayons lumineux qui correspondent à ceux qu'on peut extraire de l'objet représenté est un argument bizarre et sans portée quant à la fidélité de la perspective.

De plus, les conditions d'observation en question ne sont, dans la plupart des cas, pas les mêmes pour l'image et pour l'objet. Tous deux doivent être vus à travers un judas, par un seul œil qu'on maintient immobile ; mais l'image est à voir de face, à une distance de deux mètres, tandis que la cathédrale représentée doit être regardée, disons, d'un angle de 45° par rapport à sa façade et à une distance de soixante-dix mètres. Ce ne sont donc pas seulement les rayons de lumière reçus mais aussi les conditions concomitantes qui déterminent ce qu'on voit, et la façon dont on le voit ; ainsi qu'aiment à dire les psychologues, la vision déborde le visible. De même exactement qu'un feu rouge indique « stop » sur la nationale et « port » en mer, le même stimulus donne naissance à une expérience visuelle diffé-

rente dans des circonstances différentes. Même là où les rayons lumineux et les conditions externes momentanées sont identiques, toute la série antérieure des expériences visuelles, jointe à l'information provenant de toutes les sources, peut produire une énorme différence dans ce qui est vu. Si les conditions précédentes ne sont même pas semblables, alors la probabilité d'obtenir une perception identique n'est pas plus grande si l'on recourt à la reproduction des rayons lumineux que si l'on recourt à la reproduction des conditions lorsque les rayons lumineux sont différents.

Normalement, c'est une personne libre de se déplacer et de mouvoir les yeux qui voit des images encadrées, sur un fond. Peindre une image qui, dans ces conditions, transmette les mêmes rayons lumineux que l'objet, vu dans n'importe quelles conditions, n'aurait aucun intérêt si même la chose était possible. Bien plutôt la tâche de l'artiste qui veut représenter un objet qu'il a devant lui est de décider quels rayons lumineux, dans les conditions d'une galerie, réussiront à rendre ce qu'il voit. Il ne s'agit pas de copier mais de faire comprendre. Il s'agit plus de « saisir une ressemblance » que de reproduire, au sens où une ressemblance manquée par une photographie peut être saisie par une caricature. Cela implique que quelque chose comme une traduction vienne compenser les différences dues aux circonstances. La meilleure façon de la mener à bien dépend de facteurs nombreux et variables, dont les moindres ne sont pas les habitudes particulières du voir et du représenter enracinées chez les spectateurs. Les images en perspective, comme n'importe quelles autres, doivent être lues ; et la capacité de lire s'acquiert. L'œil uniquement accoutumé à la peinture orientale ne comprend pas immédiatement une image en perspective. Cependant, avec de la pratique, on peut s'adapter progressivement à des lunettes déformantes ou à des images tracées selon une perspective faussée ou même

inversée¹⁵. Et même nous qui sommes rompus au rendu perspectif, nous ne l'acceptons pas toujours comme une représentation fidèle : la photographie d'un homme dont les pieds sont lancés vers l'avant paraît déformée, et le pic Pike s'affaisse tristement sur un cliché. Comme on l'a dit, rien de tel qu'un appareil-photo pour changer une montagne en taupinière.

Jusqu'ici j'ai feint d'accepter cette idée que la perspective picturale obéissait aux lois de l'optique géométrique, et qu'une image dessinée conformément aux règles picturales standard doit transmettre, dans les conditions très anormales indiquées ci-dessus, un faisceau de rayons lumineux qui correspond à celui que transmet la scène figurée. Seule cette supposition donne quelque plausibilité à l'argument tiré de la perspective. Mais la supposition est manifestement fausse. Selon les règles picturales, on dessine comme convergents des rails de chemin de fer qui s'éloignent horizontalement de l'œil, alors qu'on dessine comme parallèles des poteaux téléphoniques (ou les arêtes d'une façade) qui s'éloignent de l'œil à la verticale. Les « lois géométriques » commanderaient de dessiner également les poteaux comme convergents. Mais, ainsi dessinés, ils semblent aussi incorrects que des rails de chemin de fer dessinés parallèles. Nous disposons d'ailleurs d'appareils-photo à fond inclinable et à objectifs excentrés pour « corriger la distorsion », c'est-à-dire faire que les parallèles verticales fussent bien parallèlement sur nos photographies ; nous n'essayons pas d'en faire autant en faisant fuir les rails parallèlement. Les règles de la perspective picturale ne découlent pas davantage des lois de l'optique que ne le feraient des règles appelant à dessiner les rails parallèles et les poteaux convergents. En contradiction absolue avec ce que dit Gibson, l'artiste qui veut produire une représentation spatiale que l'œil occidental d'aujourd'hui acceptera comme fidèle doit braver les « lois de géométrie ».

Si tout ceci semble parfaitement évident, et nettement confirmé par Klee ¹⁶, beaucoup de ceux qui font autorité penchent néanmoins en faveur de la thèse adverse ¹⁷, s'appuyant sur l'argument que toutes les parallèles dans le plan frontal donnent par projection géométrique des parallèles sur le plan parallèle de l'image. La source de l'interminable débat sur la perspective semble provenir d'une confusion relative aux conditions pertinentes de l'observation. Sur la figure 1, un observateur se tient au niveau du sol, l'œil en *A* ; *BC* désigne la façade d'une tour au sommet d'un immeuble ; *DE* est une image frontale de la tour, dessinée selon la perspective standard et à une échelle telle qu'aux distances indiquées l'image et la façade de la tour sous-tendent en *A* des angles égaux. La ligne de vision normale pour la tour est la ligne *Af* ; regarder beaucoup plus haut ou plus bas laissera hors de vue ou brouillera une partie de la façade de la tour. De même, la ligne de vision normale pour l'image est *Ag*. Or, bien qu'image et façade soient parallèles, la ligne *Ag* est perpendiculaire à l'image, de sorte que des verticales parallèles sur l'image sont projetées vers l'œil comme des parallèles, tandis que la ligne *Af* fait un angle avec la façade, de sorte que des verticales parallèles y sont projetées vers l'œil comme convergeant vers le haut. Pour faire qu'image et façade transmettent à l'œil des faisceaux optiques qui se correspondent, on pourrait tenter, soit de déplacer l'image vers le haut jusqu'à la position *HI*, soit de l'incliner jusqu'à la position *JK*, soit de regarder l'image depuis *A* mais la tour depuis *M*, quelques étages plus haut. Dans les deux premiers cas, puisqu'on doit aussi rapprocher l'image de l'œil pour sous-tendre le même angle, l'échelle ne respectera pas les dimensions latérales (droite-gauche). Mais l'essentiel est qu'aucune de ces trois conditions d'observation n'est tant soit peu normale. D'ordinaire, on ne suspend pas les peintures très au-dessus de la ligne de vision ; on ne les incline

pas non plus désespérément, la base vers soi ; enfin, on ne s'élève pas à volonté pour regarder des tours à l'équerre 18 En plaçant œil et image en position normale, le faisceau de rayons lumineux transmis à l'œil par l'image dessinée selon la perspective standard est très différent du faisceau que transmet la façade.

L'argument est concluant par lui-même, mais ma thèse ne repose pas sur lui. Les arguments plus fondamentaux qui ont été avancés plus haut s'appliqueraient de toute leur force même si le choix des règles officielles de perspective avait été moins capricieux et qu'il eût invité à tracer comme convergentes toutes les parallèles, quelle que soit leur direction de fuite. En bref, le comportement de la lumière ne corrobore ni notre manière habituelle de rendre l'espace, ni aucune autre ; et la perspective ne fournit pas de norme de fidélité qui soit absolue ou indépendante.

4. LA SCULPTURE.

On attribue parfois les difficultés rencontrées avec la théorie de la représentation-copie uniquement à l'impossibilité de dépeindre la réalité-en-ronde-bosse sur une surface plane. Mais l'imitation n'est pas un meilleur indicateur de réalisme en sculpture qu'en peinture. Ce qui est à portraiturer en un buste de bronze, c'est une personne mobile, hésitante, aux multiples facettes, une personne qu'on rencontre par une lumière toujours changeante et sur des fonds variés. Il est très peu vraisemblable que la reproduction de la forme de la tête à un instant donné produise une représentation fidèle. Le fait même de fixer un tel moment transitoire embaumerait la personne tout comme une photographie prise avec un temps de pose trop court gèle une fontaine ou immobilise une course de chevaux. Faire un portrait fidèle,

c'est donner à comprendre une personne connue et comme distillée à partir d'une variété d'expériences. Cette affectation insaisissable n'est rien qu'on puisse expressément essayer de reproduire ou d'imiter dans un bronze statique, sur un piédestal de musée. Le sculpteur entreprend plutôt un subtil et complexe problème de traduction.

Même lorsque l'objet représenté est plus simple et plus stable qu'une personne, la reproduction coïncide rarement avec une représentation réaliste. Si, sur un tympan surmontant un haut portail gothique, la pomme d'Eve était de même taille qu'une pomme à cidre, elle ne semblerait pas assez grosse pour tenter Adam. La sculpture éloignée ou colossale doit également être *façonnée* très différemment de ce qu'elle dépeint pour être réaliste, pour « paraître juste ». Mais on ne peut réduire les moyens de la faire « paraître juste » à des règles fixes et universelles ; car l'apparence d'un objet ne dépend pas seulement de son orientation, de la distance et de l'éclairage, mais de tout ce que nous savons de lui, ainsi que de notre éducation, de nos habitudes et préoccupations.

Il est à peine besoin d'aller plus loin pour voir que l'argumentation de base qui refuse de faire de l'imitation un test du réalisme est aussi probante pour la sculpture que pour la peinture.

5. LES FICTIONS.

Jusqu'ici je n'ai pris en considération que la représentation d'une personne, d'un groupe, d'une chose ou d'une scène particulier ; mais une image, de même qu'un prédicat, peut dénoter plusieurs membres d'une classe donnée. Une image qui accompagne une définition dans un dictionnaire est souvent une représentation de ce type, qui ne dénote par

chaque cas si une image est une image-d'homme. Il serait vraiment difficile de formuler des conditions exactes et générales dans lesquelles quelque chose est une image-de-telle-chose ou une description-de-telle-chose. Nous pouvons citer des exemples : *Le Facteur* de Van Gogh est une image-d'homme ; et en français « un homme » est une description-d'homme. Nous pouvons aussi noter, par exemple, qu'être une image-de-telle-chose, c'est être une image-de-telle-chose en tant que totalité, de sorte qu'une image qui contient ou est contenue dans une image-d'homme n'a nul besoin d'être elle-même une image-d'homme. Mais s'aventurer plus loin, c'est s'engloutir dans un borbier philosophique bien connu dont les problèmes, frustrants encore que fascinants, ne concernent pas notre tâche présente. Tout ce qui importe directement ici, je le répète, c'est que les images sont effectivement classées avec plus ou moins de facilité, en images-d'homme, images-de-licorne, images-de-Pickwick, images-de-cheval-ailé, etc., exactement comme des meubles sont classés en bureaux, tables, chaises, etc. Et ce fait n'est pas affecté par la difficulté, dans chaque cas, de concevoir des définitions pour les classes respectives ou de mettre à jour un principe général de classification.

L'objection possible : il faut d'abord comprendre ce qu'est un homme ou une licorne pour savoir comment appliquer « image-d'homme » ou « image-de-licorne », me semble très mal orientée. Nous pouvons apprendre à appliquer « pipe en épi de maïs » ou « bois de cerf » sans comprendre d'abord, ou sans savoir comment appliquer en tant que termes séparés : « maïs », « épi de maïs », « cerf », ou « bois ». Et nous pouvons apprendre, sur la base d'échantillons, à appliquer « image-de-licorne », non seulement sans avoir jamais vu de licornes, mais sans avoir jamais vu ou entendu auparavant le mot « licorne ». De fait, c'est principalement en apprenant ce que sont des images-de-licorne et des descriptions-de-licorne

que nous en venons à comprendre le mot « licorne » ; et notre capacité à reconnaître un bois de cerf peut nous aider à reconnaître un cerf lorsque nous en voyons un. Nous pouvons commencer à comprendre un terme en apprenant dans quel cas appliquer soit le terme lui-même, soit quelque terme plus large qui le contient. Acquérir l'une de ces compétences peut aider à en acquérir d'autres sans qu'aucune ne présuppose de les posséder. Pour pouvoir correctement appliquer un terme et ses composés, il n'est pas besoin de déjà le comprendre ; c'est souvent en apprenant à l'appliquer qu'on en acquiert la compréhension ²¹.

J'ai dit plus haut que la dénotation est une condition nécessaire de la représentation, et ensuite j'ai rencontré des représentations sans dénotation. Mais l'explication en est désormais claire. Une image doit dénoter un homme pour le représenter, mais elle n'a pas besoin de dénoter quoi que ce soit pour être une représentation-d'homme. Entre parenthèses, la théorie de la représentation-copie subit ici une défaite supplémentaire ; car, lorsqu'une représentation ne représente rien, il ne peut être question qu'elle ressemble à ce qu'elle représente.

Utiliser des exemples tels que des images-de-Pickwick et des images-de-licorne peut laisser supposer que les représentations à dénotation nulle sont comparativement rares. C'est tout le contraire ; le monde des images regorge de personnages, d'endroits et de choses anonymes et fictives. L'homme dans *Paysage avec un chasseur* de Rembrandt n'est probablement aucune personne réelle ; c'est simplement l'homme dans la gravure de Rembrandt. En d'autres mots, la gravure ne représente aucun homme, elle est simplement une image-d'homme, et, plus particulièrement, une image-de-l'homme-dans-*Paysage-avec-un-chasseur-de-Rembrandt*. Et quand bien même ce serait un homme réel qui se trouverait ici dépeint, son identité importe aussi peu

que le groupe sanguin de l'artiste. Du reste, l'information requise pour déterminer ce que dénote une image (si tel est le cas) n'est pas toujours accessible. Il se peut, par exemple, que nous soyons incapables de dire si une représentation donnée est multiple, comme une image-d'aigle dans le dictionnaire, ou fictive, comme une image-de-Pickwick. Mais là où nous ne pouvons déterminer si une image dénote quelque chose ou non, notre seule manière de procéder est de faire comme s'il n'y avait pas de dénotation — à savoir, nous en tenir à considérer quelle sorte d'image c'est. Les cas de dénotation indéterminée se traitent donc de la même façon que les cas de dénotation nulle.

Mais ce n'est pas seulement lorsque la dénotation est nulle ou indéterminée qu'il faut prendre en considération la classification d'une image. Car la dénotation d'une image ne détermine pas plus sa sorte que la sorte d'image ne détermine la dénotation. Il s'en faut que toute image-d'homme représente un homme, et réciproquement que toute image qui représente un homme soit une image-d'homme. C'est dans la différence entre être et ne pas être une image-d'homme que se trouve la différence, parmi les images qui dénotent un homme, entre celles qui le représentent en homme et celles où ce n'est pas le cas.

6. LA REPRÉSENTATION-EN.

La locution « représente... en » possède deux usages tout à fait différents. Dire qu'une image représente le duc de Wellington en bébé, en adulte, ou en vainqueur de Waterloo, revient souvent à dire simplement que l'image représente le duc à une période ou à un moment donné, qu'elle en dénote une certaine partie temporelle (longue ou courte, continue ou brisée), une « tranche de durée ». Ici, « en... » se combine

au *nom* « le duc de Wellington » pour former une description d'une des parcelles de l'individu dans toute son extension ²². Il est toujours possible de remplacer une telle description par une autre du genre : « le duc de Wellington enfant », ou « le duc de Wellington lors de sa victoire à Waterloo ». Ces cas ne soulèvent donc aucune difficulté ; on se borne à dire que l'image représente l'objet ainsi décrit.

Le second usage est illustré lorsque nous disons qu'une image donnée représente Winston Churchill en bébé, là où l'image ne représente pas le bébé Churchill mais plutôt représente l'adulte Churchill en bébé. Ici, tout autant que lorsque nous disons que d'autres images représentent l'adulte Churchill en adulte, le « en... » se combine au *verbe* et le modifie, et nous avons des cas authentiques de *représentation-en*. Il nous faut maintenant marquer les différences et les rapports entre une telle représentation-en et la représentation.

Une image qui représente un homme le dénote ; une image qui représente un homme de fiction est une image-d'homme ; et une image qui représente un homme en homme est une image-d'homme le dénotant. Le premier cas concerne donc seulement ce que l'image dénote, le second seulement la sorte d'image qu'elle est, et le troisième concerne à la fois la dénotation et la classification.

Une formulation plus précise réclame quelque précaution. Ce qui est dit représenté par une image peut être dénoté par l'image en totalité ou par une partie d'elle-même. Semblablement, une image peut être une image-de-telle-chose en totalité ou simplement du fait qu'elle contient une image-de-telle-chose ²³. Songez à un portrait ordinaire du duc et de la duchesse de Wellington. L'image (en totalité) dénote le couple et (en partie) elle dénote le duc. En outre, c'est (en totalité) une image-de-deux personnes et (en partie) une image-d'homme. L'image représente le duc et la duchesse

en deux personnes et elle représente le duc en homme. Mais, bien qu'elle représente le duc et qu'elle soit une image-de-deux-personnes, elle ne représente évidemment pas le duc en deux personnes ; et, bien qu'elle représente deux personnes et qu'elle soit une image-d'homme, elle ne représente pas les deux en homme. Car l'image n'est pas, ni ne contient, une image qui, en totalité, représente le duc et qui est en même temps une image-de-deux-hommes, ou bien en totalité représente deux personnes et est en même temps une image-d'homme.

Donc, en règle générale, un objet k est représenté en telle-chose par une image i si et seulement si i est ou contient une image qui, en totalité, dénote k et est en même temps une image-de-telle-chose ²⁴. Comme on le comprend dans ce qui suit, on peut toutefois omettre la plupart des modificateurs qu'il a fallu inclure ici ; par exemple, « est ou contient une image qui, en totalité, dénote Churchill et est en même temps une image-d'adulte » peut s'abréger en « est une image-d'adulte qui dénote Churchill ».

L'usage quotidien se soucie rarement de la distinction entre représentation et représentation-en. Nous avons déjà cité des cas où dire qu'une image représente telle-chose signifie non pas qu'elle dénote telle-chose mais que c'est une image-de-telle-chose. Dans d'autres cas, nous pouvons vouloir dire les deux. Si je vous dis que je possède une image d'un certain cheval noir, et qu'ensuite je présente un cliché sur lequel il se réduit à une petite tache dans le lointain, vous ne pouvez sûrement pas me convaincre de mensonge ; mais vous pouvez très bien avoir le sentiment que je vous ai induit en erreur. D'une manière très compréhensible, vous supposiez que je voulais dire : une image du cheval noir en tant que tel ; et vous vous attendiez donc à ce que l'image non seulement dénote le cheval en question mais soit une image-de-cheval-noir. Il n'est pas inconcevable qu'en disant

d'une image qu'elle représente le cheval noir on puisse signifier en des occasions différentes qu'elle représente le cheval comme étant noir (c'est-à-dire qu'elle est une image-de-chose-noire dénotant le cheval) ou qu'elle représente la chose noire en question en cheval (c'est-à-dire qu'elle est une image-de-cheval dénotant la chose noire).

Les ambiguïtés du langage ordinaire ne s'arrêtent pas là. Dire que l'adulte Churchill est représenté en bébé (ou en adulte), c'est dire que l'image en question est une image-de-bébé (ou une image-d'adulte). Mais dire que Pickwick est représenté en clown (ou en Don Quichotte) ne peut signifier que l'image est une image-de-clown (ou une image-de-Don-Quichotte) qui représente Pickwick, car Pickwick n'existe pas. Cela revient plutôt à dire que l'image appartient à une certaine classe assez restreinte d'images qu'on peut décrire comme des images-de-Pickwick-en-clown (ou des images-de-Pickwick-en-Don-Quichotte).

Nous avons ainsi besoin d'indiquer soigneusement, pour nos desseins présents, des distinctions qu'une grande partie du discours non formel obscurcit. Étant affaire de classification monadique, la représentation-en diffère du tout au tout de la représentation dénotative dyadique. Si une image représente k en telle-chose, alors elle dénote k et est une image-de-telle-chose. Si k est identique à h , l'image dénote et représente aussi h . Et si k est tel-et-tel, l'image représente également un (ou le) tel-et-tel, mais non nécessairement *en* un (ou le) tel-et-tel. Représenter le premier duc de Wellington, c'est représenter Arthur Wellesley et aussi représenter un soldat, mais pas nécessairement le représenter *en* soldat, car certaines images qu'on a de lui sont des images-de-civil.

Les représentations sont donc des images qui fonctionnent un peu de la même manière que des descriptions ²⁵. Tout comme on classe des objets au moyen ou sous des étiquettes verbales diverses, on classe aussi des objets au

moyen ou sous diverses étiquettes imagées. Et les étiquettes elles-mêmes, verbales ou imagées, se classent à leur tour sous des étiquettes verbales ou non verbales. On classe les objets en « bureau », « table », etc., et également par des images qui les représentent. On classe les descriptions en « description-de-bureau », « description-de-centaure », « nom-de-Cicéron », etc. ; et les images en « image-de-bureau », « image-de-Pickwick », etc. L'étiquetage des étiquettes ne dépend pas de ce dont elles sont les étiquettes. Certaines, telle « licorne », ne s'appliquent à rien ; et, comme nous l'avons remarqué, toutes les images de soldats ne sont pas nécessairement des images-de-soldats. Ainsi, à propos d'une image comme de n'importe quelle autre étiquette, il se pose toujours deux questions : ce qu'elle représente (ou décrit) et la sorte de représentation (ou de description) qu'elle est. La première question demande à quels objets, s'il y en a, elle s'applique en tant qu'étiquette ; et la seconde demande laquelle, parmi certaines étiquettes, s'applique à elle. En représentant, une image délimite une classe d'objets et simultanément appartient à une classe ou à des classes déterminées d'images ²⁶.

7. L'INVENTION.

Si représenter consiste à classer les objets plutôt qu'à les imiter à caractériser plutôt qu'à copier, il n'est pas question d'enregistrer passivement. L'objet ne pose pas tel un modèle docile, avec des attributs nettement séparés, et bien mis en évidence pour que nous l'admirions et en fixions l'image. Il existe parmi d'innombrables objets et peut faire l'objet d'autant de classements différents qu'on peut y discerner d'attributs. Admettre toutes les classifications sur un pied

d'égalité revient à ne pas faire de classification du tout. La classification comporte une promotion ; ainsi l'application d'une étiquette (imagée, verbale, etc.) engendre une classification aussi souvent qu'elle en enregistre une. Les espèces « naturelles » sont simplement celles que nous sommes accoutumés à repérer pour et par l'étiquetage. De plus, l'objet lui-même n'est pas quelque chose de tout fait mais résulte d'une manière d'aborder le monde. Fabriquer une image contribue généralement à la fabrication de ce qui est à représenter par l'image. L'objet et ses aspects dépendent de l'organisation et les étiquettes de toutes sortes sont des outils d'organisation.

Représentation et description impliquent donc une idée d'organisation qui, réciproquement, les implique souvent. Une étiquette associe entre eux des objets auxquels elle s'applique, et se trouve associée aux autres étiquettes d'une ou de plusieurs espèces. De manière moins directe, elle associe ses référents à ces autres étiquettes et à leurs référents, et ainsi de suite. Il s'en faut que toutes ces associations aient une force égale ; leur solidité varie avec leur proximité, avec la spécificité des classifications en question et avec la fermeté de prise que ces classifications et étiquetages se sont acquis. Mais, de toutes ces façons, une représentation ou une description, en vertu de la manière dont elle classe et est classée, peut créer ou indiquer des connexions, analyser des objets, bref organiser le monde.

Une représentation ou une description convient, est efficace, pénétrante, elle éclaire ou intrigue, dans la mesure où l'artiste ou l'écrivain saisit des rapports nouveaux et significatifs, et imagine des moyens pour les rendre manifestes. Il arrive que le discours ou la depiction qui découpe des unités familières et les distribue en ensembles-types sous des étiquettes rebattues rende des services, en dépit de sa banalité.

Découper de nouveaux éléments ou classes, ou doter ceux qui étaient familiers d'un nouveau type d'étiquettes ou de combinaisons nouvelles d'anciennes étiquettes peut fournir des aperçus nouveaux. Gombrich insiste sur la métaphore de Constable : « La peinture est une science (...) dont les images ne sont que les expériences. ²⁷ » Dans la représentation, l'artiste doit remettre en œuvre d'anciennes habitudes lorsqu'il veut faire apparaître des connexions et objets originaux. Que, pour un spectateur, une image fasse presque, mais pas tout à fait, référence au mobilier banal du monde quotidien ; qu'elle s'inscrive dans une espèce courante d'image et s'en écarte toutefois ; elle pourra mettre à jour des ressemblances et des différences négligées, susciter des associations inaccoutumées, et jusqu'à un certain point refaire notre monde. Que non seulement l'image soit bien faite mais qu'elle soit aussi justifiée, que les réajustements qu'elle opère directement et indirectement soient intéressants et importants, et, tout autant qu'une expérience cruciale, elle sera une contribution authentique à la connaissance. À quelqu'un qui se plaignait que son portrait de Gertrude Stein n'était pas ressemblant, Picasso, dit-on, répondit : « Aucune importance ; il le deviendra. »

En résumé, la représentation et la description efficaces réclament l'invention. Elles sont créatrices. Elles s'informent l'une l'autre ; elles forment, rattachent et distinguent les objets. Que la nature imite l'art est une maxime trop timide. La nature est un produit de l'art et du discours.

8. LE RÉALISME.

Ceci laisse sans réponse la question secondaire de ce qui constitue le réalisme de la représentation. Il ne s'agit certainement pas, si l'on se réfère à ce qui précède, d'une quelconque ressemblance avec la réalité. Nous comparons pourtant bien les représentations eu égard à leur réalisme, leur naturalisme, ou leur fidélité. Si la ressemblance n'est pas le critère, quel est-il ?

Une réponse fréquemment admise situe le test de la fidélité dans la tromperie : une image est réaliste dans l'exacte mesure où elle est une illusion réussie, conduisant celui qui la regarde à supposer qu'elle est ce qu'elle représente, ou qu'elle en possède les caractéristiques. En d'autres termes, on propose comme mesure du réalisme la probabilité de confondre la représentation avec le représenté. C'est une première amélioration par rapport à la théorie-copie ; car ce qui compte ici n'est pas la minutie avec laquelle l'image reproduit un objet mais de savoir jusqu'où image et objet, dans des conditions d'observation appropriées à chacun, donnent naissance aux mêmes espoirs et réactions. Qui plus est, la théorie n'est pas d'emblée réfutée par le fait que des représentations fictives diffèrent en degré de réalisme ; car, même s'il n'existe pas de centaures, il se pourrait que je me laisse bernier par une image réaliste au point que je la prenne pour un centaure.

Il reste cependant des difficultés à surmonter. Ce qui trompe dépend de ce qui est observé, et ce qui est observé varie au gré des intérêts et des habitudes. Si la probabilité de confondre est 1, il ne s'agit plus de représentation, mais d'identité. De plus, la probabilité s'élève rarement de façon notable au-dessus de zéro, même pour la peinture en trompe

l'œil la plus perfide, lorsqu'elle est vue dans les conditions ordinaires d'une galerie d'art. Car voir une image en tant qu'image empêche qu'on la prenne faussement pour n'importe quoi d'autre ; les conditions appropriées d'observation (par exemple, le fait d'être encadrée, placée devant un fond uniforme, etc.) sont calculées pour déjouer la tromperie. La tromperie ne répugne pas à quelque mauvais tour tel qu'une présentation suggestive ou un judas qui masque cadre et fond. Mais une tromperie qui se produit dans des conditions si peu courantes n'est aucunement un test de réalisme ; car, avec suffisamment de mise en scène, même l'image la plus irréaliste est capable de tromper. La tromperie est moins une mesure de réalisme que la preuve de l'art du magicien, c'est un accident hautement atypique. Lorsque je regarde l'image la plus réaliste, il m'arrive rarement de croire que je peux littéralement plonger la main dans le tableau, couper la tomate, ou jouer du tambour. Au contraire, j'identifie les images comme étant les signes des objets représentés et de leurs caractéristiques et ces signes fonctionnent immédiatement et sans équivoque, on ne les confond pas avec ce qu'ils dénotent. Bien sûr, il se trouve parfois que, lorsqu'une tromperie se produit effectivement — disons, devant une peinture murale de fenêtre —, nous avons tout à fait le droit de qualifier l'image de réaliste ; mais de tels cas ne fournissent aucune base pour établir entre des images en général un ordre usuel de réalisme décroissant.

Dans la ligne de ces considérations, on est conduit à suggérer que l'image la plus réaliste est celle qui fournit la plus grande quantité d'information pertinente. Mais on peut réfuter rapidement et complètement cette hypothèse. Considérez une image réaliste, peinte selon la perspective ordinaire et en couleurs normales, et une seconde image semblable en tout à la première, excepté le fait que la perspective y soit inversée et chaque couleur remplacée par sa complé-

mentaire. La seconde image, convenablement interprétée, fournit exactement la même information que la première. Et on peut imaginer, en nombre indéfini, d'autres transformations radicales mais qui conservent l'information. À l'évidence, des images réalistes et irréalistes peuvent apporter une information égale ; le rendement informationnel ne fournit pas un test de réalisme.

Jusqu'ici, il ne nous a pas été nécessaire de distinguer entre fidélité et réalisme. Les critères considérés plus haut se sont révélés aussi peu satisfaisants pour l'un que pour l'autre. Mais il n'est pas possible de les tenir plus longtemps pour équivalents. Les deux images que nous venons de décrire sont au même titre correctes, au même titre fidèles à ce qu'elles représentent, fournissent la même information, qui est en conséquence au même titre vraie ; cependant, elles ne sont pas au même titre réalistes ou littérales. Être fidèle, pour une image, signifie simplement que l'objet représenté possède les propriétés que l'image lui attribue en substance. Mais une telle fidélité (ou correction, ou vérité) n'est pas une condition suffisante pour qu'elle soit littérale ou réaliste.

L'absolutiste vigilant objectera que nous avons besoin d'une clé pour la seconde image, mais non pour la première. La différence tient plutôt en ce que la clé est, pour la première, immédiatement disponible. Pour lire convenablement la seconde image, nous avons à découvrir des règles d'interprétation et à les appliquer à bon escient. La première se lit conformément à une habitude pratiquement automatique ; la pratique a rendu les symboles si transparents que nous ne sommes pas conscients d'un quelconque effort, du moindre choix, ni même d'effectuer réellement une interprétation²⁸. La pierre de touche du réalisme est à chercher, à mon avis, non pas dans la quantité d'information mais dans la facilité avec laquelle on

l'obtient, laquelle dépend du degré de stéréotypie du mode de représentation, et de la trivialité atteinte par les étiquettes et leurs usages.

Le réalisme est relatif, déterminé par le système de représentation qui sert de norme à une culture ou à une personne donnée à un moment donné. On tient pour artificiels ou sommaires des systèmes plus récents, plus anciens ou étrangers. Pour un Égyptien de la V^e dynastie, la manière qui va de soi pour représenter quelque chose n'est pas la même que pour un Japonais du XVIII^e siècle ; et aucune des deux n'est la même que pour un Anglais du début du XX^e siècle. Chacun aurait dans une certaine mesure à apprendre comment lire une image dans l'un des deux autres styles. Cette relativité est masquée par notre tendance à omettre de préciser le cadre de référence lorsqu'il s'agit du nôtre. On en vient ainsi souvent à utiliser « réalisme » comme le nom d'un style ou d'un système de représentation particulier. Tout comme, sur cette planète, nous considérons habituellement comme fixes les objets qui sont dans une position constante par rapport à la Terre, de même, à cette époque et en ce lieu, nous considérons d'ordinaire comme littérales ou réalistes des peintures qui appartiennent à un style de représentation européen traditionnel²⁹. Mais une telle ellipse égocentrique ne doit pas nous induire à conclure que ces objets (ou n'importe quel autre) sont fixes en un sens absolu, ou que de telles peintures (ou n'importe quelle autre) sont réalistes en un sens absolu.

Des changements de norme peuvent se produire assez rapidement. Ce qu'ont de marquant les effets qui peuvent accompagner une infraction judicieuse à un système traditionnel de représentation nous dispose d'ailleurs souvent, au moins temporairement, à établir comme norme le mode plus récent. Nous disons alors d'un artiste qu'il a franchi

un nouveau degré de réalisme, ou qu'il a découvert de nouveaux moyens de rendre avec réalisme, disons, la lumière ou le mouvement. Il se produit ici quelque chose de semblable à la « découverte » que ce n'est pas la Terre mais le Soleil qui est « réellement fixe ». Les avantages d'un nouveau cadre de référence, en partie à cause de sa nouveauté, encouragent son officialisation en certaines occasions, en remplacement du cadre coutumier. Néanmoins, savoir si un objet est « réellement fixe » ou si une image est réaliste dépend, à tout moment, entièrement du cadre ou du mode qui est alors la norme. Le réalisme n'est pas affaire d'un quelconque rapport constant ou absolu entre une image et son objet mais d'un rapport entre le système de représentation employé dans l'image et le système servant de norme. La plupart du temps, c'est bien sûr le système traditionnel qui est pris pour norme ; et le système de représentation littéral, réaliste ou naturaliste est tout simplement le système coutumier.

En résumé, la représentation réaliste ne repose pas sur l'imitation, l'illusion ou l'information, mais sur l'inculcation. Toute image, ou peu s'en faut, peut représenter à peu près n'importe quoi ; c'est-à-dire que, étant données une image et un objet, il existe d'ordinaire un système de représentation, un plan de corrélation, relativement auxquels l'image représente l'objet³⁰. Le degré de correction de l'image dans ce système dépend de la précision de l'information qu'on obtient à propos de l'objet en lisant l'image conformément à ce système. Mais le degré de littéralité ou de réalisme dépend de la normativité du système. Si la représentation est une question de choix, et la correction une question d'information, le réalisme est affaire d'habitude.

On comprend facilement en ces termes qu'en dépit d'une contre-évidence écrasante, nous ne renonçons pas à voir

dans la ressemblance la mesure du réalisme. Les habitudes de représentation qui gouvernent le réalisme tendent également à engendrer la ressemblance. Qu'une image ressemble à la nature signifie souvent seulement qu'elle se présente de la façon dont la nature est ordinairement peinte. D'ailleurs, ce qui me bernerait au point de me faire supposer qu'il y a un objet d'une espèce donnée devant moi dépend de ce que j'ai remarqué à propos de tels objets, et ceci se trouve à son tour affecté par la manière dont j'ai l'habitude de les voir dépeints. La ressemblance et la possibilité d'être trompé, loin d'être des sources et des critères constants et indépendants de la pratique représentationnelle, en sont à un certain degré des produits ³¹.

9. DESCRIPTION ET DÉPICTION.

Tout au long de ce chapitre, j'ai insisté sur l'analogie entre la représentation par image et la description verbale, parce qu'elle me semble à la fois corrective et suggestive. Faire référence à un objet est une condition nécessaire pour le dépeindre ou le décrire, mais aucun degré de ressemblance n'est une condition nécessaire ou suffisante, pour l'un ou l'autre cas. Dépiction et description prennent tous deux part à la formation et à la caractérisation du monde ; elles interagissent l'une sur l'autre, ainsi qu'avec la perception et le savoir. Ce sont des manières de classer au moyen d'étiquettes qui ont une référence unique, multiple ou nulle. Imagées ou verbales, les étiquettes sont elles-mêmes classées en espèces ; l'interprétation des étiquettes fictives, celle de la *dépiction-en* et de la *description-en* se fait en termes de telles espèces. L'application et la classification d'une étiquette sont relatives à un système ³², et il existe d'innom-

brables systèmes de représentation et de description concurrents. De tels systèmes sont, dans des proportions qui varient, les produits de la stipulation et de l'accoutumance. Le choix entre ces systèmes est libre ; mais, étant donné un système, la question de savoir si un objet nouvellement rencontré est un bureau ou une image-de-licorne, ou s'il est représenté par une peinture déterminée, revient à la question de savoir s'il convient, dans ce système, de projeter le prédicat « bureau », le prédicat « image-de-licorne », ou la peinture, sur la chose en question. La décision est guidée par l'usage qu'on fait de ce système et il lui sert réciproquement de guide ³³.

On peut être tenté d'appeler langage un système basé sur la dépicition ; mais je refuse de m'engager dans cette voie. Savoir ce qui distingue les systèmes représentationnels des systèmes linguistiques nécessite un examen minutieux. On pourrait supposer qu'il est possible d'appliquer ici aussi le critère du réalisme, à savoir l'existence d'une échelle continue de symboles allant des dépicitions les plus réalistes jusqu'aux descriptions qui le sont de moins en moins. Ce n'est sûrement pas le cas ; la mesure du réalisme est l'accoutumance, mais par accoutumance jamais une description ne deviendra une dépicition. Les noms français les plus ordinaires ne sont pas devenus des images.

Dire qu'on dépeint au moyen d'images alors qu'on décrit au moyen de mots n'est pas seulement supposer résolue une bonne partie de la question mais aussi négliger le fait que la dénotation au moyen d'une image ne constitue pas toujours une dépicition ; par exemple, si, dans un musée réquisitionné, un officier instructeur se sert d'images qui jouent le rôle des positions ennemies, les images ne représentent pas de ce fait ces positions. Pour représenter, une image doit fonctionner comme un symbole par image ; à savoir, fonctionner