

LANGAGE PICTURAL ET INFORMATION

Georges MOURELOS (Thessaloniki)

Si tout langage se rattache par quelque côté à la théorie de l'information, en ce sens qu'il nous conduit à nous poser un problème de déchiffrement implicitement ou explicitement associé à un système de codage et de décodage, il n'y a pas de doute que lorsque nous sommes en présence d'un tableau de peinture nous avons également affaire à un langage qui nous fournit un certain genre d'information. Mais alors que pour le langage ordinaire le problème est relativement simple, étant donné qu'une phrase énoncée a toujours une signification signalétique par rapport à une situation, quand nous sommes en face d'un tableau de peinture de quoi sommes-nous informés ?

Tant qu'il était question de peinture représentative la réponse venait d'elle-même sans difficulté. Le tableau était là pour figurer la réalité perceptive ou, à la rigueur, une réalité imaginée et avait pour but de nous informer de tous les éléments sensitifs, émotionnels, anecdotiques, voire même symboliques, qui émanaient de la figuration de cette réalité. D'autre part, et c'était là la fonction principale de l'œuvre, le tableau devait servir de point de départ pour l'établissement d'une série de jugements de valeur concernant sa qualité esthétique. Ainsi la représentation d'un paysage, d'une nature morte, d'une scène historique ou d'une création de l'imagination, en nous informant sur le contenu d'une œuvre, nous conduisait en même temps à en dégager la valeur esthétique. En réalité, notre travail de déchiffrement se situait sur deux plans distincts : celui de l'interprétation anecdotique et celui de l'interprétation esthétique. Nous avons ainsi à procéder à deux lectures consécutives qui, tout en étant interdépendantes, étaient cependant de nature différente, l'une se rattachant au domaine des jugements de réalité, l'autre à celui des jugements de valeur. Certes, il y avait aussi un troisième plan à considérer, celui de la transcendance, de la référence à une réalité idéale dont certains tableaux nous faisaient pressentir l'existence, mais

cette transcendance n'était qu'une sorte de prolongement des données mêmes de l'œuvre.

L'apparition de la peinture non figurative a compliqué le problème. De quoi sommes-nous exactement informés à travers cette peinture ? Quel genre de codage et de décodage devons-nous envisager ? Dans le cas de la peinture figurative, la sélection ayant lieu par rapport à la correspondance avec la réalité ainsi qu'avec sa traduction esthétique, nous appliquions pour juger une œuvre la loi du oui et du non, du tout ou rien, la loi de dichotomie sélective, celle même que l'on emploie dans les appareils électroniques : a) pour instituer la ressemblance, b) pour rendre compte de la qualité esthétique de l'œuvre. Dans le premier cas la loi jouait en fonction de la correspondance de l'œuvre avec le sujet comme par exemple dans le cas du portrait qui devrait reproduire plus ou moins exactement le modèle. Elle prenait la forme « ressemblant — non ressemblant ». On acceptait les éléments qui suggéraient une ressemblance, qui la rendaient plus expressive ou plus naturelle, on rejetait les autres. Dans le deuxième cas, la loi de dichotomie s'appliquait à la qualité intrinsèque de l'œuvre, celle-ci étant directement liée à sa signification esthétique. Elle prenait la forme « harmonieux — non harmonieux ». On acceptait tout ce qui pouvait conduire à l'établissement de rapports harmonieux, même dans les œuvres qui représentaient des êtres hideux, rapports de formes, de couleurs, de lignes, d'ombre et de lumière, mais toujours associés au sens même du sujet de l'œuvre. On rejetait tout ce qui apparaissait comme esthétiquement non valable. Naturellement, dans cette opération de sélection et de rejet des éléments strictement esthétiques, le jugement était beaucoup plus nuancé que dans la recherche des ressemblances. Ici la loi de sélection dichotomique était employée avec beaucoup plus de circonspection et suivant les tendances personnelles de chaque artiste, mais il n'en demeurait pas moins vrai que l'artiste, dans les moments successifs de la création de l'œuvre, devait l'appliquer infailliblement.

La peinture non figurative libère l'artiste du besoin de nous informer sur la réalité perceptive. La loi de dichotomie sélective appliquée aux situations ne l'intéresse plus, l'option ressemblant-non ressemblant n'ayant plus à être effectuée. L'information portant sur des contenus de représentation ne joue désormais aucun rôle. Nous n'avons plus à interpréter le tableau en fonction d'une situation perçue ou imaginée, nous ne sommes plus informés sur sa signification.

On pourrait dès lors se demander sur quoi opère maintenant la loi de dichotomie sélective, car il n'y a pas de doute qu'il ne saurait y avoir d'art sans sélection et que la peinture non figurative constitue souvent un art particulièrement raffiné, l'artiste étant poussé par son instinct à distinguer parmi la multitude des éléments qu'il a à sa disposition ceux qui conviennent plus spécialement à son art et à en rejeter tous les autres. Par conséquent, il applique la loi du oui et du non, du tout ou rien, à

l'intérieur de son propre système. Mais nous, de quelle manière devons-nous interpréter son langage, à quel genre de déchiffrement devons-nous procéder ?

Il n'y a pas de doute que notre information ne saurait désormais porter que sur la structure du langage pictural lui-même. Or, ce langage, coupé de la réalité perceptive, ne nous informe que sur sa propre structure, une structure purement formelle, mais qui se crée progressivement au fur et à mesure que le peintre se donne de nouveaux rapports, sauf si nous acceptons que ce langage est constitué par l'artiste pour nous révéler une réalité étrangère à la réalité perceptive et par conséquent dépourvue de signification humaine. Mais dans l'un comme dans l'autre cas, nous sommes tenus d'accepter que les éléments à partir desquels ce nouveau système d'information se développe échappent à notre emprise et que nous ne savons plus très bien ce que nous devons accepter et ce que nous devons rejeter dans la constitution d'un pareil langage.

Qu'il s'agisse d'un langage qui trouve sa fin en lui-même ou d'un langage destiné à nous révéler un ordre de réalité transcendant, nous devons convenir que dans la constitution de ce langage toute possibilité de discrimination sélective ayant une valeur universelle nous manque et que nous devons nous fier uniquement à un instinct obscur pour procéder à nos choix. Qu'est-ce dire sinon que nous vivons, à travers l'art moderne, une aventure indéfinissable, que nous nous essayons, d'une multitude de manières, d'inventer un langage expressif dont cependant les règles constitutives nous échappent, étant donné que nous ne sommes pas en mesure d'instituer un système de significations ayant une valeur universelle. La peinture non figurative se révèle, par là même, un art beaucoup moins objectivé et universalisé que la peinture figurative, un art dont la destinée se joue en partie aux confins d'une subjectivité arbitraire allant des caprices du hasard des moments heureux jusqu'au pressentiment obscur d'une transcendance qui frappe à notre porte, mais dont nous ignorons toutefois la nature.