

ticulières de présenter deux termes comme synonymes l'un de l'autre, nous serions en droit de conclure que leur usage est identique, ce qui n'est point certain du tout. A peut être interprété par B sans que l'usage de A soit exactement le même que celui de B.

La notion d'« usage » est d'ailleurs fort obscure : s'agit-il des circonstances dans lesquelles un terme est employé? Elles sont si nombreuses et si variées que l'on serait bien en peine de les classer et de les décrire. S'agit-il du but ou des buts dans lesquels un terme est utilisé? Ou de l'effet que suscite son emploi? Ou de tous ces éléments pris ensemble? Les philosophes analystes anglais sont très peu explicites sur ce point.

Nous proposons donc d'élaborer une sémantique ou une théorie de la signification fondée sur la notion d'interprétation, et d'étudier avec soin les diverses formes d'interprétation dans les domaines les plus variés¹.

S. ISSMAN,

Chercheur qualifié au Fonds national belge
de la Recherche scientifique.

Théorie de l'information et perception esthétique²

Le monde extérieur se présente à la connaissance sous deux aspects complémentaires :

— L'aspect *énergétique*, résumé dans la dialectique matière/énergie, qui, vers le début du xx^e siècle, paraissait devoir constituer l'essence de l'Univers scientifique et qui a donné lieu à des sciences (mécanique, thermodynamique, etc...) dans lesquelles l'homme en tant qu'individu est censé ne jouer aucun rôle ;

— l'aspect *communicationnel*, où l'on étudie l'*interaction* entre individu et reste du monde, et qui établit une nouvelle dialectique action/communication replaçant l'homme dans l'Univers de la connaissance : psychologie, sociologie, esthétique, plus généralement sciences humaines, sont liées à ce point de vue. Elles étudient le Message de l'environnement à l'individu et les réactions de celui-ci.

1. Nous avons dit plus haut que l'expression « le sens de » a un rôle auxiliaire, et qu'elle indique simplement que l'énoncé dont elle fait partie est une interprétation. Il est probable que l'étymologie des termes « sens » et « signification » est la source de bien des confusions. Certains auteurs (R. Carnap et A. Church, notamment) ont interprété l'énoncé « Le sens de A est B » par « A est le signe de B ». Or, un symbole n'est pas le signe de quelque chose : il peut être employé pour signaler la présence d'un objet ou d'un individu, mais, dans ce cas, c'est l'apparition du signe, et non le signe lui-même, qui signale la présence du « signifié ».

2. Cet article est un sommaire d'une thèse de doctorat d'État ès lettres (Psychologie), soutenue le 17 mars 1956 à la Sorbonne.

La promotion de la Psychologie à l'état de science majeure et même normative par l'immense développement qui est résulté de l'introduction de la mesure en psychologie et des théories du comportement et de la forme, a établi un certain nombre d'hypothèses de base auxquelles toutes les psychologies expérimentales doivent satisfaire :

1) L'individu est un système ouvert dont le comportement est entièrement déterminé par la somme de trois facteurs :

a) un bagage héréditaire donnant la structure générale de son organisme,

b) l'ensemble de son histoire particulière, inscrit dans cet organisme par ses réflexes conditionnés et la mémoire qui en définissent la « personnalité » dans tous ses détails,

c) les messages qu'il reçoit de son environnement présent (Umwelt) auquel cet organisme réagit ;

2) toutes les modalités du comportement actuel ou futur de cet individu pourront être énoncées avec un degré de précision égal à celui de la description d'un système physico-chimique, dans la mesure où les trois facteurs déterminants sont eux-mêmes connus ;

3) si cette connaissance parfaite de l'hérédité, de l'histoire et de l'environnement de l'individu à un instant donné reste, en fait, un idéal asymptotique, l'individu, comme tout autre système, n'est déterminable que dans un *comportement statistique*, objet propre de la Psychologie expérimentale ;

4) à côté de celle-ci doit se développer une *Psychologie théorique* qui, partant d'un modèle normalisé de l'organisme humain fourni par l'expérience cumulée dans la statistique, a pour objet de déterminer des mécanismes de comportement de celui-ci transcriposables en termes mathématiques. L'affinement de cet individu normalisé, en multipliant les paramètres numériques qui le définissent et en faisant varier ceux-ci conformément aux concepts de la Psychologie différentielle, doit représenter le stade ultime de cette science et l'intégration complète de l'homme dans l'Univers physico-chimique.

Or, l'apparition récente des *moyens de communication de masse*, tels que la presse et surtout des moyens technologiques : radio, cinéma, enregistrement, a imposé à l'attention l'aspect de *matérialité du message* reçu du monde extérieur indépendamment de son contenu *idéel*, et le concept quantitatif d'*information* comme mesure statistique des effets de celui-ci à travers les signes, les éléments ou les symboles qui le composent. Il paraît alors évident que la Psychologie de la Perception doit rechercher, dans cette métrique informationnelle, l'armature d'une Psychologie théorique qui est un des problèmes majeurs des sciences humaines d'aujourd'hui.

L'ébauche de théorie ici présentée est née à la suite de problèmes techniques relatifs à l'utilisation des *canaux* de communication. Mais la théorie des communications déborde dès son début le point de vue technique et se présente d'ores et déjà comme une des grandes théories

devant prendre place à côté des doctrines physiques les plus générales dominées par le concept dialectique matière / énergie.

L'objet de ce travail était d'exposer la théorie de l'Information d'abord sous son aspect rigoureux, puis dans ses développements les plus immédiats, et de l'*appliquer* aux aspects les plus simples et les plus concrets de la perception esthétique considérée comme un cas particulier mieux délimité du problème général de la perception : nous nous sommes en fait particulièrement intéressé aux messages temporels, Parole et Musique, tels que les convoient la radio et le disque en raison de notre expérience passée, en particulier au Centre d'études de la Radiodiffusion.

Le point de départ fondamental de cette étude, qui découle naturellement de la matérialité de la communication, est le fait que l'*information* est une *quantité mesurable*, qui caractérise le processus de communication et diffère essentiellement de la *signification* : la signification repose sur un ensemble de conventions à priori communes au récepteur et au transmetteur considéré, dans une matrice socio-culturelle ; elle n'est donc pas *transportée*, elle préexiste potentiellement au message. L'information seule est transportée du transmetteur au récepteur, elle est justement ce qui n'est pas présent au récepteur, elle est l'*imprévisible*, et la mesure de l'information tient moins dans le nombre de symboles transportés que dans le retentissement efficace de ces symboles, dans l'*originalité* du groupement de ceux-ci opposée à la *banalité* du prévisible.

Ainsi, l'*originalité* est placée parmi les valeurs fondamentales de la théorie, et l'étude de la perception de la forme conduit à opposer *originalité* et *intelligibilité*. Or, seules les *formes* sont intelligibles et elles réduisent l'imprévisible, donc l'original, ce qui rend degré d'intelligibilité synonyme opérationnel de degré de banalité dans le message. Le sens étymologique du mot « intelligence » : *interligere* justifie que ce qui est le plus intelligible soit ce qui a le plus de *liens*, que ce soit donc ce qu'on rencontre le plus souvent dans les réseaux de la pensée. Ainsi, le plus intelligible est en même temps le plus banal, et la situation de l'esprit entre intelligibilité et création, est transposée à sa situation entre banalité et originalité. Le concept d'originalité apparaît alors comme un des *concepts carrefours* qui s'imposent à l'esprit humain, et il est compréhensible que son développement donne lieu à une grande théorie scientifique. On doit considérer comme une caractéristique fondamentale du récepteur humain l'existence d'une *limite maximum* du débit d'information perceptible. Quand ce débit maximum est dépassé, l'individu sélectionne dans le message qui lui est proposé à l'aide de critères résultant de son expérience, des *formes*, qui sont des abstractions intelligibles. Si ces critères lui font défaut, l'individu est submergé par l'originalité du message et s'en désintéresse : *percevoir c'est sélectionner*.

Plus précisément, l'étude de la forme comme réunion d'éléments de perception prévisibles, soit dans le bref instant de l'épaisseur du présent, soit de façon discursive dans un processus d'exploration, conduit en la liant à un mécanisme quelconque de *trace* du présent dans la du-

rée : mémoire instantanée, mémoire immédiate ou mémorisation, à considérer la perception de forme comme *perception directe d'auto-corrélation* et à donner à cette dernière une importance que la psychologie n'avait pas soulignée jusqu'à présent : toute forme est expression d'une prévisibilité aléatoire impliquant l'existence d'une *mémoire* chez le récepteur.

Parmi ces *formes*, qui réduisent l'originalité en rendant assimilable le message, certaines ont un caractère universel, elles sont *normalisables* et *répertoriables*, ce sont les *symboles* dont il existe une multiplicité dans une même séquence d'éléments psychophysiques du message, selon le mode de groupement qu'y édifient des conventions conservées dans la mémoire de l'individu. D'autres n'ont qu'un caractère aléatoire, approché, et ne nous enseignent rien de plus qu'un *pari* sur l'avenir de la perception à partir de son état présent et passé. L'une des plus importantes parmi ces formes aléatoires qui s'expriment par des règles de structure remplaçant la symbolisation précédente, est la *périodicité*, aspect le plus rudimentaire de la forme, qui est moins une propriété absolue au sens mathématique, qu'une grandeur, mesure de la régularité du développement spatial ou temporel de la perception, qu'il y ait ou non *exploration* consciente du message. Toute notre perception est encadrée par deux espaces du temps physique : l'un assez bien défini, relativement bien mesurable, est l'*épaisseur du présent*, l'autre, plus flou, plus variable, est l'extension de durée immédiatement perceptible. Dans le champ de la *périodicité* des phénomènes physiques, l'épaisseur du présent met une borne entre une perception du degré de régularité rythmique qui est la *périodicité* en tant que *qualité de la substance perçue*, temporelle ou spatiale, et une perception directe d'un rythme ou d'une prévisibilité des événements futurs.

Ainsi, la *périodicité* au sens physique d'un son audible qui s'impose à la science acoustique, est ignorée en tant que telle par la perception. La hauteur, objet de sensation, est conçue comme une qualité directement appréhensible de la *substance sonore* qui meuble la durée, analogue à la couleur d'une impression visuelle. La *périodicité* n'est perçue que si elle affecte des durées assez longues pour être appréhensibles : rythmes mélodiques, mesures, etc..., en tant que phénomènes cycliques, pratiquement à peu près négligée jusqu'à maintenant par la science physique.

Le concept de symbole est lié à celui de *forme stable et répertoriable*, et un échafaudage successif de ces formes se produit aux différents étages de la perception, par exemple :

tache lumineuse
lettre typographique
mot
phrase
etc...

Les *subordinations successives* de forme que réalisent ces symboles et leurs règles d'assemblage conduisent à restreindre le répertoire des

éléments primitifs en y accroissant la *redondance*, valeur complémentaire de l'information qui établit ce qui est dit à chaque instant « en trop » du point de vue informatif, et réduit le débit d'information à un niveau accessible par le récepteur.

La détermination de l'ensemble de ces structures subordonnées avec leurs lois et leurs répertoires, sera l'objet d'une Physique du Message, partie constituante de l'Esthétique expérimentale. Elle fournit, à chaque stade de symbolisation, des taux d'information afférents à chaque répertoire successif : information des lettres, information des mots, information des phrases, et l'ensemble de ces degrés fournit un *portrait métrique du message*. L'exemple le plus simple de cette science du message nous est donné par le message sonore et en particulier musical, qui doit être abordé dans sa matérialité immédiate, et non à travers le schéma opératoire artificiel de la partition, qui n'intéresse au premier chef que l'exécutant. Son étude phénoménologique révèle l'existence de structures successivement subordonnées qui caractérisent le message le plus général ; à partir des quanta psychophysiques de l'audition, ceux-ci, assemblés selon des « lois harmoniques » qui recouvrent opérationnellement les concepts d'harmoniques et de timbre, construisent dans l'épaisseur du présent des « symboles » (spectres instantanés) dont l'évolution temporelle constitue l'*objet sonore*, entité expérimentalement séparable. Les groupements de ces objets sonores forment dans l'extension de la mémoire immédiate, des *cellules* perçues dans leur *forme* qui entrent dans des *macrostructures* mélodiques, suivant une alternance *irrégulière* de banalité et d'originalité. Plus loin encore, on trouverait la phrase musicale, le mouvement, le morceau, etc...

Le message musical est le type du message artistique temporel. Celui-ci qui se présente souvent à nous *répété* sans perdre pour cela de sa valeur, conduit à examiner comment s'exerce la subordination des symboles dans les messages artistiques. Il y a en fait deux structurations distinctes et simultanées des éléments psychophysiques fournis au départ par le signal, donc deux *messages* partiels correspondants aux deux *points de vue* du sujet récepteur sur le signal, et à deux *modes* de son attention :

1) Le message *sémantique* : symbolisation universelle, qui prépare des actes et obéit à une *logique* interne. C'est à lui que la théorie abstraite de l'Information a pensé tout d'abord, car il constituait un objet de pensée à transmettre *pour* déterminer des réactions chez le récepteur, donc plus facilement compréhensible. Il est traduisible dans un autre système de communication, par exemple : l'information sémantique de la musique est traduisible exactement dans la partition, de même que l'information sémantique du français est *traduisible* en anglais ;

2) le message *esthétique* dont les symboles nous sont inconnus et les règles souvent peu connues, qui est intraduisible, particulier, et lié directement au sensualisme de la matière sonore qui trouve sa place dans le *champ de liberté* du signal par rapport à sa notation.

Chacun de ces deux types transporte une information mesurable, qui obéit à des lois de structure autonomes et ils sont tous les deux présents dans des proportions très variables dans les différents types de messages selon le rôle que doivent jouer ces derniers. Ainsi, un message télégraphique comporte une proportion dominante d'information sémantique, le message parlé paraît comporter en général des proportions équivalentes de ces deux *aspects* de l'information. Quant au message musical, si sa partie sémantique est très structurée, possède une redondance élevée (notations musicales), sa partie esthétique convoie une information extrêmement riche qui, en règle générale, *submerge* l'individu récepteur.

La séparation physique des informations sémantique et esthétique dans les divers types de messages apparaît alors comme un problème essentiel de la doctrine de l'Information, le seul qui justifie d'ailleurs opérationnellement cette distinction. Dans le message temporel, parole et musique, divers procédés tels que l'inversion, l'écrêtage et surtout le *filtrage*, qui décompose la carte du domaine sonore en étroites bandes, permettent d'y accéder. Des expériences récentes nous ont permis de tracer de façon approchée les courbes de répartition des informations sémantique et esthétique respectivement aux différents points de la carte sonore, c'est-à-dire en fonction de la nature des éléments du répertoire choisi, ce à la fois pour la musique et la parole.

Nous avons également pu étudier par des découpages temporels, soit erratiques soit systématiques, la répartition des débits de ces deux types d'information au cours du temps qui met en évidence une différence notable entre discours et musique, en même temps qu'une alternance irrégulière, mais systématique, entre les deux modes du message.

En effet, la réception du message esthétique est conditionnée par l'existence d'un débit d'information limite, fonction de la *culture* passée et mémorisée du récepteur, ainsi que de son *potentiel d'attention*. Pour qu'un message nous soit intelligible, il convient que l'information qu'il convoie ne soit pas en moyenne trop riche : c'est pratiquement toujours le cas du message artistique, et sa richesse même oblige le sujet récepteur à l'*épuiser* par des re-présentations successives.

Si la structure du message artistique n'est pas complètement déterminée par cette intelligibilité, elle est pourtant conditionnée par celle-ci, et doit réaliser une sorte de contrepoint entre les deux types d'information qui s'imposent alternativement et irrégulièrement au récepteur par paquets successifs, évoluant vers une diminution progressive au cours du temps ou de l'exploration du message. Ainsi, le message musical, très riche, fait-il grand usage de la répétition qui diminue progressivement le taux d'information.

L'étude des lois dialectiques de ces deux types d'information par rapport au débit d'appréhension, du récepteur conduit à une *théorie informationnelle de la musique* qui, actuellement, constitue le seul support doctrinal des musiques expérimentales construites par essais et erreurs.

La limite d'appréhension du récepteur qui introduit des conditions

d'intelligibilité joue un rôle essentiel dans toutes les structurations complexes réagissant les unes sur les autres des *messages multiples* qui font usage en un concerto de différents canaux sensoriels d'information (dessin animé, ballet, etc...) ou de différents modes d'exploitation de ces canaux (opéra, livre illustré, cinéma sonore).

La matérialité de la communication sur laquelle nous avons insisté fortement entraîne que celle-ci doive obéir aux lois fondamentales de la Physique de l'objet quelconque, au premier rang desquelles se place l'*approximation* résultant de la quantification des seuils perceptifs, et la *destruction* réalisée par le *bruit* qui crée l'incertitude dans le message.

Le bruit constitue la toile de fond sur laquelle nous percevons les messages de l'Univers environnant. Ceux-ci doivent se détacher suffisamment de ce fond pour s'imposer à notre perception, et l'agitation perpétuelle et désordonnée du fond entraîne *deux principes d'incertitude de la perception* : le premier lie le seuil extrême de notre sensibilité à la connaissance *à priori* que nous possédons sur la nature qualitative de cette perception, la fréquence de sa périodicité, ainsi le produit : « l'incertitude sur le signal perceptible x incertitude sur la fréquence de celui-ci » est constant, et nous enseigne par exemple que nous ne pouvons connaître un son très faible qu'en le faisant émerger du bruit de fond et *à condition d'avoir une idée à priori* sur sa hauteur. Le second principe lie le signal perceptible au délai minimum requis pour le percevoir :

— incertitude sur le signal x incertitude sur sa durée = Cte.

Ces règles universelles jouent dans le cadre de la perception un rôle analogue à celui du principe d'incertitude de Heisenberg dans le cadre du monde matériel, objet de la physico-chimie.

. * .

Parmi les très nombreux résultats expérimentaux auxquels permet d'atteindre la théorie informationnelle de la perception, les conceptions ici développées suggèrent une *methodologie* esthétique expérimentale.

Ainsi, l'un des procédés de découverte les plus généraux de l'esthétique consiste, sur la base de la *matérialité* de l'œuvre d'art, à *détruire* progressivement celle-ci par quantités connues, et à suivre les variations de sensations esthétiques, de valeur, de connaissance de l'œuvre en fonction de cette destruction. C'est une méthode de variations concomitantes.

Le mode de destruction employé sera fonction :

- 1) de la nature du message artistique (sonore, visuel, etc...),
- 2) de la connaissance *à priori* qu'on peut avoir déjà sur celui-ci (formes, sujets, etc...),
- 3) des facteurs que l'on cherche à y mettre en évidence (régularité, originalité, sémantique, etc...).

Les procédés de cette destruction sont des cas d'espèce, signalons :

— les *distorsions*, qui agissent sur une dimension quelconque du canal

de transmission et mettent en évidence des paramètres perceptifs relatifs à cette dimension,

— le *bruit*, c'est-à-dire la destruction aléatoire des éléments de sensation.

Dérivant de cette méthode très générale, la méthode de destruction périodique dans le temps ou l'espace, « hache » le déroulement du message esthétique, en le soustrayant périodiquement à l'attention. Ce procédé, qui nous a servi dans le message écrit et dans les signaux temporels à déterminer la redondance, a une valeur très générale puisqu'il soustrait méthodiquement une part du message, sans altérer profondément l'ordre de présentation de celui-ci.

L'*écrêtage* partiel ou infini dichotomise un signal temporel ou spatial de façon méthodique, et cette opération, traitant de façon très différente les informations sémantique et esthétique, réalise un filtrage au profit de la première. Dans le canal visuel, la méthode s'appliquera par exemple par le procédé de supercontraste photographique (rephotographie successives), créant par itération, à partir d'une image, des masses de noirs et blancs mettant en valeur la composition des masses à côté de l'étude des lignes de force de la composition (Wahlen).

L'*inversion*, applicable seulement aux arts du temps, ne dégrade rien du matériau artistique, mais le présente dans une situation différente, inhabituelle, et en bouleverse la perspective. C'est une véritable expérience avec le temps, elle s'applique à la séparation de l'information esthétique, mais présente un champ d'action illimité dans tous les messages où la perception participe d'une séquence ordonnée d'événements temporels (parole, film, ballet, dessin animé, etc...).

La *transposition des messages* recherche systématiquement à partir d'une loi, d'une expérience, d'un résultat, obtenus relativement à un type donné de messages, ce que serait leur équivalent en traduisant chacun de leurs éléments en un autre canal perceptif, comment il s'exprimerait, et s'il serait susceptible d'être satisfait, en se basant sur les analogies structurelles souvent rencontrées au cours de ce travail. Plus qu'une méthode esthétique proprement dite, c'est une méthode *heuristique* visant à énoncer des expériences possibles : telle structure existant dans le canal sonore, que lui correspond-il dans le canal visuel d'une séquence cinématographique ?

Enfin, il convient de classer parmi les méthodes heuristiques générales dans le domaine de la perception le procédé, que nous avons constamment employé dans tout le cours de ce travail, de *recours aux canaux artificiels de communication* : c'est lui qui est historiquement à l'origine de la théorie de l'Information. Tout problème perceptif implique, dans une psychologie objective, l'existence d'un mécanisme pour le résoudre et il est indiqué de chercher au moins une inspiration sur ce mécanisme, en recourant aux canaux techniques réalisés pour étendre la perception au delà des limites assignées par les possibilités physiologiques, sans *d'ailleurs aucunement préjuger* de l'identité entre mécanismes artificiels et processus naturels, point qu'on ne saurait

trop souligner, car il paraît avoir causé, notamment dans le grand public, d'innombrables erreurs.

Plus précisément, l'existence de mécanismes réalisant une analogie *fonctionnelle* joue dans les sciences humaines, le rôle des *théorèmes d'existence* en logique. Sans rien nous dire sur la solution réelle, il démontre l'existence *d'au moins une* solution objective au problème posé. Le recours au télégraphe pour l'étude des codes et symbolisations, à la radiophonie pour la transmission de la parole et de la musique, à la télévision pour acquérir des idées sur l'exploration ou la Gestalt, nous a maintes fois éclairé : il est donc indiqué de recourir à l'artifice comme mode de conception des mécanismes psychologiques et de ranger ce *détour de pensée* parmi les méthodes heuristiques.

La présente étude s'est assigné un triple objet : *mise au point, développement*, qui a constitué le corps de ce travail, mais aussi *programme*, et l'aperçu que nous venons d'avoir sur l'apport de la théorie du message à la méthodologie esthétique suggère naturellement un programme de recherches basé sur le portrait informatif du message ici esquissé : citons l'étude difficile du relèvement dynamique des seuils de sensation auditifs ou visuels qui présente une grande importance théorique, tant en ce qui concerne les incertitudes de la perception que la structure même du message.

Pénétrant plus profondément dans les structures esthétiques, signalons la détermination de la redondance et de l'information sémantique dans le film et le dessin animé, par exemple par *inversion* de sketches d'action bien définie, la *destruction* par suppression progressive d'un nombre d'images de plus en plus grand :

— soit erratique, aboutissant à une accélération de l'action dont le seuil perceptible ou la limite maximum nous informeront directement sur notre perception du temps,

— soit ordonnée à un style télégraphique de l'action, dont la limite extrême correspond à l'information sémantique résiduelle, établissant donc la répartition des débits sémantique et esthétique au cours du temps.

La recherche d'un indice d'intelligibilité de la musique comporte un aspect socio-culturel important. Ces travaux sont en cours actuellement.

* * *

Cette étude a adopté la méthode hégélienne : nous nous sommes efforcé de dégager des oppositions dialectiques en caractérisant les deux pôles de façon suffisante pour en faire ressortir le contraste, puis, en présentant une synthèse rapide et incomplète, à rechercher dans cette synthèse l'un des termes d'une nouvelle opposition qui appelait son pôle opposé provoquant dans ce mécanisme un dépassement du dipôle initial et élargissant sans cesse le point de vue proposé.

Telle que nous l'avons prélevée chez les physiciens, la théorie de l'Information était essentiellement atomistique et exploratrice : elle

décomposait le message de l'environnement en éléments simples qu'elle admettait, de quelque façon non précisée, pris un à un à l'exemple des systèmes mécaniques qui l'ont inspirée : elle ne pouvait sous cet aspect convenir qu'à une psychophysique à caractère mécaniste dont il convient cependant de souligner la fécondité. Nous avons fait effort dans le travail pour la rendre intégratrice et gestaltiste dans le développement que nous avons donné à la notion de forme.

Par son aspect même, elle prétend au rôle de grande théorie scientifique dont le pouvoir synthétisant permet d'appréhender un grand nombre de faits disparates, certains banaux qu'elle retrouve dans son développement comme des bornes, d'autres inattendus (principe d'incertitude) qui la justifient comme mode de présentation.

La philosophie épuise les notions scientifiques pour en tirer des universaux : c'est à ce titre qu'elle s'intéresse à toute théorie synthétisante. Bien que celle-ci conserve, comme toute théorie à son début, un caractère nettement systématique où l'accent est mis plus sur la cohérence interne que sur l'accord avec les autres théories, le très grand nombre d'expériences et de résultats qu'elle permet de réunir dans une perspective logique la classe en dehors des systèmes arbitraires. En fait, elle se présente comme une immense *variation éidétique* s'efforçant de recréer l'étrangeté de la communication en mettant en évidence son aspect matériel : ce point de vue est spécifiquement celui qui nous a conduit à la notion d'objet sonore.

La théorie de la communication pose plus de problèmes encore qu'elle n'en résout. En même temps qu'une tentative de synthèse, elle propose un programme, et il semble que ce soit finalement surtout par sa valeur *heuristique* qu'elle se justifie au point de vue philosophique. Quelles que soient les critiques qui puissent lui être adressées, et quand même ses valeurs essentielles seraient refusées : matérialité de la communication, valeur originalité, opposition entre intelligible et original, aspects sémantique et esthétique de l'information, il reste qu'elle fournit un champ illimité à la recherche, comme les grandes théories qui l'ont précédée. A ce titre, elle paraît devoir imposer définitivement son point de vue, faisant passer l'image de l'univers par les perceptions de l'individu avec ses incertitudes, qui replacent de façon concrète l'homme dans le monde matériel, en tant que condition même de connaissance de ce monde, au lieu de l'en éliminer asymptotiquement comme tendait à le faire la science du XIX^e siècle, qui voyait dans une immense thermodynamique, conçue par un être omniscient, la description ultime de l'Univers.

Abraham A. MOLES,
Docteur ès Lettres, Docteur ès Sciences.
