

Laval théologique et philosophique



Esthétique et sémiologie

Guy Bouchard

Volume 30, numéro 1, 1974

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1020397ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1020397ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Laval théologique et philosophique, Université Laval

ISSN

0023-9054 (imprimé)

1703-8804 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bouchard, G. (1974). Esthétique et sémiologie. *Laval théologique et philosophique*, 30(1), 63–80. <https://doi.org/10.7202/1020397ar>

ESTHÉTIQUE ET SÉMIOLOGIE

Guy BOUCHARD

SELON Jean Piaget, toutes les recherches philosophiques, fors la métaphysique, tendent à se constituer en sciences autonomes dans la mesure où elles précisent leurs objets d'étude, car la différence entre recherche scientifique et philosophie tient non à la nature des problèmes, mais à leur délimitation et à la rigueur croissante des méthodes de vérification¹. Or si l'existence d'une esthétique scientifique n'a pas encore compromis sérieusement celle de l'esthétique philosophique, on peut se demander si l'essor prodigieux qu'a connu la sémiologie au cours des deux dernières décennies ne ruine pas définitivement les ambitions de la seconde. Charles Morris, par exemple, écrit :

In so far as aesthetics studies a certain functioning of signs (such as iconic signs whose designata are values), it is a semiotical discipline with syntactical, semantical and pragmatical components, and the distinction of these components offers a base for aesthetic criticism².

En d'autres termes, si les œuvres d'art sont des signes, c'est de la sémiologie, en tant que science générale des signes, que relève leur étude. Notre propos n'est pas de résoudre le problème que suscite pareille affirmation, mais de montrer, plus précisément, en quoi consiste ce problème, et quelles conséquences découlent de ses diverses solutions possibles. À cette fin, nous ferons l'inventaire des diverses tendances et de l'esthétique, et de la sémiologie; après quoi nous tenterons d'indiquer les rapports possibles entre ces deux disciplines.

I. LES PRINCIPALES TENDANCES DE L'ESTHÉTIQUE

Si la discussion de certains problèmes esthétiques remonte, en Occident, jusqu'à l'Antiquité grecque (à Corax pour la rhétorique, à Platon pour la première théorie générale de l'imitation), ce n'est que vers 1750 que fut proposée, par le philosophe

1. *Sagesse et illusions de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1965, pp. 5, 29, 43, 66, 108, 151.

2. *Foundations of the Theory of Signs*, in *International Encyclopedia of Unified Science*, vol. 1, n° 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1938, p. 56.

allemand Baumgarten, l'idée d'une discipline appelée esthétique. Distinguant deux formes de connaissance, l'une par l'entendement, l'autre par les sens, Baumgarten signalait que la logique, jusqu'alors, ne s'était préoccupée que de la première : il fallait donc l'étendre à la seconde, et cette logique de la connaissance sensible, ce serait l'esthétique. Les Arts du Beau, dans cette conception, se situent entièrement sur le plan de la connaissance sensible, et ne constituent pas l'unique objet de l'esthétique³.

Chez Kant⁴, le mot esthétique reste occasionnellement lié à la sensibilité ; mais il se spécialise chez Hegel, qui écrit :

Cet ouvrage est consacré à l'esthétique, c'est-à-dire à la philosophie, à la science du beau, plus précisément du beau artistique, à l'exclusion du beau naturel⁵.

L'objet de l'esthétique, ce n'est plus ici l'entière connaissance sensible, mais la seule beauté artistique, produite par l'esprit humain⁶.

À prime abord, il semblerait qu'Étienne Souriau se contente d'élargir la problématique hégélienne, en adjoignant, au beau artificiel, le beau naturel, lorsqu'il décrit comme suit l'objet de l'esthétique :

L'esthétique est une forme de la pensée réflexive. C'est l'esprit humain réfléchissant sur cette sienne activité par laquelle il a créé tous les temples, toutes les cathédrales, tous les palais, toutes les statues, toutes les peintures, toutes les mélodies, toutes les symphonies, tous les poèmes...

Que si l'on vient dire : non, c'est autre chose : l'esthétique, c'est l'esprit réfléchissant sur cette sienne sensibilité par laquelle il s'émeut devant le spectacle d'un coucher de soleil ou d'une tempête, d'un beau visage ou d'un beau corps ; répondons : cela est compris dans la première formule. Nul doute que le peintre peignant cette tempête, le sculpteur sculptant ce beau corps, n'aient besoin pour cette création de s'émouvoir devant cette tempête ou ce corps — et peut-être d'apprendre à s'émouvoir autrement que ne le feraient un marin ou un amant. Ainsi, n'opposons pas l'une à l'autre ces deux définitions, comme deux conceptions adverses entre lesquelles il faudrait choisir. Elles sont solidaires⁷.

Croire que Souriau considère la beauté, artificielle ou naturelle, comme l'objet de l'esthétique, ce serait pourtant oublier la critique que propose, de la catégorie du beau, cet auteur. Si l'esthétique, remarque-t-il, adopte le beau comme objet, elle se condamne à étudier un fait qui n'est pas objectif, puisque ce qui est beau pour l'un ne sera pas nécessairement pour l'autre⁸, et un fait qui n'est pas discernable

3. Cf. Pierre GRAPPIN, *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris, P.U.F., 1952, pp. 67-72.

4. « J'appelle *Esthétique transcendantale* la science de tous les principes de la sensibilité *a priori*. » (*Critique de la raison pure*, trad. Tremesaygues et Pacaud, Paris, P.U.F., 1963, p. 54). Mais, dans la *Critique du jugement* (trad. Gibelin, Paris, Vrin, 1960, p. 11), le mot est employé dans une acception plus moderne : les jugements esthétiques « concernent le beau et le sublime de la nature ou de l'art ».

5. *Introduction à l'esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964, p. 9.

6. Maurice Nédoncelle restreint lui aussi l'objet de l'esthétique aux Arts du Beau : cf. *Introduction à l'esthétique*, Paris, P.U.F., Coll. Initiation philosophique, 1963, p. 1.

7. *Clefs pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970, pp. 7-8.

8. « Demandez à un crapaud ce que c'est que la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée ; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable ; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias ; il

positivement ; d'autre part, le beau n'est pas l'unique catégorie esthétique, car il jouxte le sublime, le tragique, le gracieux, le joli, etc., — et ce serait indûment limiter l'esthétique que de la restreindre à l'étude de la beauté⁹. Aussi l'esthétique philosophique se définit-elle plutôt par l'étude des productions de l'art ; ce faisant, elle escamote pourtant le beau naturel, et c'est pour pallier à cet inconvénient que Souriau assigne comme objet à une esthétique non plus philosophique, mais scientifique, les formes, qu'elles soient naturelles ou artificielles¹⁰.

En dépit des critiques que nous venons de rappeler, la notion de beauté n'est cependant pas récusée à l'unanimité. C'est ainsi qu'au quatrième congrès international d'esthétique, en 1960, cette discipline était encore définie comme « science du beau et de l'art »¹¹. Et Jacques Maritain, pour qui la philosophie de l'art s'inscrit à l'intérieur d'une philosophie du faire et s'y articule grâce aux épousailles de l'art et de la beauté,¹² écrit :

Je n'oublie pas qu'en vertu de la tendance de notre langage humain à se déprécier spontanément, le mot beauté a communément perdu son sens transcendantal authentique, pour en arriver à désigner seulement une sorte particulière de beauté, la plus voyante, cette espèce de régularité, d'équilibre et de fraîcheur qui distingue dans la nature une chose belle d'une chose laide, et qui plaît même à l'œil le moins exercé ; de là nous viennent l'« élégant », le « gracieux » ou le « joli », ou pire encore le « charmant », qui sont à peine des critères esthétiques¹³.

Sans doute l'actuelle langue française est-elle excusable de ne plus se souvenir du sens transcendantal que comportait le terme latin désignant, pour les Scolastiques médiévaux, la beauté : cela n'est pas dépréciation, mais simple évolution linguistique. Il n'en reste pas moins qu'une esthétique qui choisit pour objet cette beauté au sens transcendantal ne récusé pas nécessairement les autres catégories esthétiques, mais peut au contraire les englober ; l'opposition entre le beau et le tragique, par exemple, n'est possible que si le mot beauté a un sens restreint : aussi Aristote, au commencement de la *Poétique*, pouvait-il se proposer d'étudier « la façon de composer la fable si on veut que la composition poétique soit belle »¹⁴, sans qu'il y eût problème à ce qu'une fable tragique ou comique fût belle. En ce sens, donc, une esthétique adoptant pour objet la beauté au sens transcendantal ne diffère guère d'une esthétique privilégiant l'ensemble des catégories esthétiques.

Au lieu de privilégier la beauté, il est cependant possible de mettre plutôt l'accent sur l'art, et en pareil cas la philosophie de l'art adopte pour objet l'art en général, qu'il s'agisse des Arts du Beau ou des arts appliqués¹⁵.

leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon* ». (VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 63).

9. *Clefs pour l'esthétique*, pp. 47-48, 76.

10. *Ibid.*, pp. 64-71.

11. Cf. François WEBER, *Pour une esthétique philosophique : questions de méthode*, in *Archives de philosophie*, t. XXIV, avril-juin 1964, pp. 351-352.

12. *Art et scolastique*, Paris, Rouart et fils, 1920, p. 2.

13. *L'intuition créatrice dans l'art et la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 173.

14. *Poétique*, trad. Hardy, Paris, Budé, 1961, 1447 a 2-3.

15. Cf. W. R. FRASER, *Aesthetic Reflections on the Modern Novel*, in *Philosophy and Phenomenological Research*, t. XIX, June 1959, p. 518.

Résumons maintenant ces diverses prises de position en un tableau ¹⁶ qui fera ressortir leurs points communs et leurs divergences :

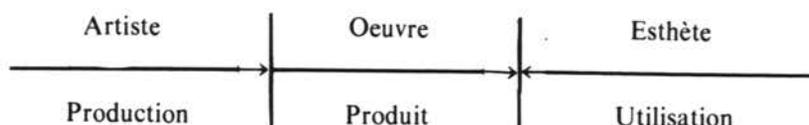
	Expérience sensible	Beau artificiel	Beau naturel	Autres catégories esthétiques	L'art en général	Les Arts du Beau	Les formes
Bäumgarten	+	+	+			+	
Hegel		+	-			+	
Souriau		(+)	+	+		+	+
Weber		+				+	
Maritain		+				+	
Fraser		+			+	+	

Si nous convenons de désigner par l'expression « les Arts du Beau » non des arts qui auraient pour fin la beauté, mais l'ensemble des productions humaines appelées littérature, théâtre, peinture, sculpture, musique, cinéma, danse, etc., nous y gagnerons d'une part de ne pas préjuger de l'issue du débat concernant la pertinence de la notion de beauté, d'autre part d'indiquer un champ de recherches concret, qui puisse être étudié indépendamment de ce débat. Du tableau précédent, il se dégage dès lors deux conclusions principales : 1° nul, parmi les auteurs choisis comme échantillon, n'exclut les Arts du Beau de ses préoccupations ; 2° les divergences d'opinions surgissent lorsqu'il s'agit de rattacher l'étude de ces arts à un plus vaste champ de recherches : ce champ sera-t-il celui de l'expérience sensible, de la beauté en général, des diverses catégories esthétiques, de l'art en général ou de l'ensemble des formes ? Ces tendances diverses témoignent de conceptions différentes de la philosophie ou de son articulation en disciplines. Mais quelle que soit l'orientation préconisée par tel ou tel esthéticien, l'intérêt pour les Arts du Beau persiste, ce qui constitue un terrain d'entente possible.

Autant l'on s'accorde sur le fait que l'esthétique doit étudier les Arts du Beau, autant l'on devrait accepter l'idée que, dans sa plus simple manifestation, l'expérience esthétique met en cause trois entités : un producteur (l'artiste) ; un produit, dont on peut signaler la particularité par rapport aux autres productions humaines en le nommant « œuvre » ; et quelqu'un qui utilise cette œuvre, qui la consomme, lecteur,

16. + indique une décision positive, - une décision négative à l'égard de l'objet de l'esthétique ; une décision implicite est mise entre parenthèses ; la case reste vide si l'auteur concerné n'a pas pris position au moins implicitement.

auditeur, spectateur: disons, d'un seul mot, un esthète. Schématiquement, ces trois entités se laissent distribuer comme suit :



L'œuvre constitue le centre d'attraction de ce champ esthétique, elle polarise aussi bien l'activité de l'artiste que celle de l'esthète. D'autre part, il arrive que le schéma se complique: soit que l'œuvre exige, pour se manifester, une certaine exécution, soit qu'elle transforme occasionnellement, comme dans certaines formes d'art contemporain, l'esthète en artiste. Enfin, on notera que les tendances répertoriées ci-dessus pourraient être étudiées en fonction de ce schéma: l'art par rapport à la production, les formes par rapport au produit, l'expérience sensible, la beauté et les autres catégories esthétiques par rapport à l'utilisation; de même, des catégories comme celles d'imitation, de création, d'inspiration et d'expression pourraient être abordées dans le cadre d'une théorie générale de la production esthétique: le schéma, en effet, ne préjuge pas, par exemple, du rôle de l'inconscient dans cette activité humaine, ni de celui de l'intertextualité telle que la définit le groupe Tel Quel. Le schéma représente donc ce qu'il y a de commun aux diverses tendances de l'esthétique, et il nous servira à confronter cette discipline à la sémiologie.

II. LES GRANDES ORIENTATIONS DE LA SÉMIOLOGIE

La sémiologie¹⁷ n'existe pas. De 1938 jusqu'à 1972, l'on retrouve en effet l'affirmation qu'elle constitue une science nouvelle, encore en gestation, et qu'il faudra sans doute plusieurs générations avant qu'elle ne parvienne à maturité¹⁸. En tant que science unifiée, douée de concepts fondamentaux identiques pour tous et d'une méthode homogène, la sémiologie n'existe donc pas encore. Peut-on cependant discerner ses grandes orientations, et ainsi délimiter le terrain sur lequel elle peut entrer en concurrence avec l'esthétique?

Étymologiquement la sémiologie, dont la création fut proposée d'une part par Charles Peirce, d'autre part par Ferdinand de Saussure, c'est la science des signes. Saussure, après avoir noté que la langue, en tant que système de signes exprimant des idées, est comparable à d'autres semblables systèmes, ajoutait :

On peut donc concevoir *une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale*; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale; nous la nommerons *sémiologie* (du grec *σημείον*, « signe »). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les

17. Certains auteurs utilisent le terme « sémiotique », calqué sur l'anglais « semeiotic ».

18. Charles MORRIS, *Foundations of the Theory of Signs*, p. 1; *Idem. Signs, Language and Behavior*, New York, Braziller, s.d., p. VII; S. ULLMANN, *Précis de sémantique française*, Berne, A. Francke, 1965, p. 13; Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, Coll. Points, 1970, pp. 195-196; Georges MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, p. 67; R. BARTHES, *Éléments de sémiologie*, in *Communications* n° 4, 1964, p. 92; Pierre GUIRAUD, *La sémiologie*, Paris, P.U.F., Que sais-je?, n° 1421, 1971, p. 8; DUCROT et TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 120.

régissent. Puisqu'elle n'existe pas encore, on ne peut dire ce qu'elle sera ; mais elle a droit à l'existence, sa place est déterminée d'avance¹⁹.

Selon Saussure, le signe linguistique est essentiellement une entité bifaciale composée d'une image acoustique et d'un concept, d'un signifiant et d'un signifié. Entre signifiant et signifié le lien est arbitraire²⁰, et en cela le signe linguistique s'oppose au symbole, où persiste toujours au moins un rudiment de lien naturel. Dès lors, si l'on définit la sémiologie comme science des signes, en exclut-on l'étude des symboles ? D'une part la distinction entre signe et symbole inciterait à le croire ; d'autre part, lorsqu'il se demande si des signes naturels (i.e. des symboles) comme la pantomime relèveront de la sémiologie, Saussure, sans prendre de décision tranchée à ce sujet, déclare qu'elle se préoccupera d'abord des signes arbitraires²¹. Cette ambiguïté explique sans doute que les deux tendances relevées par Prieto²², celle de la sémiologie de la communication, rattachée à Buysens, et celle de la sémiologie de la signification, reliée à Roland Barthes, se réclament toutes deux de Saussure.

Selon Eric Buysens, la sémiologie se définit comme « l'étude des procédés de communication, c'est-à-dire des moyens utilisés pour influencer autrui et reconnus comme tels par celui qu'on veut influencer »²³. Pour mesurer la portée de cette définition, il faut distinguer soigneusement l'acte de communication du langage des faits (constitué d'indices) :

Il y a une caractéristique commune à cet acte²⁴ et au langage des faits : dans les deux cas, le témoin d'un fait interprète celui-ci comme révélateur d'un autre fait. Dans l'acte de communication, le fait révélé est un état de conscience comme dans le langage naturel ; mais il s'y ajoute une caractéristique qui le distingue de ce dernier : le fait perceptible associé à l'état de conscience est réalisé volontairement et pour que le témoin en reconnaisse la destination, qui est de faire connaître un désir de collaboration. Bref, l'acte de communication est l'acte par lequel un individu, connaissant un fait perceptible associé à un certain état de conscience — à savoir un désir de collaboration —, réalise ce fait pour qu'un autre individu comprenne le but de ce comportement et reconstitue dans sa propre conscience le désir du premier individu²⁵.

Si la sémiologie se préoccupe de l'acte de communication sous toutes ses formes, elle ne tient donc cependant pas compte des indices, parce que ceux-ci ne sont pas produits volontairement en vue d'une collaboration. Pareille restriction ne se retrouve pas chez Roland Barthes, qui écrit :

19. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1967, p. 33.

20. « Arbitraire », ici, n'est évidemment pas synonyme de « abandonné aux caprices des utilisateurs » : l'arbitraire concerne en effet non l'usage des signes, mais le lien entre le signifiant et le signifié qui les constituent.

21. *Cours de linguistique générale*, pp. 100-103.

22. *La sémiologie*, in *Le langage*, (sous la direction d'André Martinet), Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1968, pp. 93-94. Prieto situe son propre travail dans le sillage de celui de Buysens.

23. *La communication et l'articulation linguistique*, Bruxelles, Presses universitaires, 1967, p. 11.

24. Cet acte de communication, Luis J. PRIETO (*Messages et signaux*, Paris, P.U.F., 1966, p. 5-6) le caractérise par la notion de signal ; nous allons adopter cette convention, qui permet de conserver au mot signe l'acception générique qu'il avait perdue chez Saussure, dont l'opposition entre signe et symbole n'est subsumée par aucun concept qui engloberait ces deux notions.

25. *Les langages et le discours*, Bruxelles, Office de publicité, 1943, p. 12.

Prospectivement, la sémiologie a donc pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites : les images, les gestes, les sons mélodiques, les objets et les complexes de ces substances que l'on retrouve dans des rites, des protocoles ou des spectacles constituent, sinon des « langages », du moins des systèmes de signification²⁶.

Au mot signe, Barthes n'accorde pas l'acception restreinte que lui réservait Saussure ; en considérant comme synonymes les expressions « systèmes de signes » et « systèmes de signification », il pose les fondements d'une sémiologie plus vaste que celle de Buysens, d'une sémiologie de la signification plutôt que de la simple communication, d'une sémiologie qui n'exclut pas les indices de ses préoccupations. À ces deux tendances, on peut en adjoindre une troisième, selon laquelle la sémiologie aurait pour objet les seuls systèmes de communication non linguistiques²⁷ ; cette restriction a évidemment pour but de réserver aux linguistes l'étude du langage proprement dit, et, adoptée sans concessions, elle compromettrait la réalisation du projet saussurien, de créer une science étudiant ce qu'il y a de commun à tous les systèmes de signes, une science dont la linguistique constituerait une partie seulement. Or entre l'autonomie absolue de la linguistique, qui désarticule le projet sémiologique, et l'impérialisme de la sémiologie, qui inféode à celle-ci la linguistique, il existe une solution intermédiaire : rien n'interdit en effet que les linguistes étudient le langage dans son originalité, ou que les grammatologues étudient l'écriture en tant que telle, la tâche propre du sémiologue consistant à comparer les résultats de ces recherches et à dégager ce qu'il y a de commun à tous les systèmes de signes.

Jusqu'ici, nous n'avons répertorié que les principales tendances de la sémiologie d'inspiration saussurienne ; mais il existe également une tradition sémiologique américaine, qui remonte à Charles Peirce²⁸. Selon ce philosophe, la philosophie se divise en trois parties : phénoménologie, science normative et métaphysique. La science normative, qui cherche les lois universelles et nécessaires contrôlant la relation des phénomènes aux fins (vérité, droit, beauté), se subdivise à son tour en trois sections, à savoir la logique, l'éthique et l'esthétique. Or cette logique n'est rien d'autre qu'une théorie générale des signes²⁹, une sémiologie selon laquelle le signe,

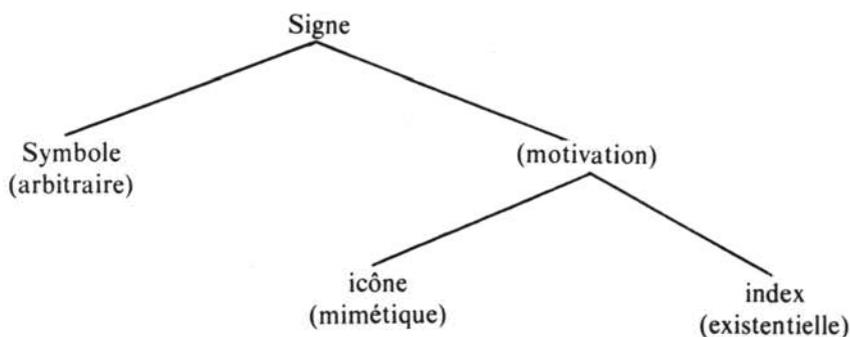
26. *Éléments de sémiologie*, in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, Médiations, 1965, p. 79 ; voir aussi : *Mythologies*, pp. 195-196, et *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 87 et 155.

27. G. MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, p. 226 ; P. GUIRAUD, *La sémiologie*, p. 5.

28. Cf. John J. FITZGERALD, *Peirce's Theory of Signs as Foundation for Pragmatism*, The Hague, Mouton, 1966, pp. 14-90 ; OGDEN et RICHARDS, *The Meaning of Meaning*, New York, Harcourt, Brace and World, S.D., pp. 279-290 ; Charles MORRIS, *Signs. Language and Behavior*, pp. 287-291 ; C. M. SMITH, *The Aesthetics of Charles S. Peirce*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Fall 1972, pp. 21-29. Les écrits de Peirce ont été rassemblés en huit volumes jumelés (*Collected Papers*) par Charles Hartshorne et Paul Weiss (Vol. I-VI) ainsi que par Arthur W. Burks (Vol. VII-VIII) ; chaque volume contient de nombreux textes pertinents à la théorie du signe, dont les principaux sont : II, nn. 227-308 ; V, nn. 66-76 ; VIII, nn. 177-185 et 327-379.

29. « Normative science has three widely separated divisions : i. Esthetics ; ii. Ethics ; iii. Logic. Esthetics is the science of ideals, or of that which is objectively admirable without any ulterior reason. I am not well acquainted with this science ; but it ought to repose on phenomenology. Ethics, or the science of right and wrong, must appeal to Esthetics for aid in determining the *summum bonum*. It is the theory of self-controlled, or deliberate, conduct. Logic is the theory of self-controlled, or deliberate, thought ; and as such, must appeal to ethics for its principles. It also depends upon phenomenology and upon mathematics. All thought being performed by means of signs, logic may be regarded as the science of the general laws of signs. » (I, n° 191)

dans sa description la plus simple³⁰, met en relations trois entités³¹: le signe lui-même, l'objet (i.e. la chose dont la représentation tient lieu) et l'interprétant (i.e. ce que le signe communique ou exprime, ce qu'il produit en l'esprit de l'interprète: effet mental, pensée). Ainsi défini comme intermédiaire entre l'objet et la pensée, le signe a valeur générique, comme en témoignent les nombreuses classifications trichotomiques de Peirce. De ces dernières nous mentionnerons seulement la principale, qui a pour fondement l'aspect selon lequel le signe tient lieu de son objet. L'icône est un signe qui tient lieu de son objet en vertu de caractères qui lui sont propres, que l'objet existe actuellement ou non; l'icône n'a pas de rapport dynamique avec l'objet qu'elle représente: il arrive seulement que ses qualités ressemblent à celles de l'objet et suscitent en l'interprète des sensations analogues. L'index est un signe qui réfère à son objet parce qu'il est réellement affecté par lui ou existentiellement relié à lui; index et objet constituent une unité organique, et l'esprit se contente de constater leur connexion. Dans le cas du symbole enfin, la référence s'établit en vertu d'une loi ou d'une règle générale qui fait que le symbole est interprété comme référant à cet objet; c'est l'esprit, ici, qui établit la connexion. On notera que le symbole ainsi défini correspond au signe saussurien, tandis que l'icône équivaut au symbole de Saussure. De plus, si l'on convient de réserver à la notion de signe son acception générique, et d'appeler provisoirement symbole le signe saussurien, les trois sortes de signes proposées par Peirce, tout en englobant la distinction saussurienne, s'organisent en système en vertu d'une double opposition: arbitraire (symbole) vs motivé, et motivation mimétique (icône) vs motivation existentielle (index). Schématiquement:

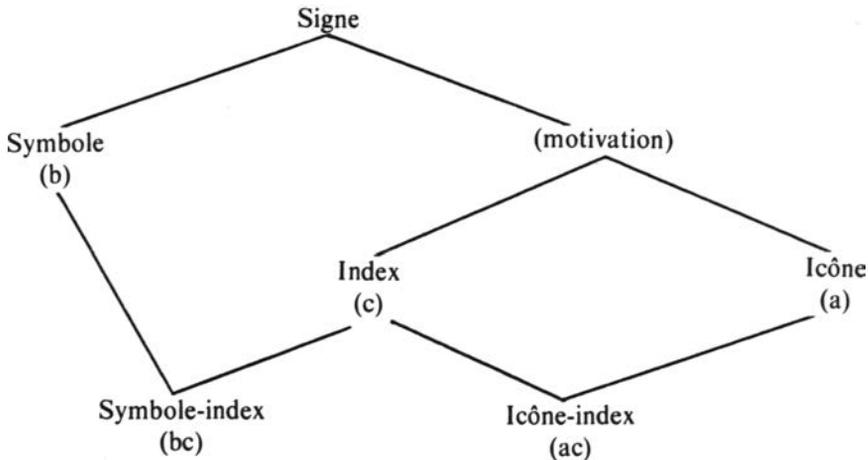


Un tel système, cependant, est incomplet. Une combinatoire fondée sur les critères qui le sous-tendent fournit en effet les cas suivants³²:

-
30. En certains textes la définition du signe est en effet plus complexe, où Peirce distingue un double objet et un triple interprétant.
31. « Sign: anything which determines something else (its *interpretant*) to refer to an object to which itself refers (its *object*) in the same way, the interpretant becoming in turn a sign, and so on ad *infinitum*. » (II, n° 303)
32. Les lettres a, b et c désignent respectivement la motivation mimétique, l'arbitraire et la motivation existentielle; + et - correspondent à la présence et à l'absence du trait concerné.

	a	b	c	
1	+	+	+	icône-symbole-index
2	+	+	-	icône-symbole
3	+	-	+	icône-index
4	-	+	+	symbole-index
5	+	-	-	icône
6	-	-	+	index
7	-	+	-	symbole
8	-	-	-	

Le cas 8, caractérisé par l'absence des trois traits distinctifs, correspond au signe en général. D'autre part, comme l'arbitraire et la motivation mimétique s'excluent mutuellement, les cas 1 et 2 sont impossibles. Il reste dès lors cinq cas pertinents (3-4-5-6-7), que l'on peut représenter comme suit :



La combinatoire nous fournit donc deux nouvelles classes de signes : le symbole-index et l'icône-index ; à la première correspondraient, selon Peirce lui-même, les pronoms personnels du langage oral ; quand à la seconde, on pourrait lui rattacher les signes

qui, dans une écriture sémasiographique, correspondraient à ces mêmes pronoms. Avant de reprendre ce problème de la classification des signes, il nous reste cependant à présenter un autre représentant de la tradition américaine : Charles Morris³³.

Selon cet auteur, la sémiologie est à la fois une science parmi les autres et l'instrument de toutes les sciences. Elle englobe entièrement la logique, les mathématiques, la linguistique, la sociologie de la connaissance ainsi que la rhétorique ; et elle absorbe au moins partiellement l'étude des problèmes épistémologiques et méthodologiques, l'esthétique, la psychologie et les sciences sociales. Bref :

Semiotic provides a basis for understanding the main forms of human activity and their interrelationship, since all these activities and relations are reflected in the signs which mediate the activities (...) In giving such understanding, semiotic promises to fulfill one of the tasks which traditionally has been called philosophical. Philosophy has often sinned in confusing in its own language the various functions which signs perform. But it is an old tradition that philosophy should aim to give insight into the characteristic forms of human activity and to strive for the most general and the most systematic knowledge possible. This tradition appears in a modern form in the identification of philosophy with the theory of signs and the unification of science, that is, with the more general and systematic aspects of pure and descriptive semiotic³⁴.

Science parmi les sciences, mais aussi instrument de toutes les sciences et version moderne de la philosophie, la sémiologie de Morris, comme celle de Peirce, dont elle s'inspire tout en s'efforçant de la traduire en termes de comportement, constitue une théorie générale des signes. Selon cette théorie, la sémosis, i.e. le processus où une chose fonctionne comme signe, met en relation, en plus de l'interprète, trois facteurs, à savoir le véhicule de signe (ce qui agit comme signe), le *designatum* (la classe de choses, ou *denotata*, à laquelle le signe renvoie) et l'interprétant (l'effet sur l'interprète, en vertu duquel la chose est pour celui-ci un signe)³⁵.

Récapitulons maintenant, à l'aide du tableau, ces diverses orientations de la sémiologie :

	Signe	Symbole	Signal	Indice	Signaux non linguistiques
Saussure		?	+	(?)	
Buysens		+			
Prieto	(-)	-	+	-	

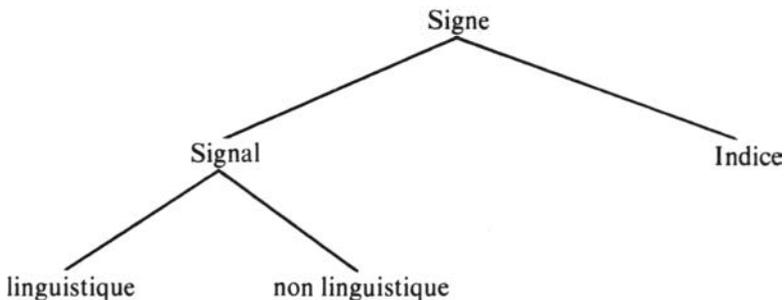
33. Cf. *Foundations of the Theory of Signs* et *Signs, Language and Behavior*.

34. *Foundations of the theory of Signs*, pp. 58-59.

35. Ces définitions proviennent de *Foundations of the Theory of Signs*, pp. 3-4. Dans *Signs, Language and Behavior*, elles sont reformulées en termes de comportement. L'interprétant, par exemple, devient « la disposition de l'interprète à répondre, en vertu du signe, par des séquences de réponses appartenant à une famille de comportement » (p. 17). Quant au signe lui-même, il est décrit comme suit : « Si en l'absence du stimulus-objet déclenchant des séquences-réponses d'une certaine famille comportementale, quelque chose, A, est un stimulus préparatoire qui provoque une disposition dans tel organisme à répondre dans certaines conditions par des séquences-réponses de cette famille, A est un signe ». (Trad. MOUNIN, *Introduction à la sémiologie*, p. 58)

	Signe	Symbole	Signal	Indice	Signaux non linguistiques
Barthes	+	(+)	(+)	(+)	
Mounin Guiraud	(-)		+	-	+
Peirce	+	(+)	(+)	(+)	
Morris	+	(+)	(+)	(+)	

En donnant au mot signe une acception générique, nous avons dû remplacer l'opposition signe/symbole, chez Saussure, par l'opposition signal/symbole ; dans le tableau, le mot signal correspond donc à une classe de signes caractérisée d'une part par une intention de communication, d'autre part par l'arbitraire de la relation entre signifiant et signifié. Encore une fois, les symboles entre parenthèses indiquent une prise de position implicite : si un auteur, par exemple, décrète que la sémiologie a pour objet tous les signes au sens générique du terme, il est évident qu'il admet que les indices font partie de cet objet, même s'il ne se prononce pas effectivement à leur sujet. Enfin, si Buysens semble soutenir deux positions contraires à l'égard du symbole, c'est tout simplement parce qu'à son avis certains symboles sont des signaux, tandis que d'autres constituent de simples indices³⁶. Cela précisé, et sans tenir compte pour le moment de la notion de symbole, dont le contenu, d'après l'hypothèse de Buysens, est récupéré par les notions de signal et d'indice, l'on peut constater que le tableau renferme une classification implicite des signes articulée comme suit :

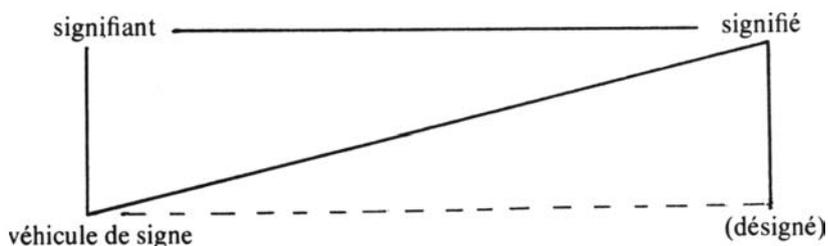


Or les trois grandes tendances de la sémiologie sont coextensives à cette classification : la sémiologie, en effet, a pour objet soit les signes en général (Peirce, Morris, Barthes),

36. Cf. *Les langages et le discours*, pp. 14-16 ; *La communication et l'articulation linguistique*, pp. 24-25.

soit les seuls signaux³⁷ (Buysens, Prieto), soit enfin les signaux non linguistiques (Mounin, Guiraud).

Quelle que soit l'orientation de la sémiologie, la notion de signe y joue un rôle central : il importe donc de s'y attarder quelque peu. Selon la conception classique, le signe est en relation d'une part avec la pensée, d'autre part avec les choses³⁸. Mais cette conception a été modifiée par Saussure³⁹, pour qui le signe est essentiellement constitué par l'union d'un signifiant et d'un signifié, et qui, en outre, distingue, dans le cas du signe linguistique, le son matériel, effectivement prononcé, de l'empreinte psychique de ce son : le signifiant ; on retrouve la même distinction chez Peirce (sinsign/legisign), Morris (véhicule de signe/famille de signe) et Buysens (fait perceptible/forme). Le signe, dès lors, peut être représenté par le diagramme suivant :



Le signe est essentiellement constitué par l'union psychique du signifiant et du signifié. Il peut ou non renvoyer à un objet concret : le désigné⁴⁰. Et son signifiant se réalise toujours dans un véhicule de signe qui est un fait perceptible. La ligne pointillée entre véhicule de signe et désigné indique que la relation entre ces deux entités est indirecte. Enfin, la conception classique du signe est représentée par le triangle inscrit véhicule de signe-signifié-désigné⁴¹. Or que le véhicule de signe soit toujours un fait perceptible,

37. Saussure privilégie cette orientation, sans nier pourtant la possibilité d'une plus vaste extension de la sémiologie.

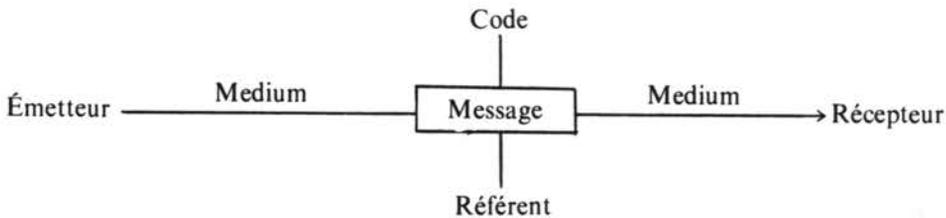
38. « Par signe on entend une chose qui frappe extérieurement nos sens, mais qui fait naître en nous la pensée d'une autre chose ». (Saint AUGUSTIN, *De la doctrine chrétienne*, in *Oeuvres complètes* t. VI, Paris, Louis Vivès, 1873, p. 470). — « Symbols direct and organize, record and communicate we have to distinguish as always between thoughts and things. It is thought (or, as we shall usually say, *reference*) which is directed and organized, and it is also thought which is recorded and communicated. But just as we say that the gardener mows the lawn when we know that it is the lawn-mower which actually does the cutting, so, though we know that the direct relation of symbols is with thought, we also say that symbols record events and communicate facts ». (OGDEN et RICHARDS, *The Meaning of Meaning*, New York, Harcourt, Brace and World, s.d., p. 9).

39. *Cours de linguistique générale*, pp. 97-100. Saussure étudie alors la nature du seul signe linguistique, mais il est avantageux de généraliser sémiologiquement son propos.

40. Le « référent » selon Ogden et Richards, le « *denotatum* » selon Morris.

41. La tradition classique ne distinguait pas le véhicule de signe du signifiant, et assimilait le signe au premier ; cette distinction n'est pourtant pas sans importance, car elle permet par exemple de fonder théoriquement la séparation entre phonétique et phonologie (cf. TRUBETZKOY, *La phonologie actuelle*, in *Essais sur le langage*, Paris, Minuit, 1969).

cela implique que le signe ne fonctionne comme tel qu'au moment où il est perçu en tant que signe : le signe est donc inséparable, en fait, d'un processus d'interprétation exécuté par un interprète. Pour que ce processus d'interprétation devienne un processus de communication, et l'interprète un récepteur, il faut que le signe ait été volontairement produit par un émetteur dans le but d'influencer ce récepteur. On peut dès lors caractériser la communication, comme le fait Pierre Guiraud⁴² en adaptant à la sémiologie le modèle de la communication verbale proposé par Roman Jakobson⁴³, à l'aide des facteurs suivants :



L'émetteur transmet au récepteur un message constitué de signes. Ce message renvoie à un référent et présuppose un code commun aux deux individus qui communiquent, ainsi qu'un médium (ou canal) par lequel il est transmis. Ainsi que nous en avons convenu antérieurement, les signes qui servent à la communication sont des signaux, tandis que les signes qui signifient indépendamment de la volonté d'un quelconque émetteur sont des indices : le signal est donc un signe conventionnel, et l'indice un signe non conventionnel⁴⁴. Cette division se fonde sur la nature de la relation entre le signifiant et le signifié constitutifs du signe. Or les théoriciens du signe font habituellement varier cette relation en fonction de deux autres critères, selon qu'elle est ou non motivée, et selon qu'elle est ou non immédiate⁴⁵ ; de plus la motivation, comme nous l'avons remarqué en étudiant la trichotomie peircienne icône/index/-symbole, est soit mimétique, soit existentielle. Si l'on utilisait ces quatre critères sans règles restreignant leurs possibilités de combinaison, l'on obtiendrait seize (2^4) sortes de signes. Mais s'il n'est pas impossible qu'un signe conventionnel soit néanmoins motivé, il est par contre exclu qu'un indice soit non motivé et non immédiat ; de plus, le critère motivation mimétique vs motivation existentielle ne fonctionne évidemment que là où il y a d'abord motivation, et les éléments de ce critère ne s'excluent pas nécessairement ; aussi n'obtenons-nous, en définitive, qu'onze sortes de signes⁴⁶ :

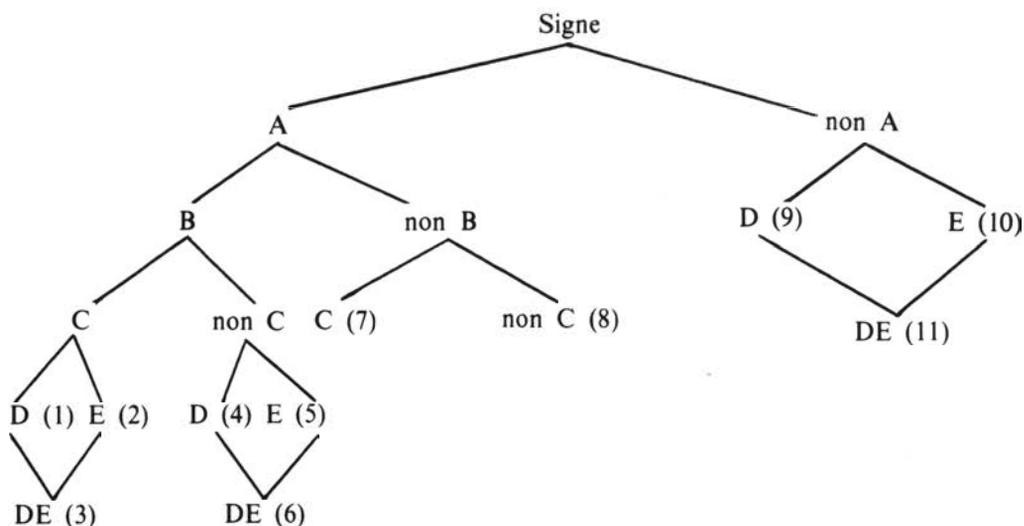
42. *La sémiologie*, p. 9.

43. *Essais de linguistique générale* t. I, Paris, Minuit, 1968, pp. 213-214.

44. Cette distinction est préférable à l'opposition classique entre signes naturels et signes artificiels. Car si la présence d'outils dans telle couche de terrain est signe de l'existence d'êtres humains à une certaine époque du passé, d'une part ces outils signifient sans convention préalable, mais d'autre part ce sont êtres artificiels, et non êtres naturels.

45. La plupart des signes d'une écriture phonétique signifient par l'intermédiaire du signifiant linguistique.

46. A = conventionnel ; B = motivé ; C = immédiat ; D = motivation mimétique ; E = motivation existentielle.



Voici quelques exemples ⁴⁷ :

- 1 - La croix signalant un croisement de chemins.
- 2 - Le pronom « je » du langage oral.
- 3 - Le pronom « je » dans une écriture sémasiographique.
- 5 - Le pronom « je » dans une écriture phonétique.
- 7 - La plupart des signaux linguistiques.
- 8 - La plupart des signaux d'une écriture phonétique.
- 9 - L'empreinte d'un animal.
- 10 - Les symptômes d'une maladie.

Que la liste d'exemples soit incomplète, cela signifie soit qu'il faudrait pousser davantage l'étude pour trouver les cas manquants, soit que, la combinatoire fournissant tous les cas théoriquement possibles, il n'est pas nécessaire que chacun d'eux ait été effectivement réalisé ; en ce dernier cas, on voit comment il serait possible d'inventer de nouvelles sortes de signes. Ces sortes de signes, nous ne tenterons pas de les nommer toutes, puisque la terminologie fluctue en fonction des auteurs et des critères privilégiés ; rappelons tout de même que nous avons convenu d'appeler signaux la classe des signes conventionnels, et indices celle des signes non conventionnels ; notons en outre que dans la tradition américaine, tout signe caractérisé par la motivation mimétique est une icône. Ajoutons enfin qu'une classification des tendances de la sémiologie fondée sur une telle typologie présente certains inconvénients, dans la mesure où même un ensemble de signes comme le langage oral, composé en majeure partie de signaux, utilise néanmoins des indices (v.g. le cas de l'intonation).

La sémiologie, disions-nous plus haut, ne possède pas de terminologie unifiée : c'est pourquoi, après avoir indiqué ses principales tendances, nous avons dû nous attarder à la définition et à la typologie du signe, ces précisions étant indispensables à l'étude des rapports entre esthétique et sémiologie.

47. Les chiffres correspondent à ceux du tableau précédent.

III. ESTHÉTIQUE VS SÉMIOLOGIE DE L'ART

Dans la première section, nous avons pu constater que, quelles que soient les tendances de l'esthétique, les Arts du Beau appartiennent à son objet ; et nous avons ajouté que cet objet met en cause trois entités : l'artiste, l'œuvre et l'esthète. Dans la seconde section, nous avons établi que la sémiologie se définit soit comme science générale des signes, soit comme science des signaux, à l'exclusion des indices, soit comme science des signaux non linguistiques, à l'exclusion des signaux linguistiques et des indices ; nous avons ensuite proposé de définir le signe comme une entité composée d'un signifiant et d'un signifié, le signifiant se réalisant matériellement dans un véhicule de signe, et le signe lui-même référant éventuellement à un désigné ; nous avons enfin suggéré de classer les signes en fonction des diverses relations possibles entre signifiant et signifié, classification qui nous a fourni onze sortes de signes réparties en deux classes principales : d'une part les signaux, signes conventionnels impliquant un processus de communication, d'autre part les indices, signes non conventionnels fonctionnant indépendamment de toute intention de communication. Or pour que les Arts du Beau relèvent de la sémiologie, il suffit de considérer l'œuvre comme un signe.

Que l'art doive être assimilé à un fait sémiologique, l'affirmation en est fréquente. Jan Mukarovsky, par exemple, déclarait :

Pour résumer les traits essentiels de ce que nous avons exposé jusqu'ici, nous pouvons dire que l'étude objective du phénomène « art » doit regarder l'œuvre d'art comme un signe composé d'un symbole sensible créé par l'artiste, d'une « signification » (= objet esthétique) déposée dans la conscience collective, et d'un rapport à la chose signifiée, rapport qui vise le contexte total des phénomènes sociaux. La deuxième de ces composantes contient la structure propre de l'œuvre⁴⁸.

Eric Buysens⁴⁹, cependant, soutient que l'art est d'abord un moyen d'extérioriser les sentiments esthétiques, et que sa fonction sémiologique est secondaire. Quant à Georges Mounin⁵⁰, il insiste sur la nécessité de ne pas assimiler a priori un art quelconque à un langage ou à un système de communication, le fait même de la communication devant en premier lieu être établi. Mais que tel ou tel art ne constitue pas un procédé de communication, cela n'entraîne pas qu'il soit dénué de signification, et donc qu'il ne relève pas de la sémiologie : les divergences de vue s'expliquent ici par l'extension plus ou moins grande accordée à l'objet de la sémiologie. Dans le cas d'une sémiologie des signaux non linguistiques, les divers arts, s'ils sont des procédés de

48. *L'art comme fait sémiologique*, in *Poétique* n° 3, 1970, p. 389. On trouvera des prises de position semblables, plus ou moins explicites, chez les auteurs suivants : Umberto ECO, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, pp. 9-11 et *passim* ; ECO, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, pp. 124-143 ; Louis HJELMSLEV, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Éd. de Minuit, 1968, pp. 139-147 ; Abraham MOLES et Claude ZELTMANN, *La communication*, Paris, Centre d'Étude et de Promotion de la lecture, Les dictionnaires du savoir moderne, 1971, pp. 102-129 ; Charles MORRIS, *Aesthetics and the Theory of Signs*, in *Writings on the General Theory of Signs*, The Hague, Mouton, 1971, pp. 415-433 ; I. A. RICHARDS, *Principles of Literary Criticism*, London, Routledge and Kegan Paul, 1961, pp. 25-33.

49. *La communication et l'articulation linguistique*, pp. 23-24.

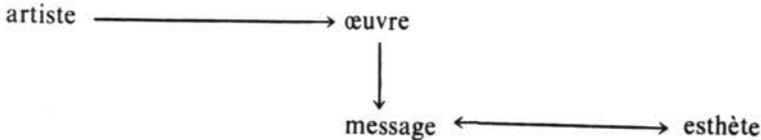
50. *Introduction à la sémiologie*, pp. 14-72-74-84 à 94, etc.

communication, relèveraient d'une part de cette sémiologie, si leur matériau n'est pas le langage, d'autre part de la linguistique, si leur matériau est totalement ou partiellement langage ; quant au problème principal, celui de savoir si les œuvres d'art sont ou non composées de signaux, il se pose également à propos de la sémiologie de la communication. Si l'art est un procédé de communication, le schéma de l'expérience esthétique (cf. p. 67) doit être considéré comme un cas particulier du schéma général de la communication (cf. p. 75) : l'artiste serait donc un émetteur, l'esthète un récepteur, et l'œuvre un message construit à partir d'un code, référant à un désigné et transmis à l'aide d'un médium sonore, vicuel ou autre. Or pour que l'artiste soit un émetteur, et l'esthète un récepteur, il faut que l'œuvre soit effectivement un message ; et l'œuvre sera telle si elle est constituée de signaux, si elle renvoie à un désigné et si elle présuppose un code commun à l'émetteur et au récepteur. En vérifiant si ces trois conditions sont remplies, l'on peut donc confirmer ou infirmer l'hypothèse initiale, à savoir que l'art est un procédé de communication. Il importe, cependant, de préciser que ces trois conditions n'ont pas même valeur. De l'absence de désigné, par exemple, pourrait-on conclure à l'absence de signification ? La définition du signe proposée plus haut nous oblige à répondre négativement. La relation entre signifiant et signifié (signification) est en effet distincte de la relation entre signe et désigné (désignation). Dans le langage courant déjà, certains signes, comme « et », signifient sans désigner. Et, selon Roman Jakobson⁵¹, le propre de la fonction esthétique du langage, lorsqu'elle prédomine, c'est de faire que le message se désigne lui-même. En radicalisant cette affirmation, l'on pourrait émettre l'hypothèse que, dans un message esthétique, la fonction désignative n'est jamais pertinente ; autrement dit, tout message esthétique serait un pur jeu de signes ne renvoyant qu'à lui-même. De quelle nature sont ces signes ? Par hypothèse, il s'agit de signaux. Peut-on préciser à quelle(s) sous-classe(s) appartiennent ces signaux ? Selon Charles Morris⁵², les signes esthétiques sont des icônes. Une telle affirmation, qui permet de réinterpréter sémiologiquement les théories de l'imitation esthétique, s'accorde toutefois difficilement avec la prolifération contemporaine des œuvres non représentatives ; de plus, affirmer que l'œuvre d'art est une icône, cela ne résout pas entièrement le problème puisque, d'après notre classification des signes, l'icône peut aussi bien être signal qu'indice. Une étude inductive du problème serait donc ici nécessaire. Reste le code. Peut-on soutenir que les œuvres d'art sont constituées d'unités stables régies par certaines règles de combinaison connues et de l'émetteur et du récepteur ? Les discours sur la liberté de l'artiste et la gratuité de l'art nous inciteraient peut-être à considérer cette question comme superflue, mais la découverte du rôle de l'inconscient jusque dans l'emploi quotidien du langage courant, de même que les diverses recherches contemporaines en analyse structurale du récit, de Propp et Polti à Bremond et Todorov, montrent qu'on ne saurait se contenter d'une simple réponse négative : le problème doit être davantage étudié. Même s'il fallait conclure, en définitive, que les Arts du Beau ne constituent pas des procédés de communication, il n'en résulterait d'ailleurs pas, comme nous l'avons déjà suggéré, qu'ils sont démunis de signification :

51. *Essais de linguistique générale* T. I, pp. 218-220.

52. *Aesthetics and the Theory of Signs*, p. 420.

la sémiologie de la signification pourrait donc les prendre en charge et les étudier en tant qu'indices. En pareil cas, le schéma de la communication esthétique devrait être modifié comme suit :



Il ne s'agirait plus, dès lors, d'un schéma de communication, mais d'un schéma d'interprétation, et l'étude de la production esthétique différerait essentiellement de l'étude de la consommation esthétique, la première relevant d'une théorie générale de la production, et la seconde d'une théorie générale de la signification. Avant toutefois d'en arriver à cette désarticulation de l'expérience esthétique, il semble d'autant plus avantageux d'explorer préalablement toutes les voies de la communication que les modèles et méthodes de ce type de recherches, grâce à l'influence marquante de la linguistique, commencent à être au point.

Que l'art ne doive pas être conçu comme un fait sémiologique : il est clair, maintenant, qu'une telle affirmation doit être interprétée en fonction de la plus ou moins grande extension du champ sémiologique. Or comme la sémiologie de la signification englobe la sémiologie de la communication, et celle-ci la sémiologie de la communication non linguistique ; comme toute communication est signification, mais non inversement ; comme tout signal est un signe, mais non inversement ; et comme la preuve que les œuvres d'art ne sont pas composées de signaux n'obligerait pas à conclure qu'elles ne sont pas composées de signes ; il semble plus rentable de reconnaître que la sémiologie est la science générale des signes, et que ce que l'on a appelé plus haut sémiologie de la communication et sémiologie de la communication non linguistique n'en constituent que des branches. Aussi est-ce à la sémiologie artistique au sens le plus général du terme qu'il importe maintenant de comparer l'esthétique philosophique.

Ou bien l'esthétique poursuit ses travaux indépendamment de la sémiologie, ou bien elle tient compte de celle-ci.

Dans le premier cas, que l'esthétique adopte pour unique objet les Arts du Beau, ou qu'elle rattache cette étude à l'un des domaines plus vastes que nous avons déjà répertoriés, il faut, pour qu'elle reste distincte de la sémiologie de l'art, qu'elle définisse les Arts du Beau sans recourir à la notion de signification. L'esthétique et la sémiologie coexisteraient donc : coexistence pacifique si chacune reconnaît que l'autre a une visée différente sur l'objet étudié, ou conflictuelle si chaque discipline revendique pour elle seule le champ de l'expérience esthétique.

Si, par contre, l'esthétique tient compte de la sémiologie de l'art, leurs relations varieront en fonction du statut de la philosophie et de la sémiologie, selon que la première peut ou non revêtir un caractère scientifique, et la seconde un caractère philosophique. Supposons en premier lieu que la philosophie soit un type de réflexion non scientifique, la sémiologie, de son côté, étant une science exacte adoptant plus ou moins le modèle de la linguistique : dès lors, ou bien la philosophie se contente d'examiner les fondements de la sémiologie de l'art comme elle examine ceux de toute

autre science, et en ce cas l'esthétique comme telle n'a plus de raison d'être ; ou bien la philosophie s'adonne à une réflexion non scientifique sur la signification, en revendiquant l'originalité et la légitimité d'une telle approche, et alors la coexistence de l'esthétique et de la sémiologie de l'art sera, comme dans le cas d'une esthétique qui ne tiendrait pas compte de la sémiologie, pacifique ou conflictuelle, les causes de conflit étant ici d'autant plus nombreuses que l'objet étudié serait le même. Par contre, si la réflexion philosophique n'est pas dénuée de scientificité, ni la sémiologie d'un certain caractère philosophique, comme c'est le cas chez Peirce et même chez Morris, l'esthétique et la sémiologie de l'art pourront fusionner, et sémiologie ne sera peut-être qu'un autre nom pour dire : philosophie.

Ainsi donc, les relations possibles entre esthétique et sémiologie de l'art s'échelonnent de la disparition complète de la première à l'identification des deux, en passant par la coexistence, harmonieuse ou conflictuelle, de l'une et de l'autre.

« Tout est signe, écrit Pierre Guiraud, et signe foisonnant »⁵³ : tout est donc objet d'une sémiologie généralisée, et cette voracité de la sémiologie remet nécessairement en cause la philosophie elle-même. Le problème que nous avons circonscrit au niveau de l'esthétique et de la sémiologie de l'art se pose donc également au niveau plus général des relations entre philosophie et sémiologie, et nous devons nous demander si nous allons assister à la dissolution de la première, à l'établissement d'un mode de coexistence des deux, ou à la fusion de l'une et de l'autre.

53. *La sémiologie*, p. 53.