

## Compte Rendu pour *Semiotica*

Nicole Everaert-Desmedt, *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux oeuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*, Bruxelles, 2006, De Boeck («Culture et communication»), 318p.

---

*Interpréter l'art contemporain* de Nicole Everaert-Desmedt répond à plusieurs objectifs. Celui qui est avoué d'entrée de jeu est peut-être le moins important: démontrer que la pensée sémiotique de Peirce n'est pas condamnée à de simples exercices rationnels faits dans l'abstraction mais faire la preuve de l'applicabilité de cette pensée à des objets concrets, ici des oeuvres d'art. Et déjà, à ce niveau, cet ouvrage s'avérerait innovateur car depuis les quelques 25 ans que nous sommes un nombre relativement modeste de chercheurs à travailler la pensée de Peirce de ce point de vue strictement sémiotique, peu d'ouvrages d'application n'ont encore paru.

Cet ouvrage vise des objectifs d'une plus grande envergure: c'est à une réflexion sur un imaginaire particulier de l'esthétique qui a marqué le XXe siècle que l'auteure convie le lecteur. L'expérience est riche dans la mesure où des oeuvres appartenant à des lieux artistiques fort hétérogènes sont convoquées, allant de la peinture à la littérature et au cinéma en passant par les installations. D'où le fait que cette étude déborde le terrain artistique proprement dit pour se situer sur le plan d'une réflexion plus générale et plus abstraite aussi, celui de l'esthétique.

Le projet de cet ouvrage suppose aussi un débordement de cet objectif dans la mesure où une conception de l'esthétique est présumée chez Peirce que la rencontre des oeuvres analysées mettrait en évidence. Car il ne s'agit pas simplement d'une application de catégories abstraites à des oeuvres concrètes; entre l'oeuvre d'art vivante et la pensée sémiotique, toujours en cours d'élaboration, il y a des rencontres, des confrontations, des risques de distorsion de part et d'autre, mais aussi des lieux de congruence, des perspectives qui permettent des découvertes concernant autant l'oeuvre artistique que la pensée théorique qui se construit. L'analyse critique des oeuvres et l'élaboration de la pensée théorique, voilà deux pôles entre lesquels s'effectue un va-et-vient qui, je crois, est le lieu essentiel de la sémiotique.

Dernier aspect qu'il faudrait signaler d'entrée de jeu: cet ouvrage reprend des articles dont la parution s'est étalée sur une période de douze années, les plus anciens, portant sur Magritte et sur Wenders, remontant à 1994. Mais il faut souligner qu'il s'agit plus que d'une simple réédition. Les articles dans leur ordre chronologique tracent une voie assez claire de l'avancée d'une réflexion fort homogène qui précisément a conduit à cet ouvrage. En somme, la composition d'*Interpréter l'art contemporain* s'est étalée sur une douzaine d'années. Malgré la durée de cette élaboration, la réflexion demeure fort cohérente.

## 1- Présentation de l'ouvrage

### 1.1 La position théorique

L'auteure inscrit une position théorique sur l'oeuvre d'art qui sera au centre de l'ensemble des analyses et qu'elle reprend en conclusion de chacune des analyses. Voici donc en résumé cette prise de position.

S'appuyant sur les définitions des trois catégories phanéroscopiques, nommées ici symbolique (tercité), réel (secondéité) et possible (priméité) l'auteure pose au départ les propositions suivantes:

1. La pensée appartient à l'ordre du symbolique: en vertu des règles de hiérarchie, elle peut faire la distinction entre le réel et le possible, puis passer de l'un à l'autre.
2. Toute entreprise artistique nécessite à la fois la maîtrise du symbolique et sa subversion.
3. Lorsque le symbolique est impuissant à exprimer le réel, l'esprit passe au possible.
4. L'artiste a la faculté d'être en contact avec la priméité, mais ce contact n'est pas permanent, car un contact prolongé entraînerait la «mort mentale» ou la désintégration de la personnalité dans la totalité de l'*univers spirituel*.
5. D'où la définition de l'oeuvre d'art: un espace-temps ou un nouveau symbolique s'élabore en intégrant du possible; cette élaboration se fait à l'écart du réel connu. C'est dans une réalité autre, que se produisent «une matérialisation des forces du possible et une actualisation du nouveau symbolisme». (p.24)

Si l'on reprend d'une façon plus synthétique, on retiendra que la priméité, le lieu essentiel de l'expérience esthétique tient dans l'icône. Dès lors que cette iconicité vaut par elle-même et pour elle-même, indépendamment de ses attaches à l'ordre du symbolique, l'auteure nomme ce lieu essentiel l'*icône pure*, lieu de la *pensée artistique*. L'oeuvre d'art est l'expression de l'*icône pure*.

Le lieu de la priméité ayant été donné comme une destination où l'esprit ne saurait résider en permanence, le coeur de la démarche esthétique sera pensé et analysé comme un mouvement de déplacement allant de la tercité vers la priméité. Cette idée de déplacement s'appuie bien entendu sur l'idée de la sémosis qui est au coeur de la pensée de Peirce. Je touche ici à l'un des aspects les plus importants de la proposition d'Éveraert-Desmedt: l'idée de sémosis est donc centrale alors que celle de signe devient secondaire. Il découle de cette prise de position que l'appui sur la sémiotique de Peirce devrait se faire moins sur la première sémiotique (définissant 10 classes de signes) que sur la seconde sémiotique orientée vers la création de l'Objet dynamique par le biais des différentes classes d'interprétants. C'est ainsi que l'analyse contourne une pierre d'achoppement que l'on rencontre dans les applications de la sémiotique de Peirce, à savoir l'application un peu mécanique des catégories à des objets. Or s'il est évident que l'analyse ne saurait se contenter d'une simple

reproduction de la taxinomie (assez généreuse chez Peirce, faut-il le reconnaître), la démarche alternative exige, de la part de l'analyste, une certaine créativité dont l'auteure fait preuve.

En ce qui concerne la conception de l'esthétique chez Peirce, l'auteure s'appuie sur un seul ouvrage, un classique qui remonte à plusieurs années (1987), *Creativity and the Philosophy of C.S. Peirce* de D. Anderson. La thèse est bien connue: la démarche artistique est comparée à celle de la recherche de nouvelles hypothèses sur le terrain de la science. La lecture proposée par l'auteure de cet ouvrage et l'utilisation qui en est faite pourrait être présentée ainsi. Tout en reconnaissant l'écart important entre les deux pratiques de la recherche scientifique et de la création artistique, l'auteure construit l'image d'un cheminement de l'esprit, valable pour les deux domaines d'application, soit une séquences de quatre étapes: 1. reconnaissance d'une carence de savoir ou d'un malaise; 2. imagination d'une solution, d'une explication ou encore d'une forme nouvelle qui apporterait un baume, ce qui correspond à l'invention qui est rattachée à l'inférence abductive; 3. cette invention est réalisée dans l'énoncé d'une nouvelle proposition de savoir ou dans l'élaboration d'une forme nouvelle, ce qui correspondrait à l'inférence déductive; 4. une pluralité d'applications en science ou une pluralité de créations dans le domaine artistique viendrait apporter vérification et confirmation de la validité de la proposition initiale. Chacune des analyses présentées successivement dans cet ouvrage respecte rigoureusement cette méthode.

Dans la seconde partie de ce compte rendu, je reviendrai sur cette élaboration théorique pour apporter des nuances et des critiques.

## **1.2 Les analyses**

Cet ouvrage présente, en plus de deux chapitres théoriques et d'une annexe consacrée à une brève présentation de notions de sémiotique peircienne<sup>1</sup>, 11 chapitres voués à des analyses d'objets artistiques. Je me contente de présenter les quatre analyses majeures prenant pour objets des oeuvres de Magritte, Klein, Wenders et Chávez. L'essentiel de l'élaboration sémiotique d'une esthétique y figure. Les autres objets analysés figurent plutôt comme des fables où le traitement est plus thématique que sémiotique.

### **Magritte ou le fondement de la pensée critique**

Trois chapitres sont consacrés à Magritte qui a représenté, historiquement, chez cette auteure, l'occasion de l'élaboration d'une pensée de l'esthétique. Les trois thèmes touchés concernent d'abord la pensée de la ressemblance suivie d'analyses de tableaux construits sur des images de grelots, puis de «pipes-tulipes».

Le postulat de base de ces analyses tient en cette proposition: Magritte présente des objets familiers donnés de façon réaliste, mais placés dans un contexte qui leur est étranger ce qui leur confère un

---

<sup>1</sup>On regrettera que cette annexe présente le tableau de la première sémiotique alors que ce sont les termes de la seconde sémiotique qui sont utiles à cet ouvrage.

caractère mystérieux: enfin un premier moment de surprise passé, la saisie de ce mystère et son acceptation placent la pensée sur la voie d'une liberté de l'imaginaire.

L'auteure retient une distinction fondamentale chez Magritte: la similitude désigne une relation mimétique entre un objet et sa représentation; la ressemblance désignerait (dans mes mots) une captation intériorisée de la représentation. Ainsi la ressemblance appartient à la «pensée inspirée»; elle est de l'ordre du possible et du mystère. La similitude, reconnaissant l'objet dans son existence factuelle, serait de l'ordre de la convention alors que, du point de vue de la ressemblance, l'objet perd ses traits distinctifs pour être saisi comme une virtualité ou une possibilité de signifier. Je reprends l'exemple de l'analyse d'un tableau peu connu de Magritte, intitulé *La culture des idées* (1961) où des tiges de tulipes se terminent non pas par des corolles, mais par des pipes. Les pipes parfaitement bien dessinées sont en relation de similitude avec l'objet de la réalité alors que placées au sommet de ces tiges de plantes, les pipes ne sont plus que possibilité de signifier, le travail de signification restant à venir. Ce tableau, affichant des pipes qui, par le contexte graphique, sont devenues autres choses, pourrait apporter une réponse à la fameuse inscription de Magritte, «Ceci n'est pas une pipe». L'autre tableau analysé, *Le double secret* (1927) présente un visage dont une majeure partie qui a été découpée, est juxtaposée au visage qui, ainsi charcuté, présente une béance noire. L'ouverture dans le visage affiche, sur ce fond noir, des grelots en suspension. Les grelots, à la façon des pipes dans l'autre tableau perdent leur sens en raison d'une contextualisation insoluble. Force est, alors, de percevoir autrement les grelots, c'est-à-dire de les voir, plus sommairement comme des capsules fermées qui renferment quelque chose d'invisible, et de les considérer comme métaphores du visage qui, lui aussi, renferme quelque chose d'invisible, ce qui confère son sens au titre du tableau, *Le double secret*. C'est ainsi que des pipes et des grelots, décontextualisés et engagés dans une autre voie permettent à l'esprit d'opérer un passage d'un simple objet de l'existence à de nouvelles possibilités de signifier. Ce qui ouvre la voie à l'imaginaire et à une liberté de l'esprit.

On devinera immédiatement que l'auteure de l'essai rattache la similitude à la tercéité (elle avait rattaché la similitude à la convention) et la ressemblance à la priméité. L'image de l'objet donnée dans la logique de la tercéité, donc comme similitude, correspondrait selon l'auteure, à l'hypoicône alors que la ressemblance, désignant l'objet comme simple potentialité de signifier, appartenant à la priméité authentique, correspondrait à ce qu'elle nomme l'«icône pure». Dans la rubrique critique qui suit ce résumé, je reviendrai sur cette conception de l'hypoicône qui me paraît problématique et aussi sur cette idée d'une «icône pure» qui est particulière à cette auteure.

Le tableau de Magritte suit un cheminement typique: des objets familiers donnés en toute similitude à leur référent sont placés dans un contexte étonnant où se perd le sens de la réalité; il y a donc passage de la distinction de l'objet à une indistinction ce qui, suite à la surprise, cause un état malaise. Mais la pensée ayant assumé cette perte, découvre une « libération du réel», soit l'accès à un lieu de l'imaginaire marqué par le mystère. Ce lieu du mystère permet une saisie de la *qualité totale* prise pour elle-même, indépendamment de sa réalisation dans l'existence. À ce point, le mystère est donc *puissance et possibilité*; ce sont là des images mentales qui, suggère Everaert-Desmedt, sont *impossiblement actualisables*, d'où la dénomination de l'*icône pure* qui inscrit un détachement des autres catégories.

Les effets sur le spectateur tiennent dans les propositions suivantes: la pensée, ainsi orientée vers une liberté d'un nouvel ordre, trouve de nouvelles habitudes; il y a là *le réveil d'une attention phénoménologique renouvelée*. Enfin, force est d'admettre qu'au terme de l'expérience, le réel s'est enrichi au contact du possible, ce qui représente l'enjeu de toute expérience esthétique.

Dans un fragment terminal, l'auteure suggère que les titres de tableaux choisis par Magritte au lieu de désigner un objet dans sa similitude à la réalité, relance le processus interprétatif du déplacement vers le plan de la priméité. «L'image, écrit-elle, est un lieu où s'abolissent les frontières non seulement entre les choses, mais aussi entre les mots» (p.89)

Dans les deux chapitres suivants, consacrés à Magritte, l'auteure procède à des analyses de tableaux qui viennent illustrer les propositions théoriques que nous venons de résumer. La phrase suivante pourrait exprimer au mieux l'acquis de cette réflexion sur l'art élaborée au contact de l'oeuvre de Magritte: « Seule la pensée est parfaite, lorsqu'elle est inspirée, lorsqu'elle ressemble, c'est-à-dire qu'elle devient ce que le monde lui offre et restitue ce qui lui est offert au mystère lequel précède toute distinction. Il s'agit de la priméité de la pensée ou de la pensée iconique.» (p.91)

---

### **Klein: le monochrome et l'immatériel**

Un important chapitre est consacré aux monochromes d'Yves Klein. Ce chapitre est suivi d'une présentation et d'une brève analyse de *La déclaration des Nouveaux Réalistes* auxquels appartenait Klein. L'étude qui porte sur Klein est particulièrement dense alors que le chapitre suivant consacré à la déclaration n'apporte rien de réellement neuf. Ma présentation se limitera donc à l'analyse de Klein.

La question essentielle pourrait se ramener à cette formulation: quelle signification accorder aux toiles monochromes bleues d'Yves Klein? L'auteure apporte une pluralité de réponses appartenant autant aux déclarations de Klein lui-même qu'à l'analyse sémiotique qu'elle conduit. D'abord la réponse de Klein ainsi reformulée: «... le monochrome marque la première étape dans une démarche d'appropriation de l'énergie cosmique, de la sensibilité, de la vie.» (p.95). Puis, l'auteure enchaîne conduisant cette réflexion sur le terrain de la représentation, bref au coeur de la réflexion sémiotique: « ... la surface monochrome ne représente rien, mais elle présente, au delà de la perception de la matière -- et précisément grâce à la perception de la matière --, la pensée de l'immatériel». (p.96) C'est donc dire que dès le départ de l'analyse, une situation dialectique est établie entre d'une part la pureté et la lourdeur de la couleur-matière s'imposant aux sens et, d'autre part, l'absence de représentation: il y a là une carence (relativement à la fonction reconnue d'une toile) qui, en raison de son excès-même, propulsera cette matière jusqu'à la «pensée de l'immatériel». Comment résoudre cette apparente contradiction entre la lourdeur de la matière et l'immatériel? Ce sera l'oeuvre de cette étonnante analyse sémiotique.

D'abord, l'analyse sémiotique proprement dite: le premier du signe, le représentamen renvoie non pas au tableau comme chose concrète et individuelle (sinsigne) , mais à la qualité de couleur (qualisigne) [je me permets de faire remarquer jusqu'à quel point le terme *représentamen* peut faire

problème]; la fonction d'interprétant est assumée par une «qualité totale», «sans interférence avec d'autres couleurs» (99); et j'ajouterais avec d'autres qualités; l'objet immédiat, simplement dénommé «l'univers de la couleur» (ibid) force le surgissement d'un nouvel objet, dynamique, qui sera «d'ordre mental», soit: une «réalité immatérielle qui peut être pensée, [mais qui] ne peut être perçue» (ibid).

L'auteure poursuit cette réflexion qui me paraît centrale: «... il s'agit d'une pensée à un niveau de priméité. L'immatériel ne pourrait pas être par un raisonnement». (ibid) On retrouve ici un motif central à cette réflexion sur l'esthétique présenté au début de ce texte: en raison du déplacement de la pensée allant de l'ordre de la tercéité à celui de la priméité, l'objet est moins pensé qu'envisagé ou suggéré, mais s'imposant avec une puissance de l'imaginaire qui échappe à la rationalité. D'une façon encore plus convaincante que les objets décontextualisés de Magritte, les monochromes de Klein nous conduisent dans un lieu imprévu, difficilement pensable, celui que l'auteure désigne sous l'expression d'*icône pure*. On sait gré à l'auteure de rappeler d'une façon tout à fait opportune que Klein avait reconnu *L'air et les songes* de Bachelard comme une lecture primordiale. Cette affinité avec cet autre imaginaire mieux connu, confère un surcroît de signification à ce lieu ambigu, difficilement pensable, ici nommé *l'icône pure*.

Un passage ultérieur de cette analyse conduit à des lieux atteignant un raffinement et un enrichissement considérables. Comment penser l'immatériel? Quel sens lui donner? Je souligne simplement ici un bref passage où l'auteure suggère une «direction spirituelle et cognitive» (111) qui marquerait cette démarche artistique. Le terme «spirituel» surprend ici; Yves Klein se référait à une «énergie cosmique» (citation donnée préalablement) qui a quelque chose de plus général. Cette «direction spirituelle et cognitive» me paraît déplacée si ce n'est risquée dans la mesure où une telle appartenance retournerait la pensée de la priméité dans l'ordre de la cognition et donc de la tercéité.

Mais, dans la poursuite du développement, une analyse plus proche de la pensée de Peirce est extrêmement intéressante. Cet «immatériel» est envisagé sous le point de vue de l'infini tel que défini par Peirce: l'infini, c'est «la réalité d'une qualité si réelle qu'elle cesse d'avoir un degré de réalité et devient une négation de degré; c'est la négation combinée avec la réalité» (Citation tirée de De Tienne, *L'analytique de la représentation chez Peirce*, 1996, p. 113). Puis, l'auteure s'appuie sur une explication et une illustration de cette définition suggérées par André De Tienne. Je résume brièvement cette démonstration: «pour être réalisée, une qualité doit remplir deux conditions: être positive et être finie» (ibid). Une qualité négative serait non réalisée et ne serait donc pas perçue par les sens; j'ajouterais plus simplement: une qualité négative serait une contradiction dans les termes, car une qualité est une pure positivité. D'autre part, une qualité infinie ne pourrait être rattachée de façon spécifique à un phénomène ou à un objet.

L'exemple suggéré par De Tienne de la qualité est celui de la «jutosité de la pêche». Une non-jutosité ne marquerait qu'un manque, un dessèchement, alors que la qualité infinie, suivant laquelle tout l'Univers serait juteux, ne se démarquerait pas par absence de discrimination et la pêche ne serait plus perçue comme objet spécifique. D'où la proposition suivante: «une qualité infinie est réelle sans pouvoir être réalisée» (ibid). Voire plus, une qualité infinie est inaccessible à la pensée mais, «nous pouvons avoir une pensée dans laquelle s'introduit l'idée d'infini ou, dans laquelle l'infini est envisagé» (ibid).

Les surfaces monochromes d'Yves Klein permettent, écrit Everaert-Desmedt d'«envisager l'infini ou l'immatériel». La qualité infinie au sens de Peirce est positive et réelle, mais «elle est vraie sans pouvoir être réalisée». (p.114) C'est en ce sens que l'auteure conclut: «Le monochrome est non seulement l'icône de l'univers de la couleur, il est devenu l'icône de l'immatériel».

Que le terme *immatériel*, malgré la contradiction avec l'idée de la pureté du matériau de la couleur, désigne un aboutissement, le lieu ultime de la démarche créatrice chez Yves Klein paraît, au terme de cette étude, pleinement convaincant. L'interprétation de cette idée d'immatériel au sens de la notion d'infini chez Peirce est tout aussi probant. Mais il faudrait prendre garde d'éviter un glissement vers l'idée de spiritualité qui risquerait de venir abolir toute la subtilité de la construction qui a été élaborée autour des monochromes bleus de Klein.

### **Wenders, *Les ailes du désir*: la descente dans la priméité**

Ce film de Wenders représente un objet beaucoup plus complexe que ceux auxquels les analyses précédentes ont été consacrées. Car le film est un objet figuratif ou, si l'on préfère, c'est un *représentamen*, au sens propre du mot; ce qui signifie que le lieu des mouvements sémiotiques est double, résidant à la fois à l'intérieur de l'histoire racontée qui devient une sorte de fable du mouvement de la sémosis et dans la facture même du film où l'auteure reconnaît le même mouvement sémiotique. La puissance de cette oeuvre cinématographique, largement reconnue, tient précisément à cette cohésion entre les deux plans de la facture filmique et de la fable. On comprendra que la réflexion sémiotique y trouve un objet de choix sur lequel aiguïser ses instruments, raffiner ses concepts et pousser encore plus avant la réflexion sur la conception de l'univers des signes et sur la question esthétique.

Au centre de la ville de Berlin, une immense tour coiffée par un ange domine le paysage urbain. À l'époque de la création de ce film, le Mur divisait encore les deux parties est et ouest de la ville. L'ange, dans le ciel, dominait donc les deux villes marquant une sorte de transcendance ou d'intemporalité, abstraitement suspendues au dessus des conditions immanentes de la vie quotidienne différemment vécues de part et d'autre du Mur. Le titre original du film renvoie à cette tour: *Der Himmer uber Berlin*, « Le ciel au dessus de Berlin». Cette dialectique entre l'abstraction et la contingence constitue le fondement de l'argument du film, sur les deux plans de la fable et de la facture cinématographique.

D'abord la fable. Deux anges, Damiel et Cassiel logent dans le ciel de Berlin. Ils vivent dans une intemporalité et une étrangeté à l'espace dans la mesure où ils apparaissent, de façon imprévue, à différents endroits sans que l'on ne perçoive leurs mouvements. Leur seule activité est liée à la cognition et une scène tournée à l'intérieur d'une studieuse bibliothèque le signifie assez clairement. Conformément à leur nature, ils savent tout, «par pure déduction», suggère l'auteure, c'est-à-dire qu'il n'y a pas chez eux d'acquisition de savoir qui passerait par la perception et les sensations: chez eux, pas d'hésitation, pas d'erreur, pas d'inférence ni de généralisation. Définis en dehors de toute expérience sensible, ils ne sont, suivant l'heureuse expression de l'auteure, que des «présences absentes». Leur absence de la contingence de la vie quotidienne leur interdit de participer à toute forme de récit, la narrativité étant, par définition linéaire et progressive, donc temporelle. Bien

entendu, leur présence entre en contradiction avec celle des personnages terrestres qui pour leur existence sont redevables de la linéarité du temps, du découpage des espaces et surtout de la dépendance à l'expérience sensible, condition déterminant la nécessité et surtout les modalités de l'acquisition et de la construction du savoir. On comprendra que du point de vue sémiotique, l'auteure reconnaît une forte démarcation entre la tercéité, la sphère du savoir abstrait, qui définit le registre de l'ange ou encore la pureté du ciel au dessus de la ville (à la façon d'un métalangage), la secondéité marquant les conditions de la vie des humains et la priméité, l'espace secret du désir.

Or il se produit que l'un de ces deux anges, Damiel, développe de désir de devenir humain, d'où le titre de la version française du film, *Les ailes du désir* (bien entendu la naissance d'un désir chez l'ange a quelque chose de contradictoire). C'est exactement ce que raconte cette fable: l'ange, (devenant «ange déchu», suivant la théologie classique) s'immisce dans la vie quotidienne, entre donc en secondéité: il découvre les cloisons de l'espace, la durée de l'attente, la faim, la soif, le doute et l'ignorance; mais aussi les sensations et les perceptions. Les lieux propices à cet éveil des sensations représentent des assises particulièrement adaptées aux moyens spécifiques du cinéma: un terrain vague où se réalise une première rencontre, une salle de concert rock et un cirque qui marquent différentes formes d'occupation de l'espace et surtout des stimuli très puissants.

Poursuivant cette quête, l'ange devenu urbain et citoyen, découvre son humanité et arrive à nouer une relation affective avec le personnage féminin de Marion. C'est là que surgit la possibilité d'un accès à la priméité.

L'histoire racontée par ce film reproduit donc le mouvement de déplacement sémiotique qui caractérise la démarche esthétique telle que proposée précédemment, soit un mouvement d'avancée vers la priméité. C'est en ce sens que je considère cette histoire comme une *fable*, illustrant d'une façon particulièrement juste le parcours sémiotique qui est au coeur des analyses de cet ouvrage.

Maintenant qu'en est-il de la facture du film. L'énoncé de départ pourrait être celui-ci: le cinéma art de l'image et du son, lieu d'une narration suivant une linéarité progressive est, en soi, contradictoire aux conditions de réalité de l'ange. En ce sens, le mouvement d'avancée vers la priméité est aussi un mouvement de réalisation du film. L'auteure de cet ouvrage reconnaît la distance initiale entre la nature des personnages et la condition du cinéma: alors que les deux personnages angéliques figurent comme des images fixes et instantanées, surgissant de nulle part et de façon imprévue, la caméra se caractérise par les traits inverses: elle est constamment en mouvement, elle prend en compte les lieux et surtout elle tournoie autour de ces figures. Autre exemple, la caméra, initiant le regard du spectateur, trace des mouvements dans la ville, dans l'espace des humains, rencontre des obstacles (le Mur, par exemple) alors que les anges traversent magiquement les parois. Bref, la caméra se situe au niveau inférieur, dans la ville, immergée dans l'existence, dans le discontinu de l'espace et du temps. L'ange qui demeurerait étranger vient, par son immersion dans la ville, s'incarner dans le cinéma. Wenders a accentué à l'extrême cette contraction entre la vie d'ange et celles des sensations qui fondent le cinéma: jusqu'à ce que le personnage de Damiel ait opéré sa mutation, donc pour une durée de plus de la moitié du film, l'image est en noir et blanc. L'éveil des sensations, chez l'ange devenu personnage est comme sur-signifié par la colorisation, c'est-à-dire par la survenue d'une nouvelle qualité de sensation qui est donnée au spectateur.

L'auteure propose l'analyse d'une image particulièrement significative au moment d'un exercice dans l'enceinte du cirque où Daniel maintient la tension de la corde fixée au plafond, permettant les exercices de Marion suspendue à quelques mètres au dessus du sol, alors que Cassiel, l'ange qui a maintenu son état est assis dans l'escalier observant le couple. «Les positions sont inversées, écrit l'auteure: l'ancien ange se tient au bas, au pied des escaliers, assurant un ancrage terrestre à la trapéziste qui semble presque voler autour de la corde sous le ciel d'une verrière» (p.204).

Au terme de cette approche de la priméité, on trouve, écrivait précédemment l'auteure, une condition particulière: celle d'une non réalisation sur le plan de la secondéité, donc dans l'ordre de l'existence. C'est là, la définition de ce qu'elle appelle l'*icône pure*. Et l'on comprendra que l'aboutissement à une relation personnelle entre Daniel et Marion (la « happy ending » classique) n'aurait aucun sens dans la mesure où une telle réalisation, banalement amoureuse, trouverait à se situer dans l'ordre de l'existence, donc de la secondéité et serait, par conséquent, contradictoire à l'idée d'icône pure. Et ici le texte de Everaert-Desmedt est clair, lucide et cohérent autant avec le trajet théorique qui se construit qu'avec le film lui-même: «Ce n'est pas un enfant mortel qui a été conçu, mais une image commune, immortelle», une «image essentielle, mais non matérialisée, une image mentale, une pensée iconique» (p. 203). Le film donne à Daniel une dernière répartie particulièrement touchante et qui vient fermer le cycle des considérations initiales qui touchaient les conditions du savoir: «Je sais maintenant ce qu'aucun ange ne sait.»

Un fragment terminal de cette analyse reprend les enjeux de la diégèse (que j'ai préféré appeler «fable»). On y trouve l'application d'un carré sémiotique qui est totalement contradictoire à l'analyse sémiotique pourtant faite de nuances et du plus grand raffinement. Je reviendrai plus bas sur cette contradiction méthodologique; les raisons d'un tel détournement de méthode sont certainement fort significatives.

### **Chávez: le parcours dans une installation, jusqu'à la limite de l'irreprésentable**

*Fantasmés* est une installation photographique réalisée par Humberto Chávez Mayol. C'est avec cette oeuvre que Everaert-Desmedt trouve la réalisation la plus parfaite du parcours sémiotique qu'elle décrit pour rendre compte de la démarche esthétique. La *plus parfaite* en ce sens que l'enjeu ici concerne strictement la question de la représentation. Il n'y a pas de fable au sens d'une histoire racontée mais, d'une façon plus immédiate, le parcours du spectateur à l'intérieur de l'installation en constitue une certaine image puisque l'aboutissement est le même. La problématique centrale se situe donc entre des mécanismes de représentation et l'aboutissement à un terme qui est un *irreprésentable*.

D'abord une brève description des lieux de l'installation. Huit grandes photographies sont disposées de façon à dessiner un carré dont la surface sera suffisamment grande pour permettre le déplacement des visiteurs. Ces photographies sont tournées vers l'intérieur dessinant non pas un lieu totalement fermé, mais disons un espace délimité. Au centre de cet espace, quatre autres photographies forment un carré délimitant cette fois-ci un espace fermé. Les images sont orientées vers l'espace intermédiaire, lieu de déambulation du visiteur. De plus, trois miroirs sont placés à des endroits stratégiques sur ce parcours permettant des jeux de vision tronquée, des superpositions de

perceptions visuelles. Les 12 photographies sont numérotées de 1 à 11, la douzième étant remplacée par une ultime portant le no 13. Les photographies représentent des intérieurs, salons, chambres à coucher, comportant des meubles, des lampes, des miroirs et des fenêtres.

L'enjeu sémiotique est double dans la mesure où l'installation constitue en elle-même la représentation d'un lieu partiellement fermé quant aux limites extérieures et totalement fermé en ce qui concerne l'espace central. D'autre part, les photographies représentent elles aussi des lieux partiellement fermés (des chambres) et partiellement ouverts (avec les fenêtres). Le terme *labyrinthe*, désignant un lieu piégé est employé par le créateur pour qualifier cette installation; et, de façon plus probante, il se réfère au jeu de GO, ce jeu de combat dont l'un des enjeux consiste à créer des encerclements de zones qui, dans cette condition, sont mises hors combat, c'est-à-dire annulées, rendues sans signification, ce qui correspond à la petite zone centrale, fermée et inaccessible.

Le dispositif est construit de telle façon que dans son parcours, le visiteur n'a jamais de saisie d'ensemble; autrement dit, pour lui, l'espace est *fragmenté*. L'auteure inscrit à ce point cette réflexion centrale: «La fragmentation est un moyen qui permet d'échapper à la représentation d'un espace réel, au profit de la présentation d'un espace *quelconque*.» Étape suivante dans la voie d'avancée sémiotique: «... la fragmentation désactualise l'espace et le potentialise» (226). J'ajoute que l'espace fragmenté échappe aussi à la représentation pour la simple raison qu'il n'est vu que de l'intérieur; on est ici aux antipodes d'un regard externe distancié, lieu d'un pouvoir. Bref cet espace artificiellement créé devient un lieu neutre, ce que vient accentuer l'uniformisation de la couleur dorée foncée, un peu terne.

Le regard du visiteur est capté par les miroirs et les fenêtres, de sorte qu'il se trouve comme dépossédé de ses propres moyens, comme piégé par les lieux (d'où les renvois indiqués précédemment au labyrinthe et au jeu de GO). Son regard est donc répercuté par les miroirs de sorte qu'à un certain moment, le seul objet qui occupe la visée de son oeil, c'est une oie. Autrement dit, écrit l'auteure, «le regard qui se regarde prend la forme d'une oie». (p.228) Je suggérerais ici que le paragramme oeil /oie pourrait expliquer le choix de l'oie. Et de fait, l'oie saisie dans le miroir, n'a rien de réel: loin de constituer un indice, elle figure une icône: «elle n'est que l'image d'elle-même, elle est sa propre image, en tant qu'image». Le lieu d'apparition de l'image de l'oie est à la fois réel (au sens de l'icône première) et absolument irréel (comme objet de l'existence). Pour cette raison, cette installation conduit le regard à l'absence ou au vide, à la façon de l'espace central fermé par les quatre photographies qui est inaccessible; comme un trou noir, l'oie et la zone centrale fermée figurent l'*irreprésentable*. Ou encore, si on se situe dans la perspective du visiteur, une figure de l'*insaisissable*. On reconnaîtra bien évidemment l'*icône pure* rencontrée dans les analyses précédentes: la matière rendue immatérielle chez Klein et la pure image mentale de la relation entre Marion et Daniel. Cette analyse apporte une nouvelle dimension à l'icône pure. Atteindre le centre vide, l'insaisissable, ce serait plonger dans le vide, se fusionner avec le néant, ce serait risquer de perdre toute conscience d'être; ce serait, au dire de Chávez lui-même, «se laisser saisir comme une proie» (autre paragramme potentiel du mot «oie»), ce serait un «suicide» mental.

L'icône pure étant *irreprésentable*, comment peut-elle être signifiée? Le créateur de l'installation a troué la représentation en omettant la photographie no 12 pour la remplacer par une autre photographie, relativement hors propos, numérotée 13, donnant l'image d'un visiteur dans une

position de repos au terme de l'avancée dans l'installation, bref, en marquant une sortie. L'image no12, l'absente, l'irreprésentable, est la plus significative, parce qu'elle est non matérialisée. Le lieu qu'elle laisse vide est celui de la *pensée iconique*.

Mais cette icône plutôt que de représenter un lieu de passage qui donnerait accès aux voies ouvertes par les interprétants, prend plutôt l'allure d'un terminus en fait un lieu obscur, mystérieux, à la fois fascinant et craint, bref quelque chose qui, par connotations, suggère un espace sacré. Ce qui, bien sûr, nous conduirait à une contradiction avec la pensée pragmatiste de Peirce. Il y a ici un risque de fuite ou d'égarement de l'esprit dans cette possible interprétation de l'icône; je reviendrai sur cette question centrale plus bas.

---

## **2. Propositions critiques**

### **2.1 Le parcours des artistes comme avancée sémiotique**

Un des aspects importants de cet ouvrage tient dans l'ouverture d'un espace d'interaction entre le travail de création de l'artiste et l'élaboration théorique sur le plan de la sémiotique. Everaert-Desmedt aura su se mettre à l'écoute de l'artiste, prendre au sérieux sa démarche. Voire plus, à certains moments, elle va jusqu'à déplacer le lieu de l'interrogation, même théorique, pour le reporter dans une immanence à l'oeuvre; c'est-à-dire, là où la vue est profondément marquée, là où l'enjeu de l'oeuvre domine, là où la saisie est fragmentée; et ce déplacement est assumé, même au risque pour l'esprit de ne pas arriver à entrevoir un acquis de savoir qui soit satisfaisant. Ce sont là les enjeux liés au choix, fait par l'auteure, de se placer en priorité à l'écoute de l'artiste.

Le second aspect important, ce fut de saisir l'acte de création comme un mouvement, une avancée; plus sémiotiquement, on dira comme un mouvement de la sémiosis. C'est ainsi que la rencontre de la réflexion sémiotique et le travail de l'artiste peuvent trouver des lieux de congruence. La sémiotique de Peirce se fonde d'abord sur les inférences, les mouvements de l'esprit, les avancées et les acquis de savoir. La théorie des signes est seconde bien que nécessaire puisque la définition du signe, c'est avant tout une façon de saisir le mouvement d'élaboration du savoir. L'artiste est celui qui, dans l'ordre de la complexification du signe, allant de l'icône jusqu'à l'argument, descend au niveau le plus primaire -- ou le plus premier --, le lieu même où trouve sa source le trajet qui sera celui de l'avancée de l'esprit. Ce qui implique une grande économie de moyens puisque la réflexion doit trouver à se donner un lieu antérieur aux élaborations savantes. La descente de l'ange Daniel dans la priméité du désir en constitue une démonstration exemplaire. Et ainsi, de la part du peintre Klein, l'entrée dans la matérialité de la pure qualité de la couleur. Et aussi, dans l'installation de Chávez, le regard qui ne découvre qu'une oie, c'est-à-dire un reflet de lui-même. Dans tous les cas, l'avancée sémiotique et la démarche artistique sont donnés comme les deux faces d'un même mouvement.

### **2.2 L'esthétique et la sémiotique peircienne**

Mais ce parcours est-il peircien? Qu'en est-il de l'esthétique chez Peirce? Existe-t-elle? A-t-elle été constituée? La question est importante dans la mesure où cette étude repose sur une telle

présupposition. Or la réponse est loin d'être évidente et ce présupposé, qui semble accepté par l'auteure, est peut-être une avancée un peu prématurée.

L'exemple le plus évident de cette difficulté tient dans la contradiction entre une simple affirmation de départ, posée dès l'introduction de l'ouvrage, où il est rappelé que l'esthétique représente pour Peirce une «science normative» alors que toute l'étude construit, d'une façon d'ailleurs fort convaincante, une analyse sémiotique supposant une démarche esthétique orientée vers un grand dépouillement, si ce n'est une déconstruction, un lieu de non-savoir, bref un état qui serait tout sauf *normatif*.

Depuis les dix ou quinze dernières années quelques chercheurs ont travaillé le corpus de Peirce dans cette perspective et quelques propositions ont été élaborées. Everaert-Desmedt s'appuie uniquement sur l'ouvrage d'Anderson paru il y a maintenant quelques décennies. Tous reconnaissent que cet ouvrage avait eu le mérite d'ouvrir le questionnement; mais le parallèle entre la démarche artistique et la recherche scientifique, qui repose sur une interprétation assez hardie des inférences, demeure bien insuffisant. Plus récemment des débats ont été tenus sur le statut de l'esthétique chez Peirce: s'agit-il d'une science normative (comme il le suggère nommément) ou bien les travaux ultérieurs à cette déclaration, par exemple la 3<sup>ème</sup> conférence sur le Pragmatisme (consacrée à la question de la réalité de la priméité) et, autre exemple, le dernier grand texte publié du vivant de Peirce, «Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu» ne conduisent-ils pas la réflexion sémiotique dans des lieux étrangers à la proposition initiale d'une simple science normative. Il y a là un questionnement, des réflexions, des échanges voire des confrontations qui sont extrêmement dynamiques. À titre d'exemple, je donnerais comme références les travaux de Herman Parret (un compatriote de l'auteure): d'abord, un article resté célèbre («Peircean Fragments on the Aesthetic Experience») paru dans un ouvrage collectif (H. Parret, *Peirce and Value Theory. On Peircian Ethics and Aesthetics*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins) qui pourtant figure à la bibliographie; puis deux ouvrages récents, *L'esthétique de la communication* (Bruxelles, Ousia 1999) et *La voix et son temps* (2002) paru dans la même collection «De Boeck Université» que l'ouvrage que l'on traite ici. Je ne donne qu'un seul cas spécifique: Parret avait déjà reconnu une rupture entre les déclarations de Peirce sur l'esthétique comme science normative et la réflexion proprement dite sur l'esthétique par un formule lapidaire passée à la tradition: «... a clear distinction is always made by him between artistic sensivity or artistic appreciation and the scientific study of the beautiful: according to him, there is no bridge between the two.» Je citerai un autre auteur dont un ouvrage classique et reconnu a été consacré à cette question: Carl H. Hausmann (*Metaphor and art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.) Enfin, je voudrais aussi citer de Christiane Chauviré, *Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague* (Paris, P.U.F., 1995) qui au regard de la question de l'esthétique paraît incontournable.

On trouvera étrange sinon difficilement acceptable de la part de l'auteure, l'ignorance de ces ouvrages fondamentaux et de ces lieux de discussion. De fait, l'auteure ne s'est appuyée que sur l'ouvrage d'Anderson qui analyse la question esthétique sur la base des inférences. Or l'essentiel de la position de Peirce sur la «sensibilité ou l'appréciation artistiques», pour reprendre les termes de Parret, tient précisément dans ce déplacement allant de la tercéité abstraite vers la priméité lieu de la sensation et de la virtualité. On reconnaîtra donc que de par le choix des oeuvres et par les analyses, Nicole Everaert Desmedt a trouvé à s'inscrire au plus près de cette conception de l'esthétique. On regrettera

tout de même l'absence d'un travail, dans le texte de Peirce, sur la place et la définition de l'esthétique, d'autant plus que les oeuvres exemplaires analysées ici auraient pu contribuer à enrichir la réflexion sémiotique sur cette question.

### 2.3 Deux notions problématiques: l'*icône pure* et l'*hypoicône*

Il me paraît qu'il y ait quelques difficultés dans l'usage de deux termes appartenant de façon spécifique à la sémiotique de Peirce: l'*hypoicône* et l'*icône pure*. Voici le passage qui est au coeur de ces difficultés: «Il y a deux conceptions de l'icône chez Peirce: l'icône pure de l'ordre de la priméité qui correspond à la «ressemblance» de Magritte; et l'*hypoicône*, de l'ordre de la tiercéité, signe symbolique qui produit un effet de similarité, correspondant à la «similitude» de Magritte». (p. 35)

D'abord l'*hypoicône*. Cette notion est donnée comme une dénomination de signe qui entrerait en concurrence avec le terme icône pris simplement pour lui-même. De plus, l'auteure après avoir repris le célèbre passage (C.P. 2.276) définissant les *hypoicônes* conclut en affirmant que «l'*hypoicône* est un signe symbolique conventionnel».

Ma première remarque est la suivante: le terme «*hypoicône*» ne désigne pas une classe de signe, mais une analyse triadique de l'icône. En dehors des trois *hypoicônes*, ce terme ne signifie rien. Lorsque l'auteure suggère de le définir par l'idée de convention, il semblerait qu'elle fasse la même erreur qu'avait fait, il y a plusieurs années, Winfried Noeth, dans son *Handbook of Semiotics* (non cité ici), en proposant de superposer la série des trois *hypoicônes* à la triade de premier du signe (légisigne - sinsigne - qualisigne).

Je vais un peu plus loin: si la triade de l'*hypoicône*, image - diagramme - métaphore, marque une avancée sémiotique vers de moins en moins de convention et de plus en plus de priméité, c'est-à-dire de potentialité, alors peut-être Nicole Everaert-Desmedt nomme-t-elle «*icône pure*» ce qui correspondrait précisément à la métaphore telle que définie dans cette triade. En tout état de cause, il semblerait que ce soit là, l'interprétation qui a été donnée à la métaphore, *hypoicône* troisième, par H. Parret, Carl Hausmann dans les ouvrages précédemment cités et moi-même (« L'icône, l'*hypoicône* et la métaphore»). Or, jamais il n'est fait mention, dans l'ouvrage, des trois *hypoicônes* alors qu'il paraît impossible de traiter de la question de l'esthétique sans se référer à la métaphore, définie comme l'*hypoicône* troisième.

Maintenant le terme «*icône pure*». D'où vient-il? Vraisemblablement pour distinguer ce terme de l'*hypoicône*. Mais encore? Dans le même fragment des C.P. 2.276, on lit ce passage que cite l'auteure: « Seule une possibilité est une icône, purement en vertu de sa qualité; et son objet ne peut être qu'une qualité». Faudrait-il voir dans la formulation de Peirce, «*purement en vertu de sa qualité*», l'origine de cette formule? L'auteure se réfère à un autre passage de C.P. (1.533), rarement cité, où Peirce cherche à procéder à une analyse triadique d'un terme appartenant à la tiercéité. Les trois termes qu'il suggèrent -- et il avoue clairement son insatisfaction -- sont: la possibilité (3ième), l'existence (2ième) et la mentalité («*Mentality*») qui serait premier. Il donne alors comme exemple d'un troisième saisi comme premier, «la saveur ou la couleur d'une méditation». Effectivement, le terme «*mentality*» ne paraît pas très adéquat alors que l'idée de cette analyse semble ouvrir des voies très prometteuses: tous conviendront que la « saveur et la couleur d'une méditation» a quelque chose

de typiquement proustien; ce qui du même coup nous ramène à la métaphore qui est une ouverture sur quelque chose de neuf qui est promis mais qui n'est pas encore avéré.

À l'inverse, l'expression d'«icône pure» a quelque chose de statique, marquant comme un point d'arrivée, un terminus ou un indépassable ce qui ne va pas sans contradiction avec le présupposé général de l'esthétique qui se construit ici sur l'idée d'un mouvement de la semiosis dont l'avancée potentielle est, comme l'écrit Peirce, «ad infinitum».

## **2.4 Le piège du vocabulaire et le binarisme de la pensée qu'il peut entraîner, si l'on n'y prend garde**

Au terme de l'analyse du film de Wim Wenders, *Les ailes du désir*, l'auteure clôt l'analyse du récit en proposant l'application d'un carré sémiotique (répondant parfaitement à la logique du modèle de l'École greimassienne). Qu'une analyse fondée sur les postulats de la sémiotique peircienne aboutisse à ce résultat a de quoi surprendre. L'occasion est pourtant favorable pour réfléchir aux conditions logiques de l'analyse sémiotique.

Le carré sémiotique repose, on le sait, sur des termes échangeant des relations d'opposition, de contradiction et d'implication. Voici donc les dénominations qui, dans le respect du modèle canonique, fondent l'analyse du temps: Temporel, Intemporel, Non-temporel et Non-intemporel. Un trajet est tracé à l'intérieur du carré, marquant le parcours diégétique du personnage de Daniel: Intemporel (tiercéité), Non-intemporel (non-tiercéité), Temporel (secondéité) Non-temporel (non-secondéité) et l'aboutissement qui est un retour à la case initiale, Intemporel qui, à ce moment, est désignée comme appartenant à la catégorie de la priméité. Je reprends la superposition des catégories: 3<sup>ième</sup>: Intemporel; 2<sup>ième</sup>: Temporel et 1<sup>er</sup>: Intemporel.

Deux difficultés se posent.

D'abord, le vocabulaire est binaire alors que l'analyse peircienne est triadique. En fait il y a inadéquation: le temps, au niveau de la priméité n'a de réalité que comme un instant, disons à la façon d'un éclair, mais un temps sans durée, sans étendue et sans rupture. Par contre, un temps très intense. Comme une soudaine prise de conscience. Le temps de la priméité ne peut pas être intemporel, il est spontané: le rattachement du terme Intemporel à la catégorie de la priméité, de la part de l'auteure, est d'autant plus étonnant que, dans le corps de l'analyse, on lit: « La seule intemporalité à la portée des humains est celle qui est vécue dans cette sorte d'*instant intemporel* qui caractérise la priméité, selon Peirce.» (p. 186. Référence à Peirce absente) Ce qui permet de rétablir l'analyse triadique du temps et le cheminement du personnage de Daniel dans cette *fable* du film de Wenders: 3<sup>ième</sup>: intemporalité, temps non-marqué ou un présent éternel; 2<sup>ième</sup>: temporalité marquée ou temps rupturé; et 1<sup>er</sup>: instant sans durée, temps spontané.

Dans la présentation du carré sémiotique, l'auteure adjoint à chacune des dénominations des quatre pôles, des termes, toujours abstraits, renvoyant à une analyse de l'espace et qui posent la même difficulté: 3<sup>ième</sup>: continuité; 2<sup>ième</sup>: discontinuité et 1<sup>er</sup>: continuité. Je suggérerais d'analyser l'espace sur la plan de la priméité par le terme *fusion* qui marque une antériorité logique à la possibilité même du découpage.

Une seconde difficulté me paraît plus sérieuse: les dénominations du carré sémiotique appartiennent à une sémantique: ce sont des unités de sens du même niveau phanéroscopique, celui de la tercité. Comment alors, arriver à rendre compte de la catégorie de l'existence et surtout de celle de la priméité avec des outils notionnels qui sont troisièmes de par leur définition? La réponse est présente tout au long de l'étude de Nicole Everaert-Desmedt, elle réside dans la production artistique qui nécessairement déborde les catégories sémantiques et le niveau abstrait de la tercité.

Il n'en demeure pas moins une difficulté qui est d'ordre spécifiquement sémiotique: comment les mots de la langue peuvent-ils donner accès à des réalités -- ici celles de la priméité -- qui leur sont étrangères? La seule réponse réside dans la conception de la langue et dans l'usage qui est fait des mots. Il est très clair dans la logique de la sémiotique peircienne que le mot-signe appartenant à la tercité contient en lui-même les traces, je dirais comme le souvenir, de ses appartenances aux niveaux précédents. C'est la règle des présuppositions qui domine ici. D'autre part, si on prend au sérieux la définition donnée par Peirce du signe comme d'un lieu dynamique orienté vers un *serait*, (*would be*) donc ouvrant des voies vers de nouvelles significations, en fait des horizons encore inconnus, alors oui, les mots peuvent donner accès aux réalités de la priméité. Mais lorsque, à l'inverse, les mots sont saisis strictement comme les termes d'un système fermé, lieu exclusif du sens qui y serait immanent, alors on a déserté le seuil de la phanéroscopie, on a régressé et on s'est enfermé dans une structure sémantique. Le carré sémiotique en constitue un cas exemplaire et le trajet narratif que l'on peut y reconnaître ressemblerait plutôt à une errance dans un labyrinthe infiniment parcouru.

Non seulement, cette insertion d'une analyse sémantique n'apporte rien à l'analyse proprement sémiotique de l'oeuvre de Wenders, elle apporte une contradiction méthodologique; par conséquent, elle vient distraire l'esprit du lecteur de la réflexion toute en finesse consacrée aux *Ailes du désir*.

## **2.5 La pensée iconique comme lieu essentiel de la démarche esthétique.**

Après avoir consacré quelques rubriques à la nécessaire critique de certaines interprétations de la sémiotique de Peirce ainsi que de certaines carences, je terminerai ce compte rendu sur une saisie plus générale de la réflexion de Nicole Everaert-Desmedt en regard de la question esthétique.

Dans l'ensemble, la lecture des oeuvres est admirable. Ce qui est mis en évidence, c'est un travail, une avancée ou encore un parcours. Loin de simplement plaquer des préceptes abstraits déjà largement connus, l'auteure suit, pourrait-on dire, à la trace un mouvement de conscience qui éclôt en s'immergeant dans le matériau de l'oeuvre. De ce fait, l'esthétique est définie non pas comme le fait d'un achèvement formel; encore moins comme une science normative; l'esthétique, c'est un cheminement, l'élaboration d'une conscience de l'appartenance à l'univers.

Le parallélisme avec la pensée phanéroscopique et sémiotique de Peirce est constamment présent. Ce qui fait la particularité de cette étude c'est que la pensée philosophique, telle qu'elle est posée au départ, représente une position minimale, à savoir un déplacement de la conscience depuis la logique du symbolique troisième vers la priméité; au tout début de ce texte, j'avais résumé le postulat sur lequel s'appuie cet ouvrage: l'oeuvre artistique et, par conséquent, l'enjeu esthétique visent une

matérialisation des forces du possible et, par voie de conséquence, l'actualisation d'un lieu symbolique nouvellement élaboré.

Autrement dit, le renouvellement de l'ordre du symbolique est rendu possible par une immersion dans l'ordre de la priméité. Ce passage, et ce renouvellement, c'est l'oeuvre de l'esthétique, au sens que lui ont donné les artistes du XXe siècle. Sur la scène de la théorie où nous nous situons, celui des espaces phanéroscopique et sémiotique, ce lieu se nomme la *pensée iconique*. Tel est l'argument qui est au coeur de cet ouvrage. On ne peut qu'y acquiescer.

---

Jean Fisette  
Professeur associé  
Université du Québec à Montréal