

Logique de l'icône

Dossier préparé sous la responsabilité de Tony Jappy

Logique de l'icône

Fernando ANDACHT

Michel BALAT

Francesca CARUANA

Anne-Marie CHRISTIN

Jean FISETTE

Robert E. INNIS

Tony JAPPY

Cécile PAUCSIK-TOURNÉ

Joëlle RÉTHORÉ

David SCOTT

Hors dossier

Jan BAETENS

Iconographie

Françoise SULLIVAN

présentée par Thérèse SAINT-GELAIS

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'UQAC, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'UQAC.

Le comité d'évaluation du Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du ministère de l'Éducation du Québec a attribué à **PROTÉE** la note **A+** pour son excellence et sa diffusion internationale.

Directrice : Francine Belle-Isle. Directeur-adjoint : Jacques-B. Bouchard. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.

Secrétaire à l'administration : Maude Dumont-Gauthier. Responsable du présent numéro : Tony Jappy.

Page couverture : Françoise Sullivan, **Jaune**, 1998, acrylique sur toile, 60,9 x 94,4cm. Photographie : F. Sullivan.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie BOURASSA, Université de Montréal
Mireille CALLE-GRUBER, Queen's University
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Marty LAFOREST, Université du Québec à Trois-Rivières
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Christine ROSS, Université McGill
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Donald BRUCE, University of Alberta
Robert DION, Université du Québec à Rimouski
Gabrielle FRÉMONT, Université Laval
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Joseph MELANÇON, Université Laval
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa
Lorraine VERNER, Université du Québec à Chicoutimi

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE)
(VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)

INDIVIDUEL

Canada : 29\$ (15\$ pour les étudiants)
États-Unis : 34\$
Autres pays : 39\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 34\$
États-Unis : 44\$
Autres pays : 49\$

VENTE AU NUMÉRO

(VERSION IMPRIMÉE)

INDIVIDUELLE

Canada : 11,25\$ (6\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 13,25\$
Autres pays : 14,25\$

* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque

INSTITUTIONNELLE

Canada : 15\$
États-Unis : 17\$
Autres pays : 19\$

(VERSION Internet)

INDIVIDUELLE

Canada : 8\$ (4\$ pour les étudiants)
États-Unis : 8\$
Autres pays : 8\$

INSTITUTIONNELLE

Canada : 10\$
États-Unis : 10\$
Autres pays : 10\$

Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ non incluses pour la vente au Canada.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.

Adresse électronique : protee@uqac.quebec.ca. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.

PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique. PROTÉE bénéficie également d'un site électronique – l'*Espace Protée* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/protee.htm>) – à l'intérieur du *Site électronique international de sémiotique* (<http://www.uqac.quebec.ca/dal/semiotique.htm>). L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie La Renaissance.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

Logique de l'icône

Présentation / *Tony Jappy* 4

QUI DIT QUOI? / *Francesca Caruana* 7

ACCORD RÉCIPROQUE: Peirce, Kandinsky et le potentiel dynamique du qualisigne / *David Scott* 17

SÉMIOTIQUES DU TEXTE ET DE L'IMAGE / *Tony Jappy* 25

QUAND LE DISCOURS SE VEUT LANGAGE D'UN SUJET
plutôt qu'instance indifférente de la langue / *Joëlle Réthoré et Cécile Paucsik-Tourné* 35

PARLER DU VIRTUEL. La musique comme cas exemplaire de l'icône / *Jean Fissette* 45

COMMENT FAIRE DES NATIONS AVEC DES SIGNES.
L'hypoicône et la genèse des communautés imaginées / *Fernando Andacht* 55

FRANÇOISE SULLIVAN.
Une présentation de Thérèse Saint-Gelais 65

SUPPORT ET ICONICITÉ, OU L'APPARENCE SANS QUALITÉS / *Anne-Marie Christin* 69

RHÈMES D'AMOUR / *Michel Balat* 77

JOHN DEWEY et sa glose approfondie de la théorie peircienne de la qualité / *Robert E. Innis* 89

Hors dossier

L'ART *EX SITU*. À propos du catalogue *Kounellis au Château de Plieux* / *Jan Baetens* 100

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 108

NOTICES BIOGRAPHIQUES 110

Logique de l'icône

Une présentation de Tony Jappy

Nous aborderons ce dossier consacré à la logique des icônes par un détour épistémologique. Il faut retenir, d'une part, que Peirce concevait toute logique comme une sémiotique formelle et, d'autre part, que, empiriste, il considérait après d'autres que c'est l'expérience, définie comme le « résultat cognitif de notre vie passée » (*C.P.* 2.84)¹, qui forme la base de nos connaissances. La spécificité du processus d'appropriation de ces connaissances ne se comprend qu'à la lumière de la place accordée par Peirce à l'inférence dans sa sémiotique. Nous sommes si habitués à la conception saussurienne du signe, assimilé sans doute trop hâtivement au mot du dictionnaire, que nous oublions parfois que ce sont les trois formes de l'inférence – abduction, déduction et induction – qui constituent pour Peirce la classe de signes la plus authentique, à savoir l'argument. Notre perception même du monde relève d'un processus quasi abductif assimilable à l'inférence, et c'est grâce à la perception accumulée des éléments des trois univers donnés par les catégories que notre expérience du monde se constitue.

Cette conception de la perception a eu sur la sémiotique de Peirce une incidence déterminante, que l'on peut facilement apprécier en la comparant à la théorie cognitive avancée par un autre empiriste, John Locke. Chez Locke, en effet, l'inférence travaille sur des idées *déjà* emmagasinées dans l'« entendement », grâce essentiellement à la sensation. C'est seulement pour rendre compte du traitement ultérieur des données de l'expérience ainsi acquises que Locke a recours à la division traditionnelle des symboles : terme général, proposition et processus inférentiel. Ne disposant ni de déictiques ni de pronoms, Locke n'avait aucun moyen de rendre compte de ce qui l'intéressait au premier chef, à savoir les particuliers, et les qualités premières étaient de toute façon pour lui une donnée immédiate, échappant par conséquent à une sémiotique des « idées ». De plus, dans ce système, le processus d'acquisition est totalement indépendant des opérations de traitement et d'assimilation ultérieures, les seules dont la logique, conçue elle aussi comme une sémiotique, était apte à rendre compte.

Chez Peirce, en revanche, les opérations d'acquisition et de traitement sont rigoureusement semblables : tout s'effectue par inférence, à commencer par la perception : « les éléments de tout concept entrent dans la pensée logique par la porte de la perception et en sortent par la porte de l'action préméditée », selon la formule lapidaire bien connue (*C.P.* 5.212, trad. Deledalle). Notre expérience du monde se constitue au moyen d'inférences portant sur des qualités, des existants et des signes, perçus grâce à des jugements perceptuels qui nous permettent notamment de saisir la généralité et, par là même, de distinguer ce qui est signe de ce qui ne l'est pas. On comprend donc pourquoi Peirce tenait l'argument pour le signe le plus achevé : il constitue la classe de signes qui assure tous les stades de la cognition, de l'acquisition des données premières jusqu'à leur assimilation ultérieure à notre expérience ; c'est donc la seule qui nous permette d'en apprendre plus sur le monde et d'en acquérir pragmatiquement des connaissances nouvelles.

Une telle conception de la cognition comporte pour notre dossier une implication capitale : la perception s'appliquant à tous les aspects du monde auquel nous participons, indépendamment de la catégorie à laquelle ils appartiennent, une sémiotique viable se doit d'être en mesure de rendre compte de la totalité des éléments perçus, qu'il s'agisse de qualités, d'existants, ou d'objets généraux comme les signes. C'est ainsi qu'en 1906 Peirce reconnaît

avoir élargi la portée de la logique (symbolique) de la tradition en y incluant deux composantes supplémentaires: une logique de l'univers des existants, c'est-à-dire une sémiotique de la quantification; et une logique de l'univers qualitatif, autrement dit une logique des icônes:

Et il me semble que dans l'état actuel de notre connaissance des signes, la doctrine entière de la classification des signes et de ce qui constitue l'essentiel d'un type de signe donné, doit être étudié par un seul groupe de chercheurs. C'est pourquoi j'élargis la logique pour y intégrer tous les principes nécessaires de la sémiotique, et je distingue, en plus d'une logique des symboles, une logique des indices et une logique des icônes. (C.P. 4.9, trad. T. Jappy)

On le sait maintenant, la logique des indices est l'une des contributions majeures apportées par Peirce au développement de la logique générale. La logique des icônes, en revanche, reste plus diffuse, car il l'aborde de plusieurs manières sans jamais en proposer une formulation exhaustive et définitive. On la rencontre dans diverses définitions du signe, dans les définitions de la deuxième trichotomie également, où sont traitées les trois relations associant le signe à l'objet, et elle est consignée dans la théorie des hypoicônes² énoncée sous la forme d'une définition notoire de 1902 (elle revient régulièrement dans les textes qui suivent), d'une densité et d'une précision redoutables. Enfin, on en trouve l'illustration sans doute la plus achevée dans les graphes existentiels.

C'est ce défi posé par la logique des icônes que les collaborateurs de ce dossier ont accepté de relever, cherchant à mieux la faire comprendre, à l'approfondir et à l'étendre, et à l'illustrer sans jamais vouloir, bien sûr, se substituer à son concepteur. L'entreprise comporte une décision méthodologique importante: bien qu'il soit théoriquement possible d'isoler par précision la dimension qualitative de cette sémiotique, se confiner ainsi au seul niveau de la qualité aurait eu pour effet d'en masquer la contribution spécifique au processus global de la sémiologie, et de se priver de la diversité et de la richesse de ses manifestations.

Comme on pouvait s'y attendre, l'assimilation icône-signe visuel constitue une sorte de norme, aune à laquelle peuvent se mesurer ou se délimiter les autres manifestations sémiotiques de la qualité. C'est à ce problème précis, en effet, que sont consacrés trois des articles de ce dossier.

Francesca Caruana se propose, au moyen d'une analyse de deux mouvements de l'art contemporain, de revenir sur deux aspects quasiment complémentaires de la création artistique, à savoir l'imitation et le faux. Plaçant son analyse tour à tour sur les plans diagrammatique et métaphorique, elle met en évidence comment, dans l'exercice de leur activité créatrice, les artistes en question déconstruisent plus qu'ils ne reproduisent.

S'appuyant sur les écrits théoriques du peintre Wassily Kandinsky, David Scott s'intéresse au caractère proprement sémiotique de l'art non figuratif, c'est-à-dire d'un art apparemment sans objet et dont la portée référentielle serait quasiment nulle. Constatant une convergence des positions de Kandinsky et de Peirce, l'auteur s'attache à dégager la sphère d'application des trois hypoicônes peirciennes et à évaluer le potentiel dynamique des constituants forcément qualitatifs du tableau non figuratif.

Sur un plan plus purement épistémologique, Tony Jappy compare la manière dont deux approches radicalement différentes s'accommodent aussi bien des signes linguistiques que picturaux. Il s'intéresse en particulier au sort réservé à la métaphore picturale par une sémiologie visuelle à caractère linguistico-centrique d'un côté et par la logique des icônes de l'autre.

Mais l'équation icône-signe visuel, si elle fonctionne comme repère de base, n'épuise en aucune façon la question de la logique des icônes. Ainsi plusieurs collaborateurs se sont-ils intéressés aux caractères essentiellement qualitatifs de signes inscrits dans d'autres supports.

Joëlle Réthoré et Cécile Paucsik-Tourné, par exemple, ont étudié l'exploitation singulière à des fins poétiques, c'est-à-dire créatrices, du procédé d'agglutination «lexicale» employé par le romancier américain John Dos Passos dans sa trilogie *U.S.A.* Elles montrent comment ces éléments qualitatifs, véritables invitations au musement, contribuent à déstabiliser les certitudes tant linguistiques qu'ontologiques du lecteur, et l'orientent vers l'univers plus souple de l'imaginaire.

Quant à Jean Fissette, il remet sérieusement en question le statut quasiment hégémonique accordé dans les discussions de l'iconicité au signe visuel, facteur selon lui de méprises et d'erreurs d'interprétation. Après avoir dressé un inventaire très complet des caractéristiques de l'icône peircienne, et en tenant compte des canons de la musicologie, il avance et évalue l'hypothèse selon laquelle c'est le signe musical qui illustre le plus complètement le domaine qualitatif de l'icône.

Sur un tout autre plan, sociologique celui-là, Fernando Andacht applique la théorie peircienne des hypoicônes à des phénomènes sémiotiques constatés lors de l'émergence des nations nouvelles, à savoir la construction de communautés imaginées. Délaissant la portée « sensuelle » des icônes au profit de leur capacité à stimuler l'imaginaire symbolique, il montre comment le contenu des discours et les stratégies nationalistes constituent un travail sur les signes, travail qui exploite surtout leur dimension qualitative dans le but de construire un réel plus rassurant.

Enfin, trois articles du dossier s'attachent à explorer soit les limites de la logique des icônes, soit ses prolongements théoriques ou historiques.

On peut se demander quelles auraient été les catégories d'Aristote s'il avait parlé une langue autre que le grec. On peut également se demander si Saussure aurait limité l'objet de la linguistique à la langue s'il avait parlé une langue à genre naturel et non à genre grammatical comme le français. La question qu'ouvre Anne-Marie Christin est celle du problème de l'influence exercée par la constitution de leur langue sur la pensée des théoriciens du signe. À partir d'une anecdote apparemment anodine, elle aborde très vite le problème de l'influence de la langue sur la pensée. Montrant que la conception des icônes avancée par Platon pourrait être liée au fait qu'il parlait une langue alphabétique, dans laquelle les signes représentent des sons et non pas, par exemple, des mots écrits sur un support, elle évoque la possibilité que Peirce ait pu, dans sa théorie générale, négliger le support des signes pour les mêmes raisons.

Dans un texte qui est étonnamment à l'image de son sujet, Michel Balat s'emploie à illustrer et développer ce que Peirce a revendiqué comme son chef-d'œuvre, à savoir les graphes existentiels. Les diagrammes qu'il nous propose montrent à quel point Peirce a anticipé les recherches linguistiques portant sur la forme des énoncés qui ont jalonné la deuxième moitié du siècle, et témoignent de la manière dont une science « spéciale » comme la linguistique emprunte des concepts, ici les conventions permettant de rendre compte de la structure des énoncés, à une science plus générale comme la sémiotique. Il est à noter ici que les conventions utilisées dans cet article et dans celui de Jappy relèvent toutefois de systèmes de représentation différents.

Enfin, partant d'une étude capitale de la plume de John Dewey, Robert E. Innis revient, dans un texte riche et stimulant, sur le contexte philosophique et historique de la théorie peircienne de la qualité et sur l'influence qu'elle a pu exercer sur la philosophie américaine. En ouvrant ainsi sur les prolongements de la logique des icônes, l'auteur retrace les liens de parenté associant la pensée esthétique et philosophique de Dewey et la dimension qualitative de la sémiotique de Peirce. Ce faisant, il nous ramène à une période d'exégèse peircienne que nous aurions tort de négliger. Car on découvre ainsi la manière dont une idée lumineuse peut être reprise, développée et mise en application par les penseurs des générations postérieures.



-
1. Selon la convention, les extraits des *Collected Papers* se trouvant dans le dossier sont référencés par volume et paragraphe.
 2. Nous nous sommes alignés sur les conventions adoptées par Gérard Deledalle en ce qui concerne la graphie du mot hypoicône (N.D.L.R.).

QUI DIT QUI DIT QUOI? QUOI?

FRANCESCA CARUANA

SI C'EST VRAIMENT FAUX... ALORS!

En peinture, et plus spécifiquement en arts plastiques, l'interrogation maintes fois posée par la problématique du faux implique la réciprocité logique d'un vrai. La question sur la réalité de l'un et de l'autre ayant été traitée sous bien des aspects, elle ne suscitera pas ici un développement supplémentaire, elle présentera plutôt une réflexion sur les composantes iconiques de l'*imitation* d'une part et, d'autre part, une réflexion sur les effets que ces composantes impliquent dans l'interprétation, lorsque le spectateur est en situation de reconnaître quelque chose. Car, au-delà de l'association implicite vrai/faux, le projet veut mettre en évidence, au sein même de la production picturale, du point de vue de l'interprétation, la fonction sémiotique relative aux éléments de ressemblance, spontanément intégrés par le regard du spectateur soumis, dans ces conditions, à l'obligation de différenciation. Mais ce jugement spontané produit par des éléments qualitatifs laisse supposer un état antérieur, originel, naturel, *apparemment* vrai, qui aurait le privilège de tenir lieu de référence. Il conviendra donc de définir cet état antérieur, dont les effets semblent fondés sur le seul argument de la sensibilité, selon que l'éthique qui la gouverne la dissocie ou non d'un état provisoire des connaissances.

L'histoire de l'esthétique propose des séries d'œuvres qui ont représenté la nature, les objets du monde, d'après les lois de l'imitation telles qu'elles étaient définies par les différents contextes socio-historiques (de l'art antique à l'art classique en passant par l'art moderne, les canons de l'imitation n'ont cessé d'être modifiés, et correspondaient à l'investissement mythique, religieux, voire économique que les sociétés respectives faisaient surgir). Les formes de l'apparence, *via* les objets qui les représentent, qui déterminent ultérieurement les ancrages interprétatifs de ce rapport *implicite* – c'est-à-dire l'objet et sa représentation mimétique –, se trouvant être à l'origine de valeurs moralisantes, à l'origine d'argumentation religieuse ou mythique, sont analysées à l'aide de la topologie de l'icône telle que Peirce l'a établie. Jusque-là, ces ancrages interprétatifs ont été mis en exergue à la faveur d'une critique hiérarchisante, qui en a catégorisé les effets: du plus vrai à l'absolument faux, à l'archi(archè)-faux, en passant par la

copie, le clone, le double, la série, le modèle, le multiple, l'épreuve... De l'objet unique à l'objet plagié, quelle sorte d'altération affecte donc l'objet pour qu'on puisse dire qu'il est faux? À quelle sorte de réalité mimétique, répétitive, la ressemblance nous renvoie-t-elle? Toutes ces questions concernent une interprétation historico-esthétique du monde.

Mais qu'advient-il de l'interprétation picturale, lorsqu'elle est déjà investie de la problématique de l'imitation et que la peinture cherche à la dépasser ou à la réinterpréter comme dans le cas du surréalisme ou de l'hyperréalisme? C'est précisément ce que je me propose d'examiner.

Les sujets soumis à l'analyse relèveront des expressions picturales citées, sachant qu'elles présupposent acquis par le lecteur que tout jugement moralisant sur la valeur des œuvres en fonction de la réussite de l'imitation est écarté. Les qualités iconiques des diverses expressions sont observées de manière comparative afin de caractériser les sources de l'interprétation. En effet, l'hypothèse que je pose tentera de soutenir que des qualités « intrinsèques » de l'œuvre perçues ou ignorées par le spectateur dépendent une vérité esthétique gouvernée par une loi d'interprétation. On peut annoncer d'ores et déjà que la loi esthétique sera du côté de celui qui, d'une certaine manière, aura saisi les qualités inhérentes à l'œuvre. Il faut toutefois maintenir une précaution méthodologique qui n'établira pas de lien de cause à effet entre le fait de percevoir et la vérité de la loi esthétique. L'objet considéré est celui de l'inscription plastique, soit un ensemble de signes qui ne sont pas encore des signes mais dont la nature est de représenter leur objet: les *pictorhèmes*¹.

Pour « illustrer » cette relation entre les qualités de l'œuvre – ce qui semble gouverner une vérité esthétique et la loi d'interprétation –, je propose que nous passions du symbolique au réel, en jouant d'une éventualité quelque peu extrême mais qui, à mon sens, fait se représenter au mieux ce que l'être humain élabore quand, remontant vers l'origine, il cherche une vérité: je fais donc l'hypothèse d'une posture somme toute assez ordinaire, celle de l'aspiration à la

vérité, représentée par la place la plus *vide* qui soit (sur le plan symbolique), celle de Dieu, théologiquement nommée comme vraie, puisque susceptible d'être remplie par toutes sortes de prédicats satisfaisant à une vision non avouée mais idéale du monde – toute représentation venant décliner au plus près cette forme de postulat. Tout se passe, telle l'image d'une pyramide symbolique:

– Il y aurait Dieu, ensuite celui qui lui est le plus ressemblant, le Saint, puis celui qui lui est le plus proche, l'homme. En supposant cette filiation, on obtient un point d'origine qui n'a d'autre intérêt que la prise en charge *du vrai*, c'est-à-dire d'un postulat idéal, même si l'on repère très vite qu'il ne peut être qu'imaginaire. Mais continuons à refaire le monde. En lieu et place de Dieu, l'homme pose comme garantie de Son œuvre parfaite la nature, entité inamovible de la pensée commune et dont les effets sont omniprésents. L'homme dispose dès lors d'un univers de références maîtrisable et, à quiconque contesterait cet état de garantie, il deviendrait difficile de faire la preuve de l'inamovibilité de la nature. Mais au-delà, la preuve de quoi? C'est ici qu'un développement se justifie. L'artiste pour qui l'inclination à imiter ne répondra pas à la restitution d'une nature identique, *comme si elle était vraie*, pour qui l'inclination ne sera pas de se laisser prendre à un ordre d'origine, l'artiste donc ne se réduira pas à modéliser la nature, il rendra compte de quelque chose d'autre, de tout aussi vrai, mais la chose elle-même sera produite dans un domaine singulier. Il s'agira d'une chose *réelle*, vraie et non universelle. Ce glissement essentiel d'une valeur à une autre délimite l'écart entre les niveaux de l'interprétation.

L'interprétation, dont la préoccupation est la recherche *du vrai*, comble une relation iconique entre l'œuvre et son modèle pour ce qui est de la ressemblance, indiciaire pour le modèle auquel elle renvoie et symbolique pour l'impossibilité d'être l'objet en question. La deuxième trichotomie du signe définie par Peirce rend compte de ses trois aspects catégoriels: l'icône (catégorie de la priméité), l'indice (catégorie de la secondéité), le symbole (catégorie de la

tiérite)². L'interprétation produite selon des critères argumentés (qui dépendent de la troisième trichotomie, rhème, dicisigne et argument)³ révèle un jugement dont les éléments subordonnés à une articulation logique sont vérifiables en contexte. Dans ce cas d'espèce, la perception primitivement saisie chez le spectateur entraîne spontanément dès l'observation un jugement discriminant et il favorise ainsi, tout aussi spontanément, ce qui a été reconnu comme juste, de manière quasiment paradoxale. Il reste donc à envisager un autre type de rapport, entre le vrai et le juste, si le faux se pose comme un point limite de la représentation. Le rapport dont il s'agit est un rapport métaphorique. Autant d'icônes à explorer pour en extraire les états et les effets sémiotiques. La métaphore utilisée plus haut, relative à la vérité issue de la croyance en Dieu et ses conséquences symboliques, trouve ici sa place en ce que le point d'origine sur lequel est censée être fondée la vérité n'est pas une garantie en soi et reste soumis à l'épreuve de sa validité.

POUR LE FAUX, LE DÉBUT DE L'AMBIGUÏTÉ

Le faux considéré sous cet aspect peut donc être abordé en opposition à la notion de vrai qui nécessite la référence à un modèle. On ne reviendra pas sur le présupposé selon lequel il n'y a pas de vrai en soi. Vraie, pourra l'être l'œuvre qui assure la continuité entre le modèle, l'auteur, la réalisation, soit une chaîne logique allant de la création à l'œuvre en passant par l'artiste.

Rappelons sans toutefois y revenir trop longuement les charnières de l'ambiguïté liées au repérage du faux. L'ambiguïté apparaît:

- lorsque le projet n'appartient pas à l'auteur mais que ce dernier en assure la réalisation;
- lorsque la réalisation s'accompagne d'un mimétisme technique qui lui garantit une assimilation avec les objets représentés; l'ensemble des pictorhèmes, les *representamens*, ou ce qui se regroupe sous le terme de manière, rend compte alors point par point d'un déplacement des objets, de leur transplantation sur un plan;

- lorsque l'auteur revendique l'authenticité du modèle en en contestant l'origine extérieure (c'est le cas du faussaire).

Cet aspect succinct des modalités classiques de l'ambiguïté pose la question de la relation entre le faux et l'imitation. *L'imitation déclarée n'est pas le faux, le faux nécessite un savoir, repérer l'imitation est un nouveau savoir.*

- Il y a un modèle supposé. Quelle est la nature de ce modèle? Si sa nature est d'être la Nature, sa nature est telle qu'elle est une réplique de l'objet imité.

- La notion de mimétisme est-elle suffisante à la déclaration du faux et doit-elle être en cela différenciée catégoriquement de la notion d'imitation?

- L'imitation de la nature serait la nature en *faux*: d'où la difficulté qui place la nature comme valeur idéalisée au-dessus de tout jugement ou dans tous les cas comme valeur non analysable. Il s'agit de deux expressions de notre appréhension du monde. D'une part, la nature existante et, d'autre part, ses répliques multiples. Ici encore le schéma de pensée reconnu fondé sur une fonction idéale de la nature est invalidé, puisqu'on est obligé de constater qu'elle serait issue de notions telles que la constance de l'objet (en soi), l'infaillibilité à cause d'un déjà-là, une forme d'immunité épistémologique due au fait que la nature, étant ce qu'elle est sans l'intervention de l'homme, représenterait la vérité ou en serait le creuset.

S'agissant de mimétisme, cela signifie que le mode de représentation copie ou reproduit les caractères d'un objet reconnaissable, attribuable à l'expression singulière d'un auteur. On pourrait établir une comparaison diagrammatique entre modèle et mimétisme, alors qu'elle serait métaphorique entre modèle et imitation. Que peut-il surgir de ce dilemme si ce n'est la remise en cause de la notion de faux en tant que telle?

Sur le premier point, diagrammatique, le faux est à observer en tant que valeur marchande, marchandée, puisque l'implication de séduction adressée au

spectateur, en le laissant croire aux signes symboliques du vrai, a présidé à l'exécution de l'œuvre. Nous retrouvons des éléments de réflexion comme la justification du discours sur l'objet, le renforcement d'un récit parallèle à l'objet authentique, le désir de fusion entre un modèle antérieur et son actualisation simulée. La reproduction *authentique* d'un tableau de Léonard de Vinci satisfera la visée esthétique de l'amateur, le croquis scientifique du squelette d'un gypaète sera éloquent pour un ornithologue, cela en tant que figures diagrammatiques de leur objet.

Sur le deuxième point, métaphorique, la notion de faux mise en cause est celle de l'authenticité de sa réplique. Joue-t-elle par rapport au modèle initial, qui a présidé à l'exécution, ou bien est-ce que cette réplique joue par rapport à une *manière* qui a déjà imité un modèle? Faire un faux Poussin, par exemple, est-ce imiter les mêmes paysages italiens qu'il a lui-même « cadrés », sachant que cela fait partie de l'objet de création de Poussin à tous les égards, ou bien est-ce rendre compte de la plus fidèle manière de la technique de Poussin en exécutant ses moindres particularités pour créer le doute chez le spectateur? La peinture contemporaine nous offre un très bel exemple de cette approche particulière de la manière : Equipo Cronica.

Equipo Cronica est le nom donné au groupe formé dans les années soixante par deux artistes espagnols, Solbès et Valdès, qui ont fait œuvre de création ensemble. Leur goût à dénoncer l'art informel s'est caractérisé par l'emprunt de styles déjà reconnus chez d'autres peintres, et par leur report sur un même tableau. Leur position critique est très nette, mais elle le serait moins si précisément dans chacune des œuvres on ne retrouvait pas les manières de Picasso, celle de Rembrandt, de Warhol, ou de Léger, juxtaposées les unes aux autres mais organisant une image nouvelle. La totalité de la toile est constituée par les fragments imités qui créent un tout n'ayant pourtant en rien l'aspect d'un puzzle. Cela pourrait rejoindre une cohérence par imitation, si l'imitation n'était pas ici au service d'une violente critique de la peinture non figurative de l'époque. Chaque fragment est considéré

comme l'icône d'un style, et chaque style est indiciaire du fragment qui lui est adjacent. Il signale à celui qui regarde que ce qui *doit* être vu c'est le style, mais dès lors qu'il a été perçu il est évacué au profit du tout qui organise un jeu de renvois entre les fragments. De ce point de vue, les manières qui se signalent les unes aux autres comme des indices de styles les uns par rapport aux autres ne sont plus des icônes, elles les incorporent. Sans le recours de la connaissance esthétique requise, les œuvres d'Equipo sont des icônes d'un type particulier, soit des hypoicônes⁴. Ce sont les qualités spécifiques de l'hypoicône qui vont être comparées lorsque la peinture soumet des objets dits semblables à l'interprétation. Si l'objet détermine le signe à l'existence, ce n'est qu'au travers du jugement perceptuel que nous pouvons le voir. Ainsi, c'est une chose bien particulière que de saisir un phénomène de ressemblance entre un objet du monde et sa représentation lorsque ces représentations sont utilisées pour ressembler à de la peinture, c'est-à-dire un objet du monde esthétique, perçu comme tel. La démarche mimétique d'Equipo n'est pas établie dans une relation diagrammatique avec des scènes du monde ordinaire qui conduisent à un effet de vérité immédiate puisqu'elle nécessite une compétence du spectateur ; en revanche elle couvre une fonction symbolique qui revient à faire des peintures auxquelles l'œuvre renvoie des emblèmes de la peinture. Equipo opère là un dépassement de la notion d'imitation en désacralisant les peintures ou les peintres consacrés (puisque'en étant imitées elles deviennent corvéables), en lui ôtant la valeur indiciaire du sujet, mais en faisant en sorte que par la compétence du spectateur les effets de manière soient interprétés symboliquement et vidés ainsi de leur contenu. Le fonctionnement de ce type d'imitation fait apparaître une insistance de l'indice inféré par le jugement perceptuel, mais dont la validité est remise en cause par l'autocontrôle. Le spectateur compétent, en mesure d'interpréter les différentes manières qui composent la toile, opère du même coup un gommage des particularités picturales de la construction de l'unité du tableau.

ENTRE HYPER... ET SUR... QUE DISENT LES RÉALISMES ?

En considérant ces questions, à savoir les rapports diagrammatiques ou métaphoriques que l'image-mère entretient avec l'image *seconde*, il est utile de préciser que deux autres mouvements de l'art contemporain illustrent clairement le cas de l'analyse iconique et replacent en cela la trichotomie de l'œuvre.

1. *L'analyse iconique*

Si l'on veut bien prendre pour sujet de l'étude le mouvement hyperréaliste (1965-1970), on constate qu'il y a un rapport diagrammatique entre les deux représentations. L'une fixant en tous points les caractères de l'autre. Tous les éléments qualitatifs de l'objet à imiter sont attribués à l'objet-peinture. Mais cet autre propose une ambiguïté difficile à saisir du premier coup d'œil, car il est en plus question de l'emprunt syntaxique à un autre domaine qui est celui de la photographie. L'objet de la réalité, c'est-à-dire le modèle (celui qui est la vérité de la représentation), n'est plus mis en cause, c'est sa reproduction photographique qui est sollicitée dans l'imaginaire du spectateur. On est à un deuxième degré d'interprétation où la duperie est fondée sur l'acquis d'une technique de représentation visuelle présumé chez le spectateur, tel que les techniques de la peinture pourraient être sollicitées quand le sujet concerne l'imitation.

La difficulté d'analyse tient à ce que l'hyperréalisme présente une double ambiguïté, d'une part dans la relation mimétique avec le modèle et, d'autre part, dans la nature qualitative des *representamens* qui doivent maintenir un niveau d'interprétation faussement contextualisé. Ainsi, la représentation parfaite d'une carrosserie de voiture présentée contre un mur tient le spectateur en haleine le temps du percept, mais, dans le deuxième temps des interprétants qui suit le jugement perceptuel, la confusion avec le contexte d'une rue devient impossible. Si l'objet du signe est une illusion, il est une perception interprétée par inférence logique. La chaîne des interprétants successifs rétablit la vérité du contexte.

Cela mis au jour, il convient de reconsidérer le nouveau rapport d'interprétation que cela produit, car le faux de l'œuvre ne concerne pas le sujet mais les moyens de le représenter. Le mimétisme correspond à un rapport diagrammatique avec le modèle, mais ce rapport est indiciaire quant à l'habitude de représentation, puisque l'ambiguïté porte sur le fait de laisser croire à la présence de l'indice.

2. *La trichotomie de l'œuvre*

On assiste à l'imitation d'un procédé technique dans l'intention de créer un subterfuge, de tromper un spectateur sur le matériau et sur l'exécution. Les mêmes cadrages, les mêmes échelles seront empruntés à l'univers de la photo, présentés de telle sorte que l'habileté picturale atteigne un paroxysme, jusqu'à ce que le visiteur s'aperçoive de l'ambiguïté. La réaction ne se fait pas attendre, et il arrive fréquemment qu'il s'exclame: «Comment a-t-il fait?» C'est sans doute là que réside l'intérêt critique de la chose, à savoir *un renvoi au pictural*. Le *comment* est la question la plus précise qui puisse être posée. L'artiste utilise des gélatines photosensibles répandues sur la toile, il repeint chaque zone avec le même grain, ne négligeant aucune indication que fournit la «physiologie» de la photo. Le mot «fin» arrive quand l'ambiguïté maximale est atteinte.

Dans l'univers hyperréaliste, le projet du point de vue du procès de figuration qui imite n'est pas mis en cause, ni l'auteur lui-même. Si cela se produit, la mise en cause est directement liée à l'artiste dans sa capacité à inventer un motif, car c'est de cette façon que se fera la différence esthétique, le procédé restant identique. On regroupe ainsi un Chuck Close, un Morley, ou un Hanson, tous repérés par l'originalité d'un sujet mais tous préoccupés par la restitution exacte d'un trompe-l'œil photographique. Le projet porte sur une imitation technique et non sur la *mimesis* d'un objet, même si celle-ci en découle. Le meilleur moyen de qualifier cette peinture est de la nommer d'abord une hypoicône. La caractérisation sémiotique du procédé est très utile puisque la distinction entre image, diagramme et métaphore

correspond non seulement à différentes expressions picturales exprimées par les hyperréalistes, mais aussi à la distinction qualitative des pictorhèmes. On peut donner pour simple exemple la comparaison entre une œuvre de Close et une toile de Stampfli; l'un use des qualités diagrammatiques de l'icône alors que le second, en peignant des traces de pneus surdimensionnées, use des qualités métaphoriques de l'icône⁵.

Le faux de l'œuvre se distingue en cela d'un faux de faussaire qui imite et le sujet et la technique. La proposition que l'hyperréalisme fait au spectateur est un *faux optique* qu'une approche géographique de l'œuvre effondre rapidement. Mais son sujet de première intention est l'incroyable effet de ressemblance avec une photographie. Les effets du faux concernent le support, l'ambiguïté sur la réalité technique, ce qui apparaît comme une subversion au sein même de l'esthétique, puisque l'enjeu n'est pas de renvoyer à un indice dans l'atelier ou dans la salle d'exposition mais de renvoyer à un appareil absent qui contient déjà pour le peintre une image toute faite, fidèle au modèle, au point que le 19^e siècle fut alarmé de la survivance des peintres après la découverte de la photographie. On se trouve en présence d'une démarche radicalement différente de celle de l'époque classique en ce que l'effet diagrammatique n'est plus porteur d'un quelconque argument de réussite sur un objet garanti par la nature et susceptible donc d'être vrai, mais d'un présupposé technique que doit connaître le spectateur pour que l'effet soit rendu perceptible. La connaissance, au moins en matière technique, intervient comme élément fondamental pour la justesse de l'interprétation. On se rend bien compte de l'écart existant entre le choix de réalisation exécuté par un peintre hyperréaliste et celui d'un peintre du 18^e siècle qui reproduisait une nature morte inscrite dans l'habitude visuelle des gens. La vraisemblance était aussi dans la mise en scène. Dans le cas de l'hyperréalisme, cette vraisemblance a été aussi reproduite mais n'est ni une règle d'exécution ni un point commun aux artistes du mouvement. Le fait que nous trouvions, dans une même exposition, une

scène de clochards, réalisée par un sculpteur et ressemblante à s'y méprendre, et le détail d'une voiture peint sur une grande toile avec une disproportion d'échelle, ne change rien aux qualités de compétence du spectateur. En cela, un rapprochement intéressant est à faire avec ce que Dora Vallier appelle le *non-art* :

Une négation se comporte en affirmation. Là où l'art est exécuté, surgit son simulacre. Les critères esthétiques réfutés sont invoqués pour justifier la réfutation. Un acte insuffisamment assumé, ni art, ni anti-art tient la scène. C'est la parodie de l'art qui se joue. Un non-art est produit, vendu et défendu par ses exégètes comme si c'était de l'art. (Vallier, 1986: 19)

Hormis le propos socio-économique, il reste que l'hyperréalisme se comporte en négation logique de la peinture (non psychologique ou esthétique, car mon propos n'est pas de prendre parti) par l'excès de son affirmation. Nous avons vu qu'il est concerné surtout par le rapport mimétique avec une technique photographique, ce qui m'a fait dire qu'il s'agissait de signe iconique, plutôt que d'une simple icône, redoublé par le fait que cette pratique imite une technique de représentation dont on demande au spectateur de la connaître parfaitement pour pouvoir la reconnaître instantanément. Nous serons d'accord pour dire que le mimétisme décline une relation d'imitation diagrammatique (couleurs, formes, reliefs). Il en a été différemment pour le surréalisme qui, lui, avait introduit une relation d'imitation métaphorique. Mais avant d'en arriver à cette approche, regardons quelques œuvres considérées comme hyperréalistes et qui pourtant n'offrent pas d'évidentes relations de ressemblance.

OBJETS SANS « CADRE »

L'artiste Claes Oldenburg, bien que répertorié dans le mouvement Pop Art, construit à sa manière une sorte d'hyperréalisme. Il réalise des objets de plastique gonflé qui représentent des objets ordinaires à des dimensions extraordinaires. Il faut se rappeler que le *representamen* ne peut que ressembler à son objet, que son *objet renvoie ou non à quelque chose*

d'extérieur étant parfaitement égal. Son influence sur l'interprétation ne peut se produire que si l'esprit qui observe confond l'objet représenté avec l'objet de représentation⁶. Il faut être très attentif ici au fait que rien ne change du rapport diagrammatique, mais que la surdimension des objets réalisés impose de rompre avec le caractère immédiat de vérité; il ne peut y avoir d'ambiguïté sur le réalisme de l'objet tout en montrant la réalité à laquelle il renvoie et qui est d'ordre esthétique. Ce sont des signes de loi de la représentation, à ce titre nommés *légisignes* iconiques, mais dont le jugement perceptuel ne peut rien établir d'autre que la reconnaissance d'une forme dont le déplacement de ses fonctions habituelles fait l'objet de l'hypothèse esthétique. Selon la division du signe de C.S. Peirce, la première trichotomie, celle du *representamen*, s'opère en trois termes, légisigne, sinsigne, qualisigne. Pour l'esthéticien et théoricien de l'art Nelson Goodman, le légisigne est aussi le « type ». Nous en donnons une définition, celle de Peirce:

Un légisigne est une loi qui est un signe. Cette loi est d'ordinaire établie par les hommes. Tout signe conventionnel est un légisigne [mais non l'inverse]. Le légisigne n'est pas un objet singulier, mais un type général qui, on en a convenu, doit être signifiant. Tout légisigne signifie par son application dans un cas particulier, qu'on peut appeler sa réplique: Par exemple, le mot « the » qui apparaît d'ordinaire en anglais quinze à vingt-cinq fois par page. Il est à chaque fois le même mot, le même légisigne. Chaque cas particulier est une réplique. La réplique est un sinsigne. Ainsi, tout légisigne requiert des sinsignes. Mais ces derniers ne sont pas des signes ordinaires, comme le sont des reproductions particulières qui sont considérées comme signifiantes. Et la réplique ne serait pas signifiante sans la loi qui la rend signifiante. (C.P. 2.246, trad. Deledalle)

Peirce préférera plus tard le terme d'instance à celui de réplique. Un légisigne a besoin pour conserver son caractère de généralité d'une instanciation, et une instance de légisigne ne peut pas avoir de caractère général, puisqu'elle a une existence. On ne doit pas perdre de vue qu'il s'agit de la relation d'un signe avec sa propre nature matérielle (C.P. 8.334)⁷.

Quant au procédé photographique auquel on a fait allusion à propos de la peinture, il intervient comme la garantie d'une réalité dont la reproduction n'est qu'une augmentation. Dès que le spectateur prend conscience qu'il est lui-même l'objet d'une duperie, il exclut les qualités de la relation de ressemblance au bénéfice de l'indice des lieux. Lorsque Peter Klasen peint des fusibles sur toiles, à l'échelle d'une salle d'exposition et dans les couleurs qui nous sont familières, accrochées en lieu et place, un instant est nécessaire pour réfuter l'idée qu'un commissaire d'exposition ait pu laisser un tableau de fusibles installé dans une telle salle. L'imitation joue sur la familiarité avec les objets, en l'absence de cette familiarité, l'image est caduque. L'association métonymique avec la structure de l'objet rend compte du degré d'hypoiconicité de ces peintures, degré qui est le *diagramme*. Elles sont une illustration qualitative de la réalité représentée par des relations dyadiques analogues entre parties. C'est une relation de ressemblance entre le signe et son objet, mais le diagramme ne ressemble pas forcément à son objet; il s'agit de relations entre parties. Le diagramme est une des divisions de la relation monadique qui se rapportent aux trois distinctions phénoménologiques (image, diagramme, métaphore):

On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités, sont des images; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des diagrammes; celles qui représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des métaphores.

(C.P. 2.277, trad. Deledalle)

UN AUTRE CAS, CELUI DU SURREALISME

L'élargissement à la métaphore dans la trichotomie de l'icône est d'un intérêt particulier pour les œuvres du mouvement surréaliste. Les tableaux surréalistes entretiennent avec leurs objets des relations de ressemblance. La question qu'ils soulèvent est celle de

la mise en contexte de ces objets. De fait, les objets en eux-mêmes peuvent être des signes iconiques comme le sont les peintures hyperréalistes, mais la proximité d'autres objets qui apparemment n'ont rien à faire ensemble fait éclater le rapport de ressemblance. Ainsi, pris isolément, chaque signe iconique est perçu au niveau mimétique (comme on peut le rencontrer chez Magritte) mais, dès lors que le contexte est pris en considération, la relation d'objet à objet est métaphorique. Elle l'est quant à l'impossibilité réelle d'une telle proximité (un parapluie et une machine à coudre), mais elle l'est aussi quant à la déformation occasionnelle de certains de ces objets (les montres molles de Dali). Les caractères de discrimination demeurent présents dans la mesure où l'on reconnaît qu'il s'agit d'une montre, mais rien ne peut autoriser à en imaginer le caractère de vérité puisqu'elle est molle, et installée sur des branches d'arbre. Cette question est importante en ce qu'elle rejoint la question du réalisme en peinture. On peut, en effet, rapprocher cela de certaines peintures de Parmigiano ou de Renoir. Les déformations imposées par l'*invenzione* dont faisait preuve Parmigiano (allongement du cou des personnages, figure serpentine, etc.) ou le spécifiquement pictural (corps qui n'a pas l'air de s'appuyer sur le sol mais semble flotter) rejoignent cette impossibilité de réalité. Les femmes de Renoir ont des cuisses qui ne peuvent s'articuler à leur corps, les madones de Parmigiano ont plus l'élégance de poupées étirées et surnaturelles, comme le seraient des femmes girafes sans collier, que l'allure des femmes de la réalité.

Ces incohérences physiques signifient précisément que la question posée par la peinture n'est pas celle de la réalité mais celle du réel. Pour le sujet qui nous préoccupe, il est intéressant de montrer que le peintre réalise une mise en scène; il fabrique un réel qui est le sien, mais les objets qu'il représente étant déjà inscrits dans un rapport de ressemblance avec la réalité, il induit donc chez le spectateur une interprétation qui introduit le faux; un faux de l'objet sur le but à atteindre, faux qui caractérise précisément le projet. Or, les signes iconiques proposés dans les toiles de Magritte ou de Dali entretiennent une relation de

ressemblance minimale, c'est-à-dire une quantification d'indices réduits à ce qui illustre leur structure.

Relation pour le moins instable puisqu'on ne peut y retrouver ni logique fonctionnelle (une femme oui, mais à tiroirs), ni positionnement dans l'espace liés à une quelconque réalité (une pomme oui, mais occupant tout le volume d'une pièce).

Il en est de même lorsqu'on observe chez Molière le discours des *Précieuses ridicules*, dans lequel est particulièrement évoqué le mot «fauteuil», remplacé par les «commodités de la conversation». La toile de Dali, qui montre une femme dont le corps est fabriqué comme celui d'une commode, accuse un trajet tout aussi détourné pour suggérer que la femme est à tiroirs. Cela tient au fait que le surréalisme présente une métaphore complexe. Métaphore présente comme celle d'un imaginaire *traduit* dans le tableau mais qui n'est pas directement opérationnelle. Voulant exprimer la multiplicité des humeurs féminines, Dali, on peut le supposer, l'a traduite par une suite de tiroirs mais, en l'appelant Vénus, il déstabilise les canons de beauté rattachés à l'idée de femme: sa Vénus est plutôt tortueuse et languissante et les tiroirs sont de véritables blessures. La limite de la métaphore est là. Il faut donc être très prudent et connaître l'univers du peintre pour conclure à «ce qu'il aurait voulu dire». D'où la nécessité de comprendre ces objets dans la relation métaphorique qu'ils entretiennent entre eux jusqu'à la limite des interprétants possibles. L'équipement culturel de l'interprète peut prétendre à rapprocher cette Vénus de certaine peinture de la Renaissance italienne (*La Madone au long cou* de Parmigiano), utilisant donc les artifices spécifiques de l'époque à des fins subversives en allant jusqu'à instrumentaliser le corps de la femme.

C'est parce que ce déplacement est bel et bien efficace que la réaction du spectateur peut être immédiate et que l'on doit donc ici encore conclure à la métaphore (accusée de surcroît par le titre). Dans un article consacré à Magritte, j'avais proposé de nommer cela une «auto-métaphore» de l'image, dans la mesure où celle-ci contient son propre déplacement

par le traçage d'objets éloignés symboliquement, ou ne fonctionnant pas ensemble, dans un univers non analogue, sur une même surface et à la « lecture » de tous. Tout se passe comme si chaque objet s'hypostasiait dans un autre; on voit alors la limite laissée à l'imaginaire du spectateur: Magritte est conduit à désirer substituer le sien propre à celui du spectateur⁸.

CONCLUSION

Duchamp propose l'objet à la place de sa représentation en obtenant pour effet un art rétinien remplacé par la sollicitation de l'intelligence. Picasso avait fait cela en introduisant le collage dans ses peintures. C'est le même Duchamp qui affirme: « en dehors de l'histoire, rien ne permet d'affirmer comme une vérité: ceci est une œuvre d'art ». Et pour cause. Dès lors que la compétence à reproduire, l'excellence à imiter ne sont plus répertoriées comme critères de qualité esthétique, la sacralisation du savoir-faire disparaît. L'hyperréalisme et le surréalisme sont deux types de production artistique qui, tout en exhibant une qualité technique performante, contredisent cette capacité et renvoient le spectateur au réel, c'est-à-dire au pictural.

En d'autres termes et pour caractériser les deux mouvements que j'ai fait intervenir dans mon analyse, l'apparence de fausseté de l'hyperréalisme est à mettre en relation avec la réalisation technique; l'objet du signe rend compte d'une ambiguïté iconique du mode de réalisation. La représentation d'objets est mise en scène de manière mimétique par rapport à l'original. La connaissance de l'objet par le spectateur est sollicitée au premier chef pour donner le change à l'ambiguïté. Il est la réplique d'un objet existant et, en tant que classe de signes, un légisigne iconique rhématique de l'original⁹.

Pour le surréalisme, l'objet du signe détermine la forme d'un déplacement contextuel. Le faux du surréalisme est à mettre en relation avec le projet. Les objets représentés entretiennent une ressemblance avec l'original, mais il s'agit de simples traits discriminants qui ne précisent pas l'objet d'origine. Si

les objets entretiennent une ambiguïté avec leur original, celle-ci existe quant à leur fonction; ces objets sont reconnaissables mais inutilisables ou inopérants. Leur mise en contexte n'a aucun caractère de véridicité. Le faux du faussaire, celui qui nous est familier en tant que faux, s'adresse plutôt à l'auteur et est à mettre en relation avec lui. L'intention de duperie se manifeste par le désir d'adresser ce projet singulier au spectateur. C'est une œuvre qui est mise pour quelque chose d'autre. Elle est un *representamen* de l'original ou, plus précisément, un légisigne indiciaire rhématique. En tout état de cause, il n'y a pas d'en-soi, même dans l'imitation.

Si l'on veut bien se rappeler ce qui a été formulé à propos de l'hyperréalisme, et du commentaire rapporté par Dora Vallier, je suis tentée de conclure que toute peinture est une fiction, une fiction qui édifie le réel. La peinture ne peut être qu'un faux de la réalité, mais une fiction que le spectateur prendra pour vraie. Ce processus d'insistance dans la déclaration de l'impossible authentique me semble être l'expression du *faux d'un faux*, identique à l'exclamation « nom de nom! ».

La conclusion qu'on pourrait en tirer est que le faux comme « clause » esthétique n'existe pas en dehors du sujet. S'il existe, c'est dans la négation de l'invention, c'est-à-dire d'un dispositif créatif qui gouverne la construction de l'œuvre et qui, dans le cas de la *mimesis*, est emprunté à quelqu'un d'autre.

Dans notre analyse, le faux concerne la copie diagrammatique d'un motif impliqué en tant que modèle, c'est-à-dire en tant que sujet. En ce sens, l'hyperréalisme – autant que le surréalisme – n'est pas subordonné à l'imitation du modèle pour le substituer à la réalité tout en convainquant de la performance technique du peintre, mais il utilise et dépasse la saisie de la ressemblance avec lui-même pour renvoyer spécifiquement au pictural. Pour le surréalisme, il suffit que l'objet soit reconnu. Pour l'hyperréalisme, l'imitation est un procès de seconde intention dans la mesure où elle ne fait que servir une cause qui lui est quasiment étrangère et psychologique: le moment fugace du mensonge et l'ambiguïté auxquels le

spectateur se fait prendre un instant. La peinture n'a plus alors la même stabilité, elle n'est pas donnée au regard pour qu'on en admire tous les caractères, elle propose un saisissement fugace de l'émotion. Après quoi le regard est inductivement analytique et l'œuvre perd sa fonction provocatrice. En tant qu'objet d'une exécution singulière, le faux n'existe pas.

J'annonçais que l'étude de cette question commençait par celle des composantes iconiques. L'étude sémiotique a montré que la perception des icônes s'effectue dans une relation immédiate à l'univers des qualités par le jugement perceptuel et que les icônes nouvelles, formées dans l'esprit du spectateur, sont *préscindées* ou *précissées* d'une connaissance collatérale que le spectateur a des objets représentés¹⁰.

La sensibilité ne peut faire loi dans la mesure où elle ne représente qu'un jugement individué, mais elle reste indispensable à la constitution du jugement comme principe immédiat de discrimination, lorsqu'elle a été travaillée par la connaissance.

NOTES

1. Le terme de *pictorhème* a été formé sur le radical pict-(image) et la désinence sémiotique rhème (qui *a priori* ne dit rien). Un pictorhème est donc un élément constitutif de l'œuvre sans autre considération interprétative.
2. « Une icône est un signe qui posséderait le caractère qui le rend signifiant, même si son objet n'existait pas. Exemple : un trait au crayon représentant une ligne géométrique. Un indice est un signe qui perdrait immédiatement le caractère qui en fait un signe si son objet était supprimé, mais ne perdrait pas ce caractère s'il n'y avait pas d'interprétant. Exemple : un moulage avec un trou de balle dedans comme signe de coup de feu ; car sans le coup de feu il n'y aurait pas eu de trou ; mais il y a un trou là, que quelqu'un ait l'idée de l'attribuer à un coup de feu ou non. Un symbole est un signe qui perdrait le caractère qui en fait un signe s'il n'y avait pas d'interprétant. Exemple : tout discours qui signifie par le seul fait que l'on comprenne qu'il a cette signification ». (2.304, trad. Deledalle).
3. « Un rhème est un signe qui, pour son interprétant, est un signe de possibilité qualitative » (2.250). « Un signe dicent est un signe qui, pour son interprétant, est un signe d'existence réelle » (2.251). Un argument est un signe qui, pour son interprétant, est un signe de loi (2.252) ; trad. Deledalle.
4. « Seule une possibilité est une icône, purement et en vertu de sa qualité ; et son objet ne peut être qu'une priméité. Mais un signe peut être iconique, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un représentant iconique peut être appelé une *hypoicône*. Toute image

matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation ; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une *hypoicône* ». (2.276, trad. Deledalle).

5. Image, diagramme et métaphore font partie de la trichotomie de l'icône ou plus précisément de l'hypoicône, dont la définition est donnée plus loin dans le texte.
6. On peut retrouver les précisions sémiotiques dans Caruana, 1991, p. 104sq.
7. Si le légisigne est de type général, sa réplique, la forme utilisée par Viallat l'est toujours dans un cas particulier. En tant que réplique, elle est un sinsigne, mais ce qui la rend signifiante est la loi. Cette loi détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. (cf. 2.249). Le symbole est donc lui-même un type général ou une loi, c'est-à-dire un légisigne. À ce titre, il agit par l'intermédiaire d'une réplique : ainsi la réalité des autres formes consiste en ce qu'elles se conforment à elle, c'est-à-dire à la réplique, en tant que matérialisation du symbole. Cf. Caruana, 1989 : 772.
8. J'entends par là que les images élaborées par Magritte engendrent elles-mêmes leur propre métaphore et orientent l'imaginaire précisément vers des solutions contenues dans le déplacement proposé. L'ouverture habituellement induite par la métaphore est ici enkystée dans le tableau même sous la gouverne de ces images hypostasiées. Il sera plus aisé de différencier ces deux expressions d'une métaphore en prenant pour exemple, d'un côté une métaphore ordinaire telle que « la mer ondule », équivalant à « une plaine d'eau balancée par le vent », et de l'autre celle d'une découpe en forme d'oiseau dont la matière est le ciel, qui serait donc intitulée « oiseau de ciel », sans aucune autre possibilité de glissement métaphorique. Une première conclusion fournie par l'analyse rappelle que ce que j'ai décrit comme une auto-métaphore correspond à un guidage du regard dans un univers où le peintre ne souhaite pas de débordements imaginaires du spectateur, débordements qui l'amèneraient à être hors sujet. Par ailleurs, c'est le sujet en tant que mise en scène qui représente les conditions de possibilité de l'interprétation. La mise en scène représente ces conditions de possibilités pour la sémiose dégénérée. Cf. Caruana, 1996.
9. Il s'agit de la dimension pragmatique du signe décrite par Peirce. Voir l'ouvrage de G. Deledalle, 1979 : 79sq.
10. On doit rapprocher de la présupposition ce mode de séparation de la pensée analysé par Peirce (1992 : 340-342).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CARUANA, F. [1996] : « Imaginagritte », *Degrés*, 88, a1-a21 ;
 [1991] : *Problèmes d'interprétation en peinture*, Thèse de doctorat, Université de Perpignan, Lille ;
 [1989] : « La stratégie du clone », *Revue S*, vol. I à IV, 763-777.
 DELEDALLE, G. [1979] : *Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot.
 PEIRCE, C. S. [1992] : *À la recherche d'une méthode*, (sous la dir. de M. Balat et J. Deledalle-Rhodes), Perpignan, P.U.P. ;
 [1978] : *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil.
 VALLIER, D. [1986] : *Art, anti-art, non-art*, Caen, Éd. de l'échoppe.

ŒUVRES CITÉES

- TORCZYNER, H. [1978] : *Magritte, le véritable art de peindre*, Paris, Draeger.
Les Hyperréalistes américains, Paris, Éd. Filipacchi, 1973.
Salvador Dali, rétrospective 1920-1980, Catalogue d'exposition du Musée National d'art moderne du Centre Georges Pompidou, Paris, 1980.
Pop art, Paris, Éd. Fernand Hazan, 1964 (pour Claes Oldenburg).

ACCORD RÉCIPROQUE: PEIRCE, KANDINSKY ET LE POTENTIEL DYNAMIQUE DU QUALISIGNE

RÉCIPROQUE

DAVID SCOTT

INTRODUCTION

Une des conceptions-clefs de la sémiotique peircienne est la structure essentiellement relationnelle de la représentation: d'un côté, la relation triadique entre *representamen*, objet, et interprétant; et de l'autre, la relation complexe, soit entre icône, indice et symbole à l'intérieur du même signe, soit entre des signes individuels iconiques, indiciaires ou symboliques mis en rapport les uns avec les autres. Un domaine privilégié – quoique relativement peu exploré – de l'étude de la qualité relationnelle de la sémiotique peircienne est celui de l'art moderne, et surtout de l'art géométrique abstrait. Car ce genre d'art est voué à l'expression des caractères qualitatifs de l'objet utilisant un « langage », en l'occurrence pictural, dont les propriétés sont principalement iconiques et dont les rapports, infiniment variables, se construisent autour de l'interaction des potentialités dynamiques des éléments mis en jeu. On se rappelle que l'un des grands contemporains de Peirce (1839-1914) est Wassily Kandinsky (1866-1944), le plus grand artiste moderne de l'art géométrique abstrait et, de plus, le théoricien le plus important des valeurs qualitatives de la représentation picturale. Sémioticien sans le savoir, Kandinsky, autant comme artiste que comme esthéticien, a essayé de cerner les potentialités de la qualité pure – formes et couleurs – afin de pouvoir les définir objectivement et, en tant qu'artiste, en créer de nouvelles combinaisons harmonieuses. Cet article va tenter d'établir un certain rapprochement entre les idées de Peirce et de Kandinsky afin de montrer comment la terminologie et les catégories sémiotiques, surtout dans le domaine de la théorie de l'iconicité, nous aident à mieux comprendre l'impact sur le récepteur de la dynamique des formes abstraites dans la peinture de Kandinsky; et, en même temps, de montrer comment la théorie et la pratique de l'art abstrait manifestent certains des processus sémiotiques fondamentaux théorisés par Peirce.

UNE SÉMIOTIQUE DU DISCOURS PLASTIQUE NON FIGURATIF

La question de ce qu'une sémiotique du discours plastique non figuratif pourrait nous apporter a été posée d'abord par Jean-Marie Floch, dans un article de 1981, qui choisit justement comme objet d'analyse un tableau de Kandinsky: *Composition IV* (1911)¹. Pourtant, en l'occurrence, l'analyse de Floch, fondée sur la

théorie sémiotique greimassienne, dont il observe scrupuleusement la terminologie (Floch, 1981 : 136), insiste surtout sur les éléments iconographiques du tableau et en dégage le sens (potentiel) figuratif, en le mettant dans le contexte d'œuvres figuratives de Kandinsky datant de l'époque immédiatement précédente (1907-1910), dans lesquelles la portée religieuse ou autrement symbolique des signes picturaux est encore pleinement évidente. Ainsi, quoique Floch entreprenne une analyse formelle sémiotique assez rigoureuse de *Composition IV*, la divisant en trois segmentations et soulignant les oppositions (planaires, linéaires et chromatiques) à l'intérieur du tableau – au plan du *signifiant* –, l'expression de son contenu – au plan du *signifié* – tend à être dégagée non pas uniquement à partir de ces éléments formels et de leurs rapports réciproques, mais d'un système de *bricolage* (ce terme est emprunté à Lévi-Strauss) d'éléments figuratifs hétéroclites (*ibid.* : 150-51) dont, d'après Floch, le tableau, en tant qu'énonciation, est structuré. Malgré donc la constatation par Floch de la substitution dans *Composition IV* d'une certaine « motivation poétique » à « l'immotivation des signes d'une sémiotique figurative » (*ibid.* : 155), son analyse retient celle-ci en l'occurrence comme alibi interprétatif. Quoique cet alibi soit sans doute encore possible et valable pour un tableau de cette étape dans l'évolution de l'œuvre de Kandinsky, il ne le sera plus à partir des années 20, quand débute la période des tableaux abstraits non figuratifs. Car le problème sémiotique posé par les peintures de l'époque Bauhaus de Kandinsky (1922-1933) et par celles de la période parisienne suivante (1933-1944) est précisément celui de la lecture d'un tableau apparemment sans référent ou « objet ». À ce moment-là, l'énonciataire (pour utiliser la terminologie de Greimas), dépourvu d'alibis figuratifs, doit chercher d'autres points de repère sémiotiques. Et c'est ici que la sémiotique peircienne, avec sa conception plus élaborée que celle de la sémiologie greimassienne du fonctionnement des processus de l'interprétation – grâce surtout au concept de l'interprétant –, pourra nous aider à mieux cerner les problèmes de lecture posés par la peinture abstraite.

LE PROBLÈME SÉMIOTIQUE POSÉ PAR L'ART ABSTRAIT

Le problème sémiotique posé par l'art abstrait est surtout celui de son manque apparent d'objet. Car, s'il est sans objet, est-ce que le tableau abstrait est à proprement parler sémiotique, c'est-à-dire susceptible de fonctionner comme *signe*? Est-il susceptible d'une lecture sémiotique? Et si oui, quel est le statut sémiotique du signe « abstrait » et de son objet? Est-il autoréférentiel? ou symbolique d'une manière non spécifique? Le rôle de l'interprétant par rapport au signe « abstrait » est évidemment crucial ici. En principe, l'interprétant immédiat lit le signe par rapport à l'objet immédiat; or ici, l'objet immédiat n'est autre que le signe. Mais le tableau abstrait peut émettre en plus une certaine « aura » esthétique, fonction de la « poétisation » dont parle Floch (1981 : 154). Quel est le rôle de l'interprétant dynamique dans l'interprétation de cette « aura » dans laquelle le *representamen* (qualisigne ou forme géométrique) baigne et qui indique peut-être un objet dynamique (conception englobante, harmonie supérieure) au-delà de l'objet immédiat? Et si cette « aura » sauve le signe abstrait de la tautologie inéluctable de l'autoréférence, comment se construit-elle?

S'il est évident que l'« aura » esthétique est fonction de l'interaction des lignes et des couleurs à l'intérieur du tableau, que peut-on dire de celles-ci? Que représente la forme abstraite en peinture? Un tableau est en principe une icône, mais une icône qui ressemble à quoi? Nous avons à notre disposition ici un choix de réponses tautologiques: le tableau ressemble à une icône; le tableau se ressemble; le tableau ressemble aux formes qu'il représente (points, lignes, couleurs). Toute icône présuppose un potentiel *indiciaire*. Est-ce que cet élément indiciaire nous sauve du cercle vicieux du *même*? En l'occurrence non, puisque la réponse à la question « Qu'est-ce qu'un tableau abstrait *indique*? » attire le même choix de tautologies: le tableau indique un indice; il s'indique; et il indique un certain ensemble de rapports ou de tensions internes. Enfin, toute icône a une fonction *symbolique*. Mais qu'est-ce qu'un tableau abstrait *symbolise*? Encore une fois, il symbolise un symbole; il se symbolise lui-même; mais quoiqu'il ne puisse, étant

unique, remplir la fonction de signe conventionnel, c'est-à-dire un signe susceptible de répétition, il peut à la rigueur symboliser une certaine harmonie ou conception générale.

THÉORIE DE L'ANALYSE SÉMIOTIQUE PEIRCIENNE
APPLIQUÉE À UN TABLEAU

L'analyse sémiotique du portrait de *La Joconde* de Léonard par Gérard Deledalle dans *Théorie et pratique du signe* (1979)², quoique exemplaire en tant qu'exposé du fonctionnement des catégories peirciennes du signe, ne propose pas de solutions aux problématiques ponctuelles soulevées par l'art abstrait, surtout celle de la question de l'«aura» esthétique (dont le problème se pose d'ailleurs presque autant dans le contexte du tableau figuratif que dans celui de la peinture abstraite). Si, en effet, on soumet un tableau de Kandinsky, tel que *Accord réciproque* (1942), chef-d'œuvre de la période parisienne, à une analyse analogue à celle que Deledalle propose pour *La Joconde*, on est frappé tant par les similarités que par les différences du processus de la sémiose relevées par la lecture des deux tableaux. Deledalle résume l'analyse du tableau de Léonard en tant qu'*objet immédiat* (Oi) dans la formule suivante (ou R=*Representamen*; O=*Objet*; I=*Interprétant*):

$$R(1.2) = Oi(2.1)\{Ii(If_3)(1.1,2.1,3.1), Id_{1,2}, If_{1,2}(1.2,2.2,3.1)\}$$

- ce qui veut dire que le statut sémiotique du portrait de *La Joconde* est celui d'un sinsigne (1.2) constitué de qualisignes (1.1), perçu en tant qu'objet immédiat comme un signe iconique (2.1) interprété par l'interprétant immédiat et l'interprétant dynamique suivant des indices à l'intérieur du signe. Une lecture analogue d'*Accord réciproque* de Kandinsky produira sensiblement la même lecture, sauf que le titre et la signature de l'artiste étant donnés, le tableau de Kandinsky est un dicisigne (3.2) et non, comme c'est le cas avec le portrait, un rhème (3.1):

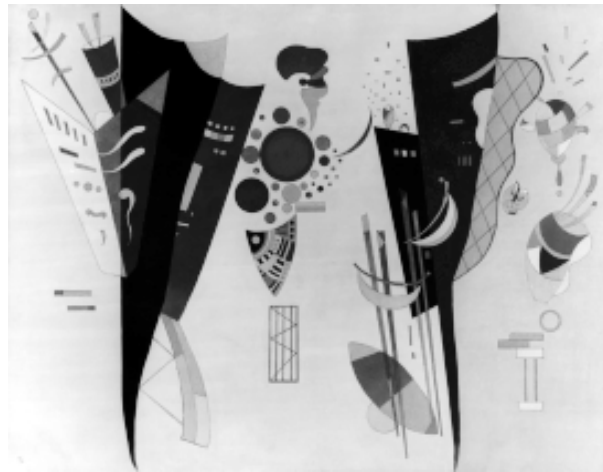
$$R(1.2) = Oi(2.1)\{Ii(If_3)(1.1,2.1,3.1), Id_{1,2}, If_{1,2}(1.2,2.2,3.2)\}$$

Deledalle exprime la relation de l'*objet dynamique* du signe avec ses interprétants dynamique et final comme suit:

$$R(1.2) = Od(2.1)\{Id_2, If_2(1.1,2.2,3.2), If_3(1.2,2.3,3.2)\}$$

L'expression du statut sémiotique de *Accord réciproque* de Kandinsky serait analogue, excepté que, mettant le tableau dans le contexte des écrits théoriques de Kandinsky, on pourrait peut-être classer celui-ci, du point de vue de l'interprétant, comme un argument, puisqu'il reflète les lois et conventions d'une esthétique rigoureuse systématiquement appliquée par l'artiste, ce qui nous donnerait:

$$R(1.2) = Od(2.1)\{Id_2, If_2(1.1,2.2,3.2), If_3(1.2,2.3,3.3)\}$$



Kandinsky, *Accord réciproque*, 1942.
Musée National d'Art Moderne (Paris).

LA FORME COMME REPRESENTAMEN
ET LE TABLEAU COMME HYPOICÔNE

C'est surtout la théorie de l'art abstrait et des qualités picturales pures élaborée par Kandinsky lui-même dans ses essais magistraux *De la spiritualité dans l'art* (1914) et *Point-ligne-plan* (1926) qui nous permet de compléter et d'enrichir la sémiotique peircienne dans le domaine de l'iconicité, et surtout le concept de l'hypoicône, avec ses trois catégories d'*image*, de *diagramme* et de *métaphore* (C.P. 2.277)³. Prenons d'abord l'*image* qui, selon Peirce, consiste en des qualités - couleur, forme, ou autres qualisignes. Comment ces qualités travaillent-elles en tant que signes? La théorie esthétique de Kandinsky essaie justement de définir le potentiel sémiotique des

formes ou qualités abstraites, ainsi que le potentiel dynamique de la couleur et de la forme. Passons ensuite au *diagramme* qui, selon Peirce, constitue une sorte d'analogie dyadique. Le tableau abstrait, en combinant des couleurs et des formes abstraites, crée un réseau diagrammatique; mais un diagramme de quoi? Quel est l'*objet* de ce diagramme? – est-ce un autre ensemble abstrait, un autre système de rapports, réel, mais non défini, sans étiquette ou référence, qui existerait *derrière* le signe? Là encore, la réflexion de Kandinsky sur sa pratique d'artiste proposera des réponses que nous approfondirons plus loin. Finalement, qu'en est-il de la *métaphore* qui, suivant Peirce, représente le caractère représentatif d'un *representamen* en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre (C.P. 2. 277)? Si la combinaison de couleurs et de formes qui constitue le tableau abstrait est envisagée comme une unité ou une totalité, celle-ci peut à son tour être envisagée comme métaphorique. Pourtant, puisque seul est donné l'un des deux termes de la métaphore (l'image et non le référent), le référent reste à dégager. D'ailleurs, du point de vue de la métaphore, l'intérêt du tableau abstrait est peut-être moins le problème de l'interprétation (Kandinsky évite des titres « littéraires » ou « parlants ») que la manière dont un potentiel abstrait métaphorique se construit sans indiquer un objet spécifique et sans se figer dans un symbole qui appellerait une lecture définitive.

La façon dont Kandinsky évite des titres⁴, qui proposeraient « une clef » permettant d'ouvrir ses tableaux à une signification métaphorique précise, est révélatrice de leur statut sémiotique: car le tableau ou « Composition » de Kandinsky est une représentation (métaphorique) d'une composition. Ce statut, placé en quelque sorte entre parenthèses, de la dimension métaphorique du signe que constitue le tableau souligne, comme nous venons de le voir, la structure tautologique du signe esthétique abstrait. Comme Peirce l'a bien compris, dans l'icône, il n'y a parfois pas d'objet ou, plus exactement, le rôle de l'objet est joué par l'interprétant (C.P. 2.311). Le sentiment esthétique, placé par Peirce dans la catégorie de Priméité (C.P. 5.111), est fonction dans les tableaux de

Kandinsky d'une perception plus riche ou approfondie de ce qu'est une composition, de ce qu'est un signe: l'interprétant saisit à travers le *representamen* « abstrait » non pas un objet, mais les qualités qui seraient susceptibles d'établir un pur rapport et que l'interprétant dynamique doit induire en tirant sur ses expériences collatérales (son expérience préalable, par exemple, de la lecture des signes esthétiques et du plaisir qui y est parfois associé). Les « relations pures » dont parle Kandinsky dans le contexte de la structure autoréflexive de la composition sont saisies, selon Peirce par la conscience qui devient consciente de ses propres procédés et où le sentiment esthétique arrive à se représenter à lui-même comme représentation (C.P. 5.71).

Ainsi, dit-il, quand nous contemplons une peinture, il arrive un moment où nous perdons la conscience du fait qu'elle n'est pas un objet, la distinction entre la chose réelle et la copie disparaît, et elle est perçue pendant un instant comme un pur rêve. (C.P. 3.362)

Cette perception de l'image visuelle comme pure possibilité et de la conscience de l'autoréflexivité de la vision se retrouve dans le livre de Michel Henry sur la peinture abstraite de Kandinsky, intitulé *Voir l'invisible*, dans lequel il est affirmé que la peinture abstraite « fait voir en tant qu'elle rend la vision à elle-même, accroît sa capacité de voir, dans l'intensification de son pathos et par lui »⁵. La thèse de Henry est que la motivation des signes picturaux vient de l'intérieur, répondant à une nécessité qui exprime une appréhension subjective ou « pathétique » de la Vie. Le visible du tableau est donc inspiré par un contenu « invisible »:

Quand il sera établi que la composition d'un tableau repose sur l'élément intérieur et se construit à partir de lui, l'évidence de cette vérité cruciale se tiendra devant nous: que la peinture, qui est cette composition, n'est pas tributaire du visible. Elle ne trouve en lui ni ses lois ni son principe, puisqu'elle dépend de ce qui s'est dédoublé et exprime ce dédoublement.

(Henry, 1988: 85)

Quoique Henry comme Peirce écarte de son propos la psychologie et les théories de la *mimesis*, et poursuive son argument d'une manière rigoureusement logique, son manque de terminologie et d'instruments

d'analyse sémiotique (voir, par exemple, *ibid.* : 152-3) fait que sa thèse tend à tourner court, tournant même finalement en rond dans un tourbillon phénoménologique, où des concepts généraux comme « la Vie » ou « la Nécessité intérieure » sont à maintes reprises affirmés sans pour autant approfondir notre compréhension de leurs opérations.

Une analyse aussi fine mais beaucoup plus riche en aperçus du problème de la nature de l'art abstrait, du point de vue du récepteur autant que de l'artiste, est offerte par Dee Reynolds dans son livre admirable, *Symbolist Aesthetics and Early Abstract* (1995). Dans cette étude comparative de la poétique de Mallarmé et Rimbaud et de l'esthétique de Kandinsky et Mondrian, en partie inspirée par la sémiotique peircienne, Reynolds souligne le rôle vital joué par l'imagination du spectateur dans la lecture de l'espace « imaginaire » proposé par le tableau abstrait. Non seulement cette imagination tire-t-elle de multiples et diverses ressources de la mémoire et de l'expérience collatérale, mais elle sait aussi répondre à l'aspect dynamique de l'objet en y investissant des énergies correspondantes. Par exemple, selon Reynolds, les connotations figuratives imputées aux formes abstraites des peintures de Kandinsky

[...] sont imaginées par le spectateur, et leurs ressemblances aux organismes vivants introduisent une dimension « métaphorique » qui, elle-même, tire l'attention du spectateur vers la capacité de l'imagination d'« animer » les éléments picturaux. D'ailleurs, la fonction des « signes » picturaux est de ressembler aux signes, mais sans renvoyer pour autant à aucun système codé : c'est ainsi qu'ils arrivent à jouer avec l'attente du spectateur en signalant leur propre illisibilité en tant que signes. (Ibid. : 151-2)

À la différence, donc, du plaisir esthétique fourni par la peinture figurative, où entre un certain plaisir de reconnaissance du monde visible, celui fourni par le tableau abstrait n'est pas une fonction de son potentiel référentiel mais de son potentiel sémiotique. Ce qui importe, ce n'est pas tant le visible en soi, que la façon dont le visible peut se reconstruire selon des exigences intérieures, qui jouent un rôle indispensable dans le jeu des signes. Ce potentiel est relativement peu motivé. Le récepteur jouit des qualisignes en tant

que potentialités sémiotiques – la couleur pour la couleur, la forme pour la forme –, l'« aura » esthétique de ces couleurs et de ces formes étant en partie fonction des potentialités dynamiques qu'elles recèlent. Dans ses traités théoriques sur la représentation abstraite dans l'art, Kandinsky montre que même la plus infime des marques graphiques – point, ligne ou plan – a un potentiel dynamique et donc sémiotique, et que la page blanche – papier ou toile – qui constitue le support du signe pictural est déjà chargée d'un potentiel sémiotique. De même pour la couleur dont Kandinsky analyse la dynamique centrifuge ou centripète, les valeurs « chaudes » et « froides ». En ce qui concerne les *rappports* entre ces éléments – formels ou chromatiques –, il est évident qu'une composition de Kandinsky ne signifie strictement rien, sa fonction étant plutôt de montrer la complexité dynamique de l'interaction des diverses énergies et qualités qui la constituent – ou, comme dirait Peirce, « la Forme d'une Relation » (C.P. 4.530).

En termes peirciens, on pourrait dire qu'un tableau de Kandinsky aspire surtout au statut sémiotique du diagramme, une forme de l'hypoicône, où les icônes qui la constituent entrent dans des rapports indiciaires les unes avec les autres. De plus, pour Peirce, un diagramme est une hypoicône dans laquelle non seulement l'objet du *representamen* peut devenir en même temps son interprétant, mais aussi dans laquelle l'objet n'est pas une idée ou une chose mais « la forme d'une relation », précisément la relation qui lie les parties correspondantes d'un diagramme (C.P. 4.530). Le tableau abstrait se construit donc comme un signe pur, dans lequel les opérations interprétatives ne visent plus un sens mais cherchent plutôt la possibilité de significations indéfiniment différées. Selon l'hypothèse de Peirce, « l'état d'esprit devient le plus purement esthétique quand il reste parfaitement naïf, sans jugement critique, et que le critique esthétique fonde ses jugements sur l'expérience d'un tel état pur et naïf » (C.P. 5.111). C'est ainsi qu'une composition de Kandinsky nous offre la possibilité de faire l'expérience des qualités pures, de reconnaître des signes tout en faisant abstraction – littéralement – de leurs objets.

SÉMIOLOGIE DE LA COULEUR ET DE LA FORME
CHEZ KANDINSKY

Tout en regrettant que «Le spectateur [soit] également trop habitué à chercher [...] “un sens” dans un tableau» (Kandinsky, 1914: 49), Kandinsky souligne, dans son essai *Du spirituel dans l'art*, le fait que l'art abstrait appelle un nouveau genre de lecture: le récepteur ne cherche plus le sens du tableau ni le rapport entre son contenu et quelque objet du monde «réel», mais plutôt une compréhension de la logique ou de la dynamique des rapports entre les formes et les couleurs à l'intérieur du cadre. Cette lecture ouvre sur un monde «spirituel», dans le sens où le tableau cherche une réponse dans l'esprit du récepteur qui appréhendera et jouira des rapports à l'intérieur de l'image sans référence au monde extérieur. En d'autres termes, le signe constitué par le tableau renvoie à l'interprétant à la fois comme objet et comme dispositif interprétatif: le circuit triadique de la production du sens (la sémiologie) est court-circuité et deux des trois éléments du processus (à savoir l'objet et l'interprétant) sont *intériorisés*; le signe seul reste à l'extérieur. «L'espace tridimensionnel» (*ibid.*: 172) que la toile abstraite devient, avec sa superposition de plans, est reflété par l'esprit qui devient, lui aussi, un *espace imaginaire* (cf. Reynolds, 1995) dans lequel les rapports entre les éléments qui constituent le signe sont pesés en un double échange dialectique: celui de l'interprétant/objet à l'intérieur de l'esprit et celui extérieur/intérieur du rapport signe/interprétant. «*La nécessité intérieure*» du tableau abstrait (Kandinsky, 1914: 169) est reflétée par le besoin intérieur de l'esprit en un échange stable mais infiniment variable.

Mais quels sont les éléments qui constituent la composition abstraite et quelles sont la logique et la dynamique qui les structurent? Kandinsky dit que la composition

[...] est une construction de formes colorées et dessinées, qui existent indépendamment en tant que telles, procédant de la nécessité intérieure et formant, par cette voie commune ainsi créée, un tout que l'on nomme tableau. (*Ibid.*: 169)

En ce qui concerne la couleur d'abord, il affirme que sa puissance expressive est beaucoup plus riche si elle

n'est pas associée directement à des objets existant dans le monde réel; c'est en tant que valeur pure que la couleur arrive le mieux à exprimer un «sens intérieur». Dans son chapitre «Le Langage des formes et des couleurs» (*ibid.*: 113-72), il élabore tout un système de valeurs relatives, qui comprend et dépasse la loi de la complémentarité des couleurs établie par Chevreul au 19^e siècle. Pour simplifier, il suffira de noter ici que les trois couleurs primaires (jaune, rouge, bleu) et les trois couleurs secondaires (vert, orange, violet), en tant que qualisignes, recèlent une dynamique latente. Là où le rouge contient son propre mouvement, les couleurs «chaudes», le jaune et l'orangé, l'expulsent suivant une dynamique excentrique ou centripète. Les couleurs «froides» par contre, le bleu et le violet, ne rayonnent pas mais absorbent le mouvement suivant une dynamique concentrique. Le vert, mélange de l'élément dynamique qu'est le jaune et de la profondeur du bleu, reste le plus calme et immobile des tons.

Un sous-titre projeté de l'essai *Point-ligne-plan* de Kandinsky (1926), «Pour une grammaire des formes», souligne le projet sémiotique du peintre, presque aussi ambitieux que celui de Peirce, qui essaie de classer toutes les formes possibles du signe. Tout comme chez Peirce, le projet sémiotique n'est pas celui, impossible, de classer l'infini des phénomènes mais plutôt de répartir les signes en des catégories restreintes. Ainsi, pour Kandinsky, une *grammaire* des formes établirait non pas l'inventaire de tous les objets que l'on pourrait représenter, mais de toutes les qualités qui entrent en jeu dès qu'on fait des marques graphiques sur un support quelconque. Comme Peirce, Kandinsky choisit un système triadique de classement – point, ligne, plan – qui correspond d'une manière générale à la triade symbole, indice, icône. Le plan, comme l'icône, constitue à la fois le support et la forme essentielle de l'image visuelle; la ligne est l'élément actif qui, à l'intérieur du plan/icône, indique, relie et trace, créant ainsi une sorte de réseau diagrammatique; finalement, le point est, comme le symbole peircien, l'élément primordial qui sous-tend toutes les autres fonctions sémiotiques; comme Kandinsky le dira, le point est le degré zéro qui

représente « l'ultime et unique *union du silence et de la parole* » (Kandinsky, 1926: 33). Comme le symbole, le point peut rester invisible, occulté par les initiatives plus démonstratives de la ligne/indice ou du plan/icône, ou peut s'affirmer lui-même en tant qu'indice ou icône. Les diagrammes qui accompagnent le texte de Kandinsky montrent d'une manière systématique les métamorphoses du point qui, en se liant, se transforme en ligne et, en s'agrandissant, en plan ; ces transformations constituent en outre une démonstration graphique des transformations que le symbole est susceptible de subir.

Quant à la ligne, fût-elle géométrique ou improvisée, les diverses dynamiques de ses multiples périples sont notées par Kandinsky, qui n'oublie jamais de nous rappeler les implications pour le plan du mouvement linéaire: chaque ligne, d'une manière ou d'une autre (en circonscrivant, en structurant, ou même en oblitérant), indique le plan, tout comme l'indice indique, utilise ou parfois devient une icône. Finalement, le plan lui-même est envisagé d'abord comme un champ abstrait de potentialités qui seront activées par l'empreinte du point et de la ligne. Comme l'icône, le plan n'est pas obligé de représenter une forme complète, mais peut exprimer un sentiment ou une tension avec la collaboration minimale d'une ligne ou d'un point. Ainsi, par exemple, les diagonales, auxquelles Kandinsky attachait tant de prix, sont des icônes qui, selon leur orientation, expriment une harmonie ou une discordance, tandis que les verticales expriment un « calme chaud » et les horizontales un « calme froid ». Un simple cercle, en tant qu'icône, devient « léger » s'il flotte en haut de la page, mais devient lourd comme une pierre s'il descend vers le bas. Toutes ces marques, comme les signes peirciens, ne sont que des potentialités dont la signification ultime ne se manifeste que quand elles réagissent réciproquement dans des configurations concrètes, ce dont les tableaux de Kandinsky constituent des réalisations exemplaires.

La capacité qu'ont les signes abstraits à créer des sentiments esthétiques ou des harmonies complexes est surtout enrichie par l'interaction de qualités

provenant de différents domaines, dont les deux principaux ouverts à la peinture sont la forme et la couleur. C'est par l'interaction des différents plans, facilitée surtout par les différentes qualités de rayonnement ou d'absorption de la couleur mises en rapport avec la dynamique spatiale des lignes et le poids variable des points, que la composition abstraite arrive à créer cet « espace tridimensionnel » (Kandinsky, 1914: 172), qui devient le miroir de l'espace intérieur de l'esprit du récepteur. C'est cette primauté, dans la peinture de Kandinsky, des qualités pures organisées dans des relations pures qui nous permet de mieux comprendre peut-être tant les processus de l'esprit que le fonctionnement des signes. Ses tableaux sont des diagrammes, esthétiques et scientifiques, reflétant et flattant ce besoin que nous éprouvons de faire des rapports, qui semble fonder tout à la fois l'esprit humain et la sémiotique.

NOTES

1. J.-M. Floch, 1981 : 135-57.
2. G. Deledalle, 1979 : 117-29.
3. Selon la convention, les extraits des *Collected Papers (C.P.)* sont référencés par volume et paragraphe.
4. Dans la période « parisienne » (1933-44) surtout, Kandinsky propose des titres à ses œuvres, tels que *Accord réciproque*, *Courbe dominante*, *Action variée*, *Succession*, etc., qui suggèrent un certain potentiel métaphorique, mais dont la fonction première cependant est de proposer une lecture strictement formelle du tableau.
5. M. Henry, 1988 : 51.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- FLOCH, J.-M. [1981]: « Sémiotique d'un discours plastique non figuratif », *Communications*, 24, 135-57.
- DELEDALLE, G. [1979]: *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot.
- HENRY, M. [1988]: *Voir l'invisible. Sur Kandinsky. Essai*, Paris, Éd. François Bourin.
- KANDINSKY, W. [1914]: *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (dir. Philippe Sers), Paris, Denoël, coll. « Folio Essais, 1989 ; [1926]: *Point-ligne-plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux* (sous la dir. de P. Sers), Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
- PEIRCE, C. S. [1931-35]: *Collected Papers*, vol. I-V (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge, Mass., The Belknap Press ; [1958]: *Collected Papers*, vol. VII-VIII (sous la dir. de A. W. Burks), Cambridge, Mass., The Belknap Press (trad. D. Scott).
- REYNOLDS, D. [1995]: *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art. Sites of Imaginary Space*, Cambridge, Cambridge University Press (trad. D. Scott).

LE TEXTE SÉMIOTIQUES DU TEXTE ET DE L'IMAGE¹ ET L'IMAGE

TONY JAPPY

Dans cet article, je souhaite revenir sur certains aspects de la sémiotique de Peirce, pour montrer comment ceux-ci s'appliquent indifféremment aux signes linguistiques et aux signes picturaux. Après avoir examiné brièvement une autre approche du problème jugée, du moins en Europe, plus orthodoxe, je voudrais relever la spécificité de l'approche peircienne, et plus précisément de sa logique des icônes, pour ensuite en dégager les caractères essentiels à l'aide de quelques exemples concrets.

Je prends comme point de départ un texte vieux de plus de deux cents ans, le *Laocoön* de Lessing (1766). Dramaturge s'intéressant dans ce cas aux techniques d'« imitation » employées par la poésie et la peinture, deux façons de figurer le monde que, par commodité, on peut assimiler respectivement au texte et à l'image, Lessing s'élève contre une conception du beau qui les considérerait comme analogues :

[...] s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues sur un espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même les signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs. (109-110)

Le problème principal traité par Lessing dans ces pages relève en réalité d'une théorie de l'esthétique, mais comme il a par ailleurs sous-titré son texte « Des frontières de la poésie et de la peinture », il met en évidence une différence fondamentale de médium et de dimensionnalité entre les deux types de signes, différence qui à première vue semble défier tout traitement sémiotique commun puisqu'il oppose une ligne à un « plat ». Or, un signe est un signe, pourrait-on dire tautologiquement, et aucune sémiotique ou sémiologie digne du qualificatif de « scientifique » ne saurait se donner le luxe d'avoir deux conceptions distinctes, et donc deux définitions également distinctes, de son unité principale – le signe –, une conception qui s'appliquerait aux signes linguistiques linéaires et « juxtaposés » et une autre conception s'appliquant à des signes non linéaires, à

des signes picturaux, par exemple. C'est ainsi que nous avons effectivement assisté au cours de ce siècle à plusieurs manières de relever le défi posé par le *Laocoön*, dont deux qui m'intéressent particulièrement: la première s'inscrit dans l'optique générale définie par le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, l'autre, c'est bien sûr la sémiotique de Peirce, sémiotique que son auteur assimile volontiers à une logique.

On se souviendra que pour Saussure les signes linguistiques sont arbitraires, y compris les onomatopées, dont il disait qu'elles étaient une « imitation approximative et déjà à demi conventionnelle » (1972: 102). Ils constituaient ainsi une sorte d'idéal sémiologique, si bien que la linguistique était susceptible de faire figure et fonction de modèle parmi les sciences humaines:

Une remarque en passant: quand la sémiologie sera organisée, elle devra se demander si les modes d'expression qui reposent sur des signes entièrement naturels – comme la pantomime – lui reviennent de droit [...] On peut donc dire que les signes entièrement arbitraires réalisent mieux que les autres l'idéal du procédé sémiologique; c'est pourquoi la langue, le plus complexe et le plus répandu des systèmes d'expression, est aussi le plus caractéristique de tous; en ce sens la linguistique peut devenir le patron général de toute sémiologie, bien que la langue ne soit qu'un système particulier. (Ibid.: 100-101)

Cette conception du signe a été à l'origine de diverses manières d'aborder le problème sémiotique posé par l'image. Je m'en tiendrai à deux des plus célèbres d'entre elles. La première est celle de Roland Barthes, la seconde celle du Groupe μ telle qu'elle est avancée dans leur *Traité du signe visuel* (Édeline et al., 1992).

C'est dans le numéro 4 de *Communications* que Barthes a publié conjointement les « Éléments de sémiologie » (1964b) et, comme application au signe pictural, le texte qui est devenu depuis une référence incontestable en la matière, « Rhétorique de l'image » (1964a). Je retiens trois aspects des réflexions consignées par Barthes dans ce texte lumineux mais bien sûr discutable. D'une part, il pose d'emblée la

question de savoir si la représentation analogique peut, et je cite, « produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles » (1964a: 40). Autrement dit, les divers éléments du signe pictural sont, comme le dit Lessing, « étendus sur un espace », et Barthes se demande si cette disposition est systématique ou totalement anarchique. Bref, y aurait-il une syntaxe de la composition picturale? D'autre part, et sa réflexion sur ce point prend une allure plus nettement linguistique, il remarque que les représentations analogiques sont traitées avec suspicion par les linguistes, non seulement parce qu'elles ne sont pas entièrement arbitraires, comme le voulait la doctrine saussurienne, mais surtout parce qu'elles ne semblent pas respecter le critère de la double articulation, trait définitoire des langues naturelles pour certains linguistes depuis les travaux de Martinet. Enfin, abordant le problème des images de masse sous un angle plus spécifiquement sémiotique, il distingue trois types de messages: le message linguistique, et deux messages iconiques, le connoté et le dénoté. Barthes interprète le message connoté comme une véritable rhétorique, grâce à son système à deux « étages » inspiré de Hjelmslev, où le signifiant et le signifié se combinent au premier niveau pour devenir le signifiant du deuxième, dont le signifié est constitué par « un fragment d'idéologie » (1964b: 131). Le message iconique dénoté, « sorte d'être-là naturel des objets » (1964a: 47), dit Barthes, où « le rapport du signifié et du signifiant est quasi tautologique » (*ibid.*, 42), a pour tâche de naturaliser, c'est-à-dire d'innocenter le message connoté (on se rappellera que pour Barthes le « naturel » était le soutien privilégié de l'idéologie petite-bourgeoise). Mais ce que je retiens surtout de cette analyse est son affirmation que ce message, selon son expression, est la « lettre » de l'image « qui constitue le premier degré de l'intelligible (en deçà de ce degré le lecteur ne percevait que des lignes, des formes et des couleurs) » (*ibid.*, 46). Autrement dit, on aurait affaire ici à une sorte de substrat informe, inorganisé, qui sous-tendrait le message iconique dénoté.

Que dire, plus de trente ans plus tard, de cette manière d'aborder le problème de l'analyse de l'image, sinon qu'elle est bien sûr fortement influencée et par le *Cours de linguistique générale* et par l'élargissement de la portée de la linguistique opéré par le linguiste danois Louis Hjelmslev, lorsqu'il affirme dans *Les Prolegomènes* qu'une « langue de tous les jours [une langue naturelle] est un langage [ou système sémiotique] dans lequel tous les autres langages peuvent être traduits, aussi bien les autres langues que toutes les structures linguistiques imaginables » ([1943] 1968: 148), des « langages » tels que les costumes nationaux ou l'art – une image, par exemple – et non seulement d'autres langues. Dans « Éléments de sémiologie », cette distinction prend la forme d'une opposition que Barthes établit entre les signes « isologues » tels que les signes linguistiques, où le signifiant correspond directement au signifié, lui « colle » dessus en quelque sorte, alors que les signes non isologues, pour être traités sémiologiquement, doivent d'abord être « traduits » par les signes isologues, raison de plus d'en faire le modèle de tout système sémiotique. Il s'agit bien ici du problème posé par la relation entre langage et pensée. Dans l'optique saussurienne, les deux sont solidaires comme le recto et le verso d'une feuille de papier. Les signes non isologues, en revanche, ne respecteraient pas cette solidarité puisque signifiant et signifié ne peuvent se disposer que côte à côte (1964b: 107).

Le texte de Barthes montre clairement que la séparation opérée par Lessing entre peinture et poésie s'est trouvée au cours du siècle neutralisée sur le plan sémiotique grâce à ce qu'on appelle le tournant linguistique: la métalangue permettant de décrire les signes arbitraires et linéaires d'un texte est également mobilisée dans la description d'un signe analogique et bidimensionnel comme l'image. Or il est intéressant de constater qu'à bien des égards les membres du Groupe μ confirment cette position: ils n'hésitent pas à faire référence à l'image en termes d'« énoncé », et à l'analyser en termes de signifiant et de signifié; de plus, en distinguant le signe iconique du signe plastique, ils arrivent à trouver dans l'analyse picturale

cette autre « découverte » de la linguistique structurale, à savoir le principe de la double articulation, dont Barthes pensait qu'il faisait défaut à la représentation analogique. Dans le *Traité du signe visuel*, en effet, bien que les auteurs leur confèrent le statut de signes autonomes (1992: 118), alors que chez Martinet les deux niveaux sont étroitement intriqués, le signe iconique, à l'image du monème, fonctionne clairement comme l'unité picturale significative de l'image, tandis que sous les multiples formes qu'il peut revêtir le signe plastique en constitue l'unité proprement distinctive (*ibid.*: 189). Pris ensemble, donc, les textes de Barthes et du Groupe μ représentent deux étapes distinctes mais complémentaires de l'évolution de ce qu'on peut appeler une « linguistique de l'image », conception où les « objets » langue naturelle et image (de masse) se traitent au moyen d'une métalangue commune, à savoir la linguistique.

Quel mal y a-t-il à procéder de la sorte, pourrait-on objecter à ce stade, puisque, de toute évidence, la démarche est opératoire? J'apporterai deux réponses complémentaires qui se situent moins à un plan théorique qu'épistémologique. Premièrement, parler d'une image comme s'il s'agissait d'un énoncé linguistique, c'est établir entre les deux types de signes un parallélisme dont on ne maîtrise pas forcément toutes les implications. Par exemple, à effectuer de tels transferts du linguistique au pictural, on encourt les risques largement commentés par l'auteur du *Myth of Metaphor* (Turbayne, 1962) et principalement le risque de prendre les propriétés du modèle (ici la linguistique) pour des propriétés constitutives de l'objet (dans notre cas, l'image), alors que Lessing montre très clairement qu'on a affaire à deux réalisations tant sémiotique qu'esthétique différentes. On est donc en droit de s'interroger sur la légitimité de la constitution de la langue en métaphore puissante de tout objet de recherche dans ce domaine. Jusqu'à quel point, par exemple, est-il licite d'assimiler un tableau à un énoncé linguistique? Un tableau fait-il appel à des déictiques, à des références situationnelles et pragmatiques? Dispose-t-il du type

de contexte, qui imposerait, par souci de cohésion, le recours à l'ellipse et à l'anaphorisation (opération mémorielle qui est autrement plus complexe qu'un simple rappel intertextuel)? À première vue ce n'est pas le cas, raison pour laquelle le parallélisme ainsi postulé perd vite de son efficacité.

Mais il y a plus gênant, car une deuxième réponse à l'objection envisagée plus haut va dans le sens inverse et serait la constatation simpliste qu'il y a presque autant de linguistiques que de linguistes et que celles-ci ne sont pas toutes aussi soucieuses du respect de la spécificité de l'image que ne le sont les approches de Barthes et du Groupe μ . En somme, par une sorte d'impérialisme, le linguiste occulterait, voire nierait non pas les différences séparant texte et image, mais les propriétés internes mêmes que les images pourraient avoir en commun avec les textes. Considérons à cet égard les propos de la linguiste Joëlle Tamine qui, dans un numéro de la revue *Langages* consacrée à la métaphore, affirme catégoriquement, dans une terminologie qui rappelle étrangement celle du *Laocoön*, que seules les langues naturelles sont capables de figurer la métaphore :

Or la reconnaissance de l'importance de la syntaxe de la métaphore vient infirmer [la possibilité attribuée par Jakobson à la métaphore de sortir du langage pour pénétrer dans tous les systèmes symboliques]. Si la figure implique une syntaxe, ceci signifie qu'elle ne peut être perçue dans une même unité de temps, mais qu'elle est nécessairement située dans la successivité de l'oral et de l'écrit. Ceci suffit à l'opposer à la peinture. Les éléments de la métaphore linguistique ne sont pas donnés simultanément et leur ordre de succession n'est pas indifférent. De plus, cette succession ne se fait pas seulement par une juxtaposition, mais par le biais de relations syntaxiques précises, ce qui interdit de parler, avec quelque rigueur, de métaphore filmique. S'il faut donner à métaphore un contenu précis, la notion n'est pas généralisable: il s'agit d'un fait de langage, enraciné dans la syntaxe.

(Tamine, 1979: 80)

Autrement dit, la métaphore serait grammaticalisée par des « relations syntaxiques précises » et échapperait de ce fait au caractère a-syntaxique de l'image,

remarque d'autant plus surprenante qu'il y a toute une tradition qui analyse, par exemple, les allégories picturales du Moyen Âge et les livres d'emblèmes comme des métaphores. Il est avéré qu'aucun exemple ne suffirait à valider une thèse: en revanche, il suffit bien d'un seul pour l'infirmer. Revenons donc sur les propos de Tamine au moyen d'un exemple concret.



- ELLE EST GRANDE, NON ?
- C'EST COMME ÇA QUE ÇA SE PORTE.

La planche ci-dessus présente l'extrait d'une publicité pour une série spéciale de la Peugeot 306 associée à la marque de vêtements Eden Park : on y trouve une illustration et, en dessous, un échange verbal que pourrait avoir un tailleur à façon avec son client. Dans l'image, on voit, assis derrière le volant, l'acheteur potentiel de la 306 se regarder dans une glace à l'intérieur de la boutique du tailleur: il se demande si la voiture n'est pas trop « grande », avec tout ce que cela implique de puissance et de sensations fortes. Le tailleur, son mètre de couturière autour du cou, assure le client que la voiture est à la bonne taille, comme s'il s'agissait d'un costume fait sur mesure. Or, contrairement à ce qu'affirme Joëlle Tamine, l'échange verbal ne comporte aucune marque distinctive permettant d'y déceler un caractère métaphorique: c'est l'image qui en fournit l'indice nécessaire et suffisant. Ce que la publicité illustre, en

plus de l'humour bon enfant de la situation, c'est la manière dont la fonction d'ancrage normalement attribuée au texte publicitaire a été renversée au profit de l'image, et l'exemple infirme de manière éclatante la thèse selon laquelle seul le langage serait informé par la métaphore. On y reviendra.

Comment sortir d'une impasse de ce type, créée de toute évidence par l'utilisation de la linguistique comme « patron général » de la sémiologie où, d'un côté, on ne respecte pas ou peu la spécificité de chacun des objets de l'analyse et où, de l'autre, l'on néglige ce qu'ils pourraient avoir de commun ? Une solution, me semble-t-il, consiste à localiser la métalangue dans un ailleurs, indépendant aussi bien de la linguistique que de la théorie de l'analyse de l'image, et c'est la solution adoptée par Peirce. Pour s'en convaincre, il convient d'examiner deux aspects complémentaires de sa philosophie : la place dévolue respectivement à la logique, à la linguistique et à l'analyse d'images dans son schéma de l'activité scientifique, et la contribution spécifique apportée à notre propos par sa logique des icônes.

On sait que, dans sa quête des principes premiers de toute recherche scientifique, Peirce a adopté comme Kant une conception architectonique du savoir, qui comporte une classification des sciences sous la forme d'une hiérarchie. Dans ce schéma, la logique, c'est-à-dire la sémiotique, fait naturellement partie de la philosophie, groupe de sciences qualifiées de « cénoscopiques », ayant pour objet l'étude de ce qui est commun à l'expérience de tous, les catégories phénoménologiques, par exemple, ainsi que notre capacité à faire des inférences. La linguistique et l'analyse d'images, en revanche, font partie de la classe des sciences dites « idioscopiques » ou spéciales, c'est-à-dire de la classe des sciences ayant chacune ses techniques et méthodes propres, et pour lesquelles le chercheur requiert une formation particulière. Or, dans la classification opérée par Peirce, pour être totalement opératoires les sciences spéciales ont besoin, en plus de leur méthodologie spécifique, des définitions et des concepts mis à disposition par la philosophie. C'est ainsi que la linguistique et l'analyse

d'images sont conceptuellement dépendantes de la logique, position radicalement différente de la stratégie instaurée par le tournant linguistique.

Voilà donc comment Peirce évite le danger d'éventuels transferts abusifs du linguistique vers le plastique ou pictural : il fait dépendre les deux champs d'une science plus générale. C'est là une décision aussi importante sur le plan épistémologique que le principe saussurien de l'exclusivisme. En faisant dépendre la linguistique de la logique, Peirce nous somme finalement de préciser ce qui est propre à la discipline et ce qui revient de droit à la sémiotique (la théorie de l'iconicité, par exemple).

Dans cette dernière partie de mon étude, je voudrais donc essayer de rassembler les diverses informations concernant cette logique des icônes, afin de montrer comment elle aussi permet de neutraliser la distinction opérée par Lessing dans le *Laocoön* et de quelle manière, à un certain niveau d'analyse, les signes linguistiques et les signes picturaux présentent les mêmes possibilités formelles. Pour bien comprendre la nature et la portée de la logique des icônes, il faut se référer à au moins trois aspects précis de la sémiotique de Peirce : les diverses définitions qu'il donne du signe, le principe catégoriel que la sémiotique entière « hérite » en quelque sorte de la phénoménologie et, enfin, le principe de l'hypoiconicité.

Parmi les nombreuses définitions qu'on a pu rassembler, il y en a deux qui me semblent particulièrement pertinentes. Elles proviennent de la correspondance avec Lady Welby réunie dans le recueil de Hardwick. Considérons la première :

Je définis un Signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son Objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet j'appelle l'Interprétant, que ce dernier est par là même médiatement déterminé par le premier.

(Hardwick, 1977 : 80-81, trad. Deledalle)

Cette définition met clairement en évidence la chaîne des déterminations entrant en jeu lors d'une sémiase, de sorte que bien que premier dans la

relation triadique, le signe est néanmoins une détermination de l'objet: autrement dit, il ne surgit pas au monde *ex nihilo*, mais tient lieu d'un objet déjà-là dont il est une détermination, et sans lequel bien sûr il n'y aurait pas de signe. Passons à la seconde:

J'utilise le terme «signe» au sens le plus large de médium pour la communication ou l'extension d'une forme (ou figure). Étant médium, il est déterminé par quelque chose, appelé son objet, et détermine quelque chose appelé son interprétant, ou interprétand. (Ibid.: 196, trad. Marty)

Nous disposons dans ce cas-ci d'une information supplémentaire dans la mesure où la définition spécifie la nature de la détermination opérée sur le signe par l'objet: l'objet lui communique une partie de sa forme. Par exemple, lorsqu'un doute concernant un événement donné se présente, je peux m'informer auprès de quelqu'un d'autre au moyen d'une interrogation, modalité qui est normalement signalée par une inversion du sujet et une partie du verbe et d'une intonation ascendante: c'est ainsi que l'énoncé «*Pleut-il?*» porte plusieurs traces de ce type de motivation. Peirce lui-même donne de nombreux exemples de la manière dont un signe linguistique est informé par son objet, l'un des plus célèbres étant l'injonction militaire: «*Arme au pied!*» (5.473), c'est-à-dire un cas où le «mode d'appel» fait par le signe à l'interprétant dynamique relève de la secondéité, et produit par conséquent un signe dit «impératif». En résumé, les deux définitions fournissent les bases d'une théorie de la détermination formelle du signe par l'objet, une théorie de la motivation donc, où le terme «objet» a bien sûr un sens plus large que simple «référent».

Le deuxième aspect de la logique des icônes tient à la manière dont l'iconicité est distribuée dans l'ensemble des signes. Les définitions de l'icône, de l'indice et du symbole (C.P. 2.247-2.249) sont particulièrement éclairantes à ce sujet. Il serait fastidieux de revenir en détail sur ces formules, mais en respectant le principe peircien de l'abstraction ou mieux, de la précision, selon lequel un élément relevant d'une catégorie moins complexe est

préscindable d'un élément d'une catégorie plus complexe, elles disent en substance, premièrement, que l'indice comporte une sorte d'icône, «bien que ce soit une icône d'un genre particulier» (C.P. 2.248, trad. Deledalle), et deuxièmement, que le symbole comporte une sorte d'indice, «bien que ce soit un indice d'un genre particulier» (C.P. 2.249, trad. Deledalle), si bien que par transitivité, tout symbole comporte une sorte d'icône. C'est sur ce principe que reposent les recherches sur l'iconicité dans le langage, car il permet ainsi d'affirmer que tout signe symbolique et apparemment arbitraire comme un énoncé linguistique, par exemple, comporte toujours d'une façon ou une autre les traces d'une motivation formelle opérée par l'objet. Il s'ensuit qu'un signe analogique, et donc essentiellement iconique comme une image, est informé lui aussi par les mêmes possibilités formelles. Enfin, abordons maintenant la définition des hypoicônes. Peirce les présente ainsi:

[...] un signe peut être iconique, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un représentant iconique peut être appelé une hypoicône. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une hypoicône. (C.P. 2.276, trad. Deledalle)

Autrement dit, l'hypoicône type est un tableau dont le sujet n'est pas spécifié linguistiquement par une légende, car en tant que rhème un tableau n'est pas «asserté», l'acte d'assertion portant sur une proposition composée d'au moins un rhème et un indice. Dans le cas d'un portrait, par exemple, l'indice serait le nom de la personne représentée. L'hypoicône est donc par la force des choses rhématique, c'est une *talité* qui n'asserte donc rien sans une légende, raison de plus pour ne pas compliquer le traitement théorique des images par la dénomination d'«énoncé». Peirce nous fournit quelques précisions dans le paragraphe suivant, où on va au cœur même de sa logique des icônes:

On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des

simples qualités ou premières priméités, sont des images; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des diagrammes; celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des métaphores.

(C.P. 2.277, trad. Deledalle)

Ce texte montre jusqu'à quel point une logique du qualitatif repose sur l'infrastructure catégorielle de la philosophie de Peirce et en constitue une des manifestations formelles: on peut observer, à l'état brut pour ainsi dire, et la réalisation des trois catégories des formes de l'expérience (1.452), à savoir la monade, la dyade et la triade, et le principe de la précision mentionné plus haut, selon lequel les hypoicônes les moins complexes sont présupposées par, et préscindables de, toute hypoicône de complexité supérieure. S'agissant en effet des trois configurations formelles susceptibles d'informer tout signe, du qualisigne à l'argument, il est loisible de les représenter graphiquement. Examinons-en la structure spécifique à tour de rôle.

Conformément à la chaîne des déterminations établie par les deux premières définitions données plus haut, les trois corrélats du signe seront disposés ainsi sur le schéma 1:

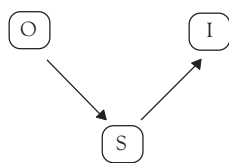


Schéma 1

La «flèche», allant de l'objet O au signe S, indique le sens de la détermination. Il en va de même pour celle qui va de S à l'interprétant I, signifiant ainsi que l'interprétant est médiatement déterminé par l'objet. Pour simplifier, ne seront indiqués sur les schémas qui suivent que les corrélats indispensables à la constitution qualitative et formelle propre à chaque hypoicône.

C'est ainsi que pour fonctionner comme signe, l'image au sens peircien requiert bien sûr un objet et un interprétant, faute de quoi on n'aurait pas de sémiose. Mais, comme l'icône en général, sa qualité propre d'image (ou qualités – cf. les symboles *qu1*, *qu2*, sur le schéma 2) ne dépend en aucun cas de l'un ou l'autre des deux autres corrélats: en tant que première priméité – la qualité à l'état pur –, elle est telle qu'elle est *indépendamment* des deux autres corrélats. Par conséquent, l'objet et l'interprétant figurés sur le schéma par des «cases» vides:

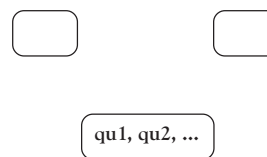


Schéma 2

Le diagramme en revanche représente une ou plusieurs relations dyadiques dans l'objet par des relations dyadiques entre ses propres parties. La dyade impliquant l'existence, la forme spécifique du diagramme est, selon l'expression de Peirce, «réellement modifiée» par l'objet, propriété que le diagramme partage avec l'indice. Comme elle est uniquement l'affaire du signe et de l'objet, la case de l'interprétant n'est pas figurée sur le schéma:

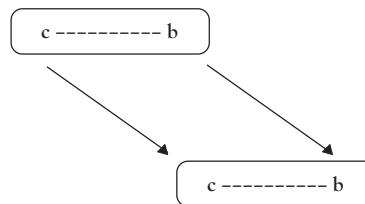


Schéma 3

Sur le schéma, les caractères indiqués comme *c* et *b* dans l'objet représentent respectivement les entités cochon et boue, alors que dans le signe ils représentent les mots «cochon» et «boue». Les tirets représentent conventionnellement la relation dans l'objet qui associe le cochon et la boue, alors que dans le signe ils tiennent lieu du verbe «se vautrer». Le

schéma 3 représente donc la structure de l'énoncé (1), ainsi que la structure dyadique de l'événement qui le détermine :

(1) *Le cochon se vautre dans la boue.*

Il est à noter à ce point que les linguistes en particulier voient dans le diagramme la réalisation d'une sorte d'isomorphisme. Or si signe et objet étaient isomorphes, la ressemblance serait totale, situation impossible s'il en est : dans une telle situation les mots de l'énoncé pourraient être éclaboussés de boue par le cochon. Le *schéma 3* représente le signe et l'objet réduits à leur strict minimum formel, aussi le terme d'«homomorphisme» est-il plus neutre et donc préférable.

Nous arrivons enfin au cas de la métaphore qui, comme son statut d'hypoicône l'indique, est une *forme*; elle relève du domaine purement qualitatif et formel, et ne se conçoit qu'indirectement comme le trope de la tradition, bien qu'elle l'informe. Tout comme le symbole, avec lequel elle partage le caractère authentiquement triadique où sont nécessairement impliqués signe, objet et interprétant, la métaphore constitue le degré maximal de complexité formelle que peut présenter un signe. De plus, nous dit Peirce, sa forme particulière proviendrait du fait qu'elle représente un parallélisme dans quelque chose d'autre, à savoir son objet. Sur le *schéma 4* ce parallélisme bidimensionnel est représenté dans l'objet et dans l'interprétant, mais on s'aperçoit que le signe, lui, reste obstinément linéaire :

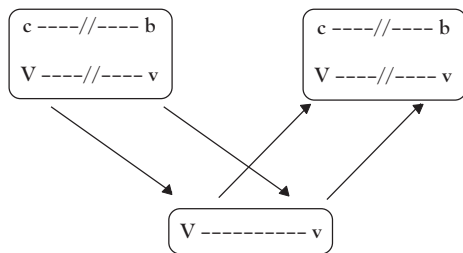


Schéma 4

Dans ce cas, le parallélisme inscrit dans l'objet représente, d'un côté, le domaine-repère connu

impliquant le cochon qui se vautre dans la boue et, de l'autre, un domaine-cible dont on cherche abductivement à rendre compte et qui comprend la relation associant Valmont (V) et le vice (v). Ainsi les deux paires d'éléments constituent-elles, dans la terminologie de Turner et Fauconnier (1995), par exemple, les «correspondants» (*counterparts*) de deux espaces mentaux qui contribuent à la construction d'un espace «mixte» (*blend*) dont l'expression formelle n'est autre que l'énoncé (2). Notons qu'à la différence du modèle Turner-Fauconnier dans lequel, faisant partie d'un processus cognitif continu, l'espace mixte est plus complexe que les espaces dont il est la détermination, dans l'optique peircienne l'énoncé (2), qui lui aussi participe à un mouvement interprétatif continu, est un signe qui apparaît comme «appauvri» au vu de son objet : appauvri car forcément linéaire, unidimensionnel, vectoriel, ne retenant du domaine-repère, par exemple, que le procès «*se vautrer*», procès qui permet à l'énonciateur, lui-même élément de l'objet du signe (*cf.* Jappy, ms), de porter sur l'individu en question un jugement d'ordre moral :

(2) *Valmont se vautre dans le vice.*

C'est que tout signe, comme nous l'avons vu plus haut dans la discussion sur la perception, se véhicule par un médium et à travers un monde immanquablement existentiels, où la complexité formelle de l'objet de la métaphore subit un appauvrissement inévitable, réduite ou «simplifiée» par une sorte de goulet d'étranglement imposé par un support dyadique.

L'exemple (2) est métaphorique aux sens conventionnel et peircien, tout en présentant la même structure apparemment dyadique (mais pas les mêmes termes) que le diagramme en (1). Nous l'interprétons néanmoins comme la mise en parallèle du comportement cynique d'un individu qui se complait dans le vice et d'un cochon qui s'amuse dans la boue. Alors donc que l'objet et l'interprétant de l'énoncé (2) sont plus complexes que dans le cas de l'énoncé (1), le signe semble présenter le même degré de complexité. Ceci ne devrait pas nous étonner, car c'est le lot

commun de tout légisigne: il ne se matérialise que par des répliques véhiculées par un support physique et donc existentiel, et l'on peut considérer par conséquent que la métaphore au sens peircien est la forme que toute une classe de légisignes est, par les lois physiques de la représentation, condamnée à emprunter lors de l'acte de signification. Considérons enfin l'énoncé (3):

(3) *Valmont se livre au vice comme les cochons se vautrent dans la boue.*

Sur le plan strictement hypoiconique, il s'agit d'un diagramme complexe, sorte de proportion aristotélicienne, formée de deux diagrammes mis en relation par un troisième: ([*Valmont – vice*] comme [*cochon – boue*]). Or comme tous les constituants se trouvent réunis dans le même signe, on a affaire à une comparaison, qui est une structure linéaire, et non pas à une métaphore, qui est une structure paralléloïde.

Il reste un dernier aspect du problème à élucider. Les énoncés discutés plus haut illustraient la manière dont la métaphore peircienne s'accommode tant bien que mal des contraintes d'un médium vectoriel, c'est-à-dire lorsqu'elle est projetée sur une ligne. La publicité présentée plus haut, en revanche, est bidimensionnelle, car la métaphore informe non pas une ligne mais un « plat ». Disposant d'une dimension de plus, pourrait-on penser, la métaphore ne devrait logiquement pas y apparaître sous une forme appauvrie. Mais rien n'y fait. Considérons le schéma 5, où pour simplifier ne sont figurés que les deux domaines du parallélisme de l'objet et les éléments du signe qu'ils déterminent:

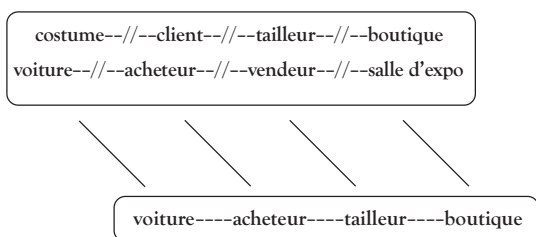


Schéma 5

La publicité Peugeot 306 est représentée dans le signe par la série: *voiture – acheteur – tailleur – boutique*, c'est-à-dire par deux éléments du domaine-repère du tailleur et deux du domaine-cible du client Peugeot. Malgré le gain d'une dimension, la disposition des éléments de l'illustration ne contribue pas plus à la métaphore que ne le ferait la taille ou le choix des polices de caractères utilisées pour imprimer un énoncé linguistique, et ce signe pictural n'en présente pas moins les mêmes traces d'appauvrissement. C'est que la représentation de la métaphore donnée sur le schéma 4 est elle-même un appauvrissement, car en réalité ce schéma n'est rien d'autre que le diagramme de la structure de la métaphore. Nous pouvons diagrammatiser la métaphore à volonté, mais nous ne pourrions jamais « métaphoriser » totalement dans un médium existentiel et donc dyadique une forme qui, elle, est authentiquement triadique. C'est là tout le sens de la définition presque « dynamique » qu'en donne Peirce (C.P. 2.277).

Plus qu'une description de l'univers qualitatif, la logique des icônes se présente ainsi comme une véritable théorie de la motivation qualitative et formelle du signe par l'objet. Dans le dispositif peircien, la métaphore en particulier peut se concevoir comme une « victoire » de l'intelligence sur les contraintes physiques imposées par le médium: c'est la forme de la généralité – invisible dans un médium existentiel, mais inférable par une intelligence scientifique. Elle est par conséquent l'image même de la communication interindividuelle, car elle représente formellement la manière dont les choses qui sont des signes se distinguent de celles qui n'en sont pas grâce à notre aptitude à faire des inférences. Pour en revenir à notre point de départ, on voit clairement comment, tout en respectant leurs propriétés esthétiques respectives, la logique des icônes de Peirce permet, elle aussi, de neutraliser les différences de dimensionnalité présentées par image et texte, auxquelles le *Laocoön* faisait allusion en 1766. Mais à la différence des analyses structuralistes ou néo-structuralistes issues du tournant linguistique, elle permet de respecter la spécificité de chaque type de

signe. Sur un plan purement linguistique, on comprend pourquoi Peirce en fait une *forme* et non pas simplement un trope, car tout comme cet autre élément qualitatif, le sarcasme, la métaphore ne se grammaticalise pas: on ne la trouve matérialisée par une syntaxe spécifique dans aucune langue connue.

NOTE

1. L'auteur remercie les Automobiles Peugeot de l'avoir autorisé à reproduire la publicité de la 306 Eden Park. Une partie de ce texte reprend et développe les propos d'une conférence publique qui s'est tenue à l'Université du Québec à Montréal en février 1997.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1964a]: « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 40-51 ;
[1964b]: « Éléments de sémiologie », *Communications* 4, 91-142.
ÉDELIN, F. et al. (Groupe μ) [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
HARDWICK, C. [1977]: *Semiotics and Significs : The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Bloomington, Indiana University Press.
HJELMSLEV, L. [1943]: *Prolégomènes à une théorie du langage* (trad. revue par A.-M. Léonard), Paris, Minuit, 1968.
JAPPY, T. [ms]: « Iconicity and Inference: Peirce's Logic and Language Research », à paraître dans *The Peirce Seminar Papers* (sous la dir. de M. Shapiro et M. Haley), Providence, Berghahn.
LESSING, G. [1766]: *Laocoön*, intr. de J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1964.
PEIRCE, C. S. [1931-35]: *Collected Papers*, vol. I-VI (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge, Mass., The Belknap Press.
SAUSSURE, F. de [1916]: *Cours de linguistique générale* (sous la dir. de Tullio de Mauro), Paris, Payot, 1972.
TAMINE, J. [1979]: « Métaphore et syntaxe », *Langages*, 54, 65-81.
TURBAYNE, C. [1962]: *The Myth of Metaphor*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press, 1971.
TURNER, M. et G. FAUCONNIER, [1995]: « Conceptual Integration and Formal Expression », *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 10, n° 3, 183-203.

LANGAGE QUAND LE DISCOURS SE VEUT LANGAGE D'UN SUJET PLUTÔT QU'INSTANCE INDIFFÉRENTE DE LA LANGUE D'UN SUJET

JOËLLE RÉTHORÉ ET CÉCILE PAUCSIK-TOURNÉ

*Face à l'énergie nucléaire, la lampe d'argile du poète suffira-t-elle à son propos?
– Oui, si d'argile se souvient l'homme. (Saint-John Perse, 1970, 171)
L'affirmation sélective « l'équilibre appartient à l'avenir », loin d'être arbitraire,
corrigerait donc un arbitraire, la trahison contingente [...] (Stengers, 1997: 80)*

La très grande majorité des théories linguistiques a, avec une belle constance, retenu la langue comme son premier et longtemps unique objet, puis, devant l'échec des conséquences sociales de ses descriptions, a finalement accepté de se pencher sur la dimension du discours. Dans ses commencements, qui se voulaient avant tout scientifiques, elle n'a retenu comme pertinente que la logique du général, qui correspond, en langage peircien, à l'univers de la tiercéité. En évoluant du côté du discours, elle a accordé une place à l'existant, et ce faisant a glissé d'un univers dans un autre, celui de la secondéité, du fait, de l'occurrence. Le discours fut perçu comme instanciation de types. Ainsi la logique de l'existant fut-elle rendue dépendante de celle du général. Aujourd'hui, la théorie sémiotique inspirée des travaux de C. S. Peirce exige de penser le langage dans les termes d'un troisième univers jusqu'ici explicitement rejeté, celui du possible et de la qualité, c'est-à-dire satisfaisant aux lois de la logique du vague. En abordant à ces rivages de la priméité, elle a quitté le plan des entités discrètes, c'est-à-dire des signes, pour s'intéresser au tissu continu de la vie mentale, à sa rêverie ordinaire que Peirce appelle le musement, comme aussi à sa mémoire ancestrale des formes et des significations, en un mot le langage avec un grand *L* peut-être, mais toujours transmis avec un petit *l* à chacun d'entre nous, sujet plus ou moins conscient de cette filiation. La refondation récente de la linguistique historique à partir des travaux d'anthropologues et linguistes américains, pour certains datant de plus d'un demi-siècle, suscitée notamment par Ruhlen (1997) et Greenberg¹, nous permet d'espérer que cette dimension fondamentale dans tous les sens du terme, que représente la priméité des phénomènes et qui est un pilier de notre humanité, se verra enfin accorder un peu d'attention de la part des linguistes et des théoriciens de la critique littéraire.

En adoptant *a priori* le point de vue de la sémiotique peircienne appliquée au langage, nous faisons nécessairement une place à la notion de « ton », pour en saisir la dimension de priméité; à celle de « token », pour parler de la secondéité du signe lorsqu'il se mue en discours; et à celle de « type », lorsque l'accent est mis sur la dimension de tiercéité ou loi qui permet aux types de régir les « tokens », types qui correspondent à la norme ou encore à la langue standard.

I. UN PEU DE PÉDAGOGIE DE LA MÉTHODE

La richesse et l'importance du texte peircien sont telles que peu de sémioticiens exploitent les mêmes ressources offertes par ce texte gigantesque dans tous les sens du terme. Nous nous devons donc, afin de rendre nos hypothèses et notre argumentation lisibles, de mettre à plat les articulations théoriques et les notions à partir desquelles surgissent nos propres hypothèses. Nous avons retenu d'illustrer notre propos par un roman. Le phénomène déclencheur de nos inférences en relation avec le thème du numéro fut celui de l'agglutination, très présent dans la trilogie de l'écrivain américain John Dos Passos (*U.S.A.*), en particulier dans les « Camera Eyes », que l'on peut sans hésiter qualifier de prose poétique.

Les concepts qui nous amènent à parler de l'iconicité de la façon qui sera développée dans le cadre de cet article sont les suivants: 1) les catégories fondamentales de toute expérience que sont la priméité, la secondéité et la tiercéité; 2) la base perceptuelle de tout signe, c'est-à-dire de tout ce qui fait effectivement signe pour quelque interprète à un moment non quelconque, qui sera l'ancrage « hic et nunc », social et historique, du déclenchement de l'activité interprétative donnant lieu à de nouveaux signes interprétants du premier; 3) le caractère inférentiel du processus menant d'un percept à une abduction ou hypothèse de sens; 4) la dénomination de « sémiose » appliquée au processus également inférentiel, qui permet à un interprétant d'attribuer un objet à un signe; 5) la nécessaire contextualisation de l'émergence du sens à l'esprit de l'interprète; 6) la

notion de « travail » associée au développement cognitif du signe originel, menant de son sens (souvent insu) à sa signification en tant que signe pour soi et pour la communauté ambiante; 7) l'importance du « point de vue » duquel a été perçu ce qui a fait signe à l'interprète, à son insu, ou sous son contrôle: la conséquence en est une variation non quelconque dans l'analyse. L'analyste doit déterminer, par exemple, si le signe est une « icône » proprement dite, ou un simple signe « iconique », deux manières de dire qui correspondent à des différences réelles du point de vue sémiotique, non pas relativement au signe lui-même mais à l'interprète. L'interprète d'une icône n'est pas tout à fait « la même personne » que celui d'un signe iconique. La différence provient d'une variation dans le jugement perceptuel ayant mené à chacune des interprétations. Autrement dit, l'analyse qui révèle que quelque chose a été une icône pour quelqu'un (son interprète) dit quelque chose d'autre que l'analyse qui conclut que le signe a été perçu comme iconique, l'adjectif révélant que l'interprète a eu conscience d'avoir affaire à un signe autre que son objet, à certains égards. Cette dégénérescence, liée à cette conscience, trahit l'imperfection du signe dans sa représentation de son objet, puisqu'il ne lui ressemble pas absolument en tous points et ne fait que partager une ou plusieurs qualités ou traits avec lui; 8) enfin, puisqu'il nous faut bien mettre un terme à cette énumération des prérequis de la lecture, la maxime pragmatiste qui met en évidence la bonne méthode pour aboutir à la « signification »² d'une expression pour son locuteur: ce sens est la somme des conséquences réelles imaginables et inimaginables de l'assertion du signe.

Munies de cette « boîte à outils », nous tâcherons de justifier la classification au sein de l'univers de la priméité des phénomènes qui ont retenu notre attention. Au-delà de cette classification, peu éclairante à ce stade du propos car mêlant des phénomènes assez variés, nous espérons montrer que la création en matière de langage – et pourquoi pas de langue? – surgit de cet univers bien plus sûrement que des deux autres univers, les seuls qui se soient vu

attribuer une place dans la théorie linguistique, fût-elle pragmatique. Nous voulons aussi mettre l'accent sur l'importance du concept d'icône dans l'analyse des constituants de l'assertion³, sachant qu'une icône, au moins, est associée à chacun des rhèmes présents dans toute assertion : le motif principal de notre actuelle concentration sur l'icône est le fait que si nous pouvons parler d'une « culture commune », c'est grâce au rôle qu'y jouent les icônes et non pas les symboles, dont le caractère conventionnel ne permet pas d'assumer la valeur « langagière », qualitative, imageante des échanges verbaux. L'étude du fonctionnement de la pensée interprétant une assertion met en évidence le surgissement d'icônes à l'esprit de l'interprète, avec chaque prédicat, dans tous les cas où la familiarité de l'interprète avec la variété de langue dans laquelle se passe l'échange est suffisante. Si tel n'est pas le cas, la dimension symbolique des mots vient faire écran entre lui et sa compréhension : sa conscience est alors partiellement occupée par le problème que lui pose le *representamen*, c'est-à-dire l'énoncé comme type symbolique.

Lorsque le signe qu'est l'assertion est familier, les icônes qui surgissent à l'esprit de l'interprète représentent la validation de sa compréhension du signe et de sa communication avec un autre, s'il est postulé que cette icône sera « la même » dans les deux esprits en train d'interpréter ce même signe.

Il peut être intéressant d'introduire la distinction entre icône et signe iconique, parce que seule la première s'impose comme « sens » à nous, indépendamment de tout contrôle immédiat, ce qui signifie que nous passons notre vie entraînés à notre corps défendant dans l'aventure de la pensée, sans la moindre distance par rapport aux signes. À cette situation, ô combien ordinaire, s'oppose un autre acte également familier, qui préscinde⁴ le signe de son objet dans un espace dans lequel la volonté critique du sujet a le loisir de s'exprimer, par une sorte de déclaration de sortie de l'univers de la priméité : l'accès à la tiercéité de ce travail mental peut être dû au manque de familiarité avec le signe comme à une résistance du sujet face à l'objet représenté. Seule

l'enquête peut permettre de déterminer quelle est l'hypothèse la plus juste.

La grande difficulté est d'arriver à se figurer ce qu'est le « sens » : est-ce une forme ? Si tel est le cas, est-ce une image, un diagramme, une métaphore ? Peirce parle le plus souvent d'image, ou encore de rêve⁵, c'est-à-dire d'une association imaginaire d'une occurrence (celle de l'assertion) et d'un type préalablement actualisé dans l'histoire du sujet, portant toutes les marques de cette expérience antérieure inconsciente pour la plus grande part. Comprendre ce qui nous est donné à lire ou entendre est très justement cela : laisser se libérer ce flux onirique lié à une histoire vécue dans un univers riche en couleurs et en complexité, qui est celui de cette composition permanente faite de langage, de discours et de langue, un univers réel qui marie les trois univers fondamentaux révélés par la théorie. Toutes les combinaisons sont possibles, qui multiplient les langages, les discours et les langues, pour un même individu ou pour un multiple d'individus en relation existentielle les uns avec les autres (nous hésitons à parler de « communauté », concept qui nous paraît fortement idéologique). Dans tous les cas, c'est tout un territoire d'icônes qui s'ouvre chaque fois que le sujet accède à de nouvelles langues, à de nouveaux langages, le discours articulant les deux autres.

Pourquoi ces « images » ne sont-elles pas appelées des « signes iconiques », sachant que l'image est une hypoicône, celle des trois hypoicônes qui a le plus faible degré de sémiotité, et que « hypoicône » est le concept proposé par Peirce pour renvoyer aux signes iconiques ? Proposons une réponse raisonnable à cette question : c'est le processus objectivant et métasémiotique qu'est l'analyse de ces icônes – qui ont surgi dans nos esprits lors du phénomène de compréhension, c'est-à-dire lors de la sémiase – qui transforme ces icônes en des signes iconiques : cette objectivation est assurée soit par le sémioticien, soit par l'interprète lui-même. L'activité d'analyse a pour effet de modifier le statut des formes : ce qui fut une icône dans l'effet du signe sur l'esprit de l'interprète devient image ou diagramme, c'est-à-dire un signe

iconique dans le langage du sémioticien. Pour ne pas s'y tromper, il importe de retenir que, dans le moment précis de leur émergence, c'est l'absence totale de distance entre le mot et son sens qui fait du second une icône, le mot et le sens ne faisant alors vraiment qu'un. Comment expliquer ce phénomène ? Par l'intimité du mariage des trois catégories de l'expérience, qui condense en un point discret, la forme verbe, l'interprétation sémantique de la relation entre les sujets, généralement représentés dans l'assertion par des indices⁶. Le verbe, considéré isolément, en tant que partie du discours, est certes un symbole, en attente d'un indice (au moins) qui autorisera son assertion ; par contre, ce même verbe, lorsqu'il est impliqué dans une assertion, un dicisigne, est l'élément de tiercéité qui interprète quelque chose qui n'est pas second dans son mode d'être ; et le verbe, quant à lui, ne peut revendiquer comme élément de secondéité que les indices temporels et aspectuels qui lui sont affectés : fondamentalement, en tant qu'élément du répertoire lexical de la langue, le verbe est une représentation authentique et donc s'affiche comme médiation entre deux autres choses (la relation fût-elle réflexive), et donc comme tiercéité. C'est cela même qui en fait l'interprétant dans le signe, en tant que constituant de l'assertion. Mais c'est sa place au sein de la prédication qui signale son statut de verbe.

Nous constatons que, pour le moment, rien n'a encore été dit de son «sens» : or, c'est ce dernier qui le transforme en une icône dans l'esprit de l'interprète, une icône qui est censée être «la même» que celle qui avait surgi précédemment dans l'esprit du locuteur (ou scribe).

II. DEUX CONSÉQUENCES À LA DISTINCTION ENTRE ICÔNE ET SIGNE ICONIQUE

La première conséquence à prendre en compte est le rôle fortement idéologique des signes linguistiques, en raison du statut sémiotique très particulier des verbes. Transformer tous ces interprétants dans les signes (que sont les verbes) en «icônes» les met, au moins pour un temps, à l'abri de nos esprits critiques

de lecteurs avisés. Ainsi, nous ne manquerons pas de constater que le procédé d'agglutination fortement représenté dans *U.S.A.* peut avoir été largement inconscient chez l'auteur, la version langage de la représentation l'emportant sur le souci délibéré, autocontrôlé par l'auteur, de bouleverser les règles de la représentation graphique de la langue, projet qui est cependant également présent chez lui⁷.

La seconde conséquence est l'accès de ce langage partiellement idiosyncrasique à la dimension du discours, ce dernier étant à considérer comme assumé puisque publié : cet accès s'opère comme un coup de force de la priméité dans la secondéité, en violation apparente de la hiérarchie des catégories⁸, mais en harmonie avec l'ontogenèse du langage, avec certaines ambitions affichées par l'auteur «énonciateur»⁹ d'accéder ultérieurement à la régularité et à la norme de la tiercéité.

En tant que langage, c'est-à-dire pur ensemble de qualités, de «tons», sa relation à ses objets ne peut que participer du même mode d'être, celui de la priméité des signes «iconiques», nécessairement «rhématiques», cette tiercéité (doublement dégénérée) révélant que la relation entre le signe et son objet est perçue en tant que telle par l'interprétant sous la forme d'une hypothèse ou abduction. L'univers tonal a pour caractéristique de tout faire baigner dans la dégénérescence des autres catégories phénoménales que sont l'icône et le rhème. Le travail considérable que représente l'élaboration de la théorie des graphes existentiels¹⁰, qui sont à penser comme les icônes mêmes du fonctionnement de la pensée, nous semble susceptible de fonder une théorie du «langage» comme priméité authentique de toute activité de représentation humaine depuis notre entrée dans la vie. En effet, ces graphes-icônes, en nous mettant «directement»¹¹ au contact, d'une part, de la secondéité caractéristique de la dimension d'objet, d'autre part, de la tiercéité¹², masquent totalement la priméité du signe par rapport à lui-même, dans sa dimension monadique. S'il reste de la priméité dans les graphes, celle-ci semble réservée aux deux trichotomies auxquelles appartiennent icônes et

rhèmes, la priméité du signe monadique n'étant pas représentée ni perçue «en tant que telle». Cet «oublié tonal», en quelque sorte, est le langage lui-même, fondement incontournable de toute langue (dont la priméité est faible, puisque la langue est faite de types, qui sont des troisièmes) et de tout discours (dont la priméité est également non authentique, puisque le discours est fait d'occurrences «hic et nunc», instances secondes des types dont il vient d'être question).

III. LES TRACES DU MUSEMENT: DOS PASSOS

Le phénomène d'agglutination chez John Dos Passos

Nous n'aurions su, dans le cadre de cet article, faire l'impasse sur la démarche de John Dos Passos, car c'est elle qui suscita, il y a plusieurs années, notre interrogation sur la priméité du langage comme opposition à la tiercéité de la langue: la création, nous le savions par le sens que Peirce donne à l'abduction, ou production d'une hypothèse, trouve son terreau dans la priméité; mais le phénomène que nous avons appelé «agglutination», à savoir la soudure de deux morphèmes qui se suivent dans la chaîne de l'énoncé¹³, n'était pas simple création, il était désir de révolution. Certes, en ce sens, relevait-il d'abord de la tiercéité, mais il s'avère que le procédé est utilisé de façon non consistante par l'auteur: les mêmes syntagmes, ou des syntagmes proches, sont parfois agglutinés, et parfois pas. Il nous apparut que l'objet d'une telle pratique de l'écriture poussait à sa représentation de façon compulsive: «ça» parlait, ou plutôt, «ça» écrivait, parfois agglutiné, et parfois pas, sans que le scribe puisse exercer son contrôle. Le scribe, certes, était très normalement déterminé à poser sa représentation, mais sous l'effet d'une pulsion originelle très importante relevant de la priméité des phénomènes.

C'est dans les «Camera Eye», séquences autobiographiques de la trilogie de Dos Passos, *U.S.A.*, où se déploie peut-être plus librement que dans les autres parties le musement de l'auteur, que les occurrences d'agglutination nous ont semblé révéler cette pulsion originelle.

Ces courts segments de l'œuvre suivent le chemin parcouru par l'auteur plutôt qu'ils ne retracent sa vie,

depuis une enfance vécue à l'étranger, en France notamment, jusqu'à l'âge adulte de la désillusion et de l'échec subi par la condamnation et l'exécution de Sacco et Vanzetti en 1927. Le dernier «Camera Eye» se termine par la conviction que ce sont les mots qui permettront à l'individu de lutter contre l'oppression exercée par les grands systèmes politiques et économiques (cette interprétation naît en fait de la juxtaposition des derniers mots du «Camera Eye 51», «We have only words against» et du titre de la chronique de vie qui suit immédiatement ce «Camera Eye», «Power Superpower»¹⁴). Mais ce ne sont pas les mots, tels que la langue nous les offre, qui permettront de mener la lutte, car ils ont souffert de l'érosion des ans et ont été galvaudés par des utilisateurs peu soucieux de respecter les grands principes énoncés par les pères fondateurs de la démocratie américaine:

*America our nation has been beaten by strangers who have turned our language inside out who have taken the clean words our fathers spoke and made them slimy and foul.*¹⁵

Il faut donc reconstruire ces mots:

*[...] rebuild the ruined words worn slimy in the mouths of lawyers districtattorneys collegepresidents Judges without the old words the immigrants haters of oppression brought to Plymouth how can you know who are your betrayers America.*¹⁶

Voilà donc clairement énoncé le programme d'un auteur politiquement engagé, tenté par le communisme mais trop inquiet des valeurs individuelles pour devenir homme de parti, révolté par le capitalisme effréné des années 20, qui ne profite qu'à une minorité peu scrupuleuse des valeurs démocratiques et qui n'a que le langage pour toute arme. Désir de révolution affirmé, mais qui semble parfois échapper au contrôle de l'auteur lui-même. Nous en voulons pour preuve l'absence de régularité qui gouverne les occurrences des mots agglutinés. Nous trouvons ainsi aussi bien «olive oil»¹⁷ que «oliveoil»¹⁸. Un exemple peut-être plus frappant nous est fourni dans le «Camera Eye 26»¹⁹ où nous trouvons, dans l'espace de deux paragraphes, les occurrences «machineguns» et «machine-guns». Le

syntagme « adamsapple »²⁰ est un autre exemple de cette fluctuation, puisqu'il apparaît, dans la dernière partie narrative du dernier volume de la trilogie *The Big Money*, sous la forme « adam'sapple »²¹.

Ceci laisse à penser que le processus d'agglutination, bien que s'intégrant dans une volonté explicite de récréation du langage, n'est pas toujours maîtrisé par l'auteur et est parfois de l'ordre de la compulsion. Ce n'est malgré tout pas toujours le cas, ainsi que le laisse suggérer le passage dans le « Camera Eye 49 » qui constitue également un programme de sens :

*[...] pencil scrawls in my notebook the scraps of recollection the broken halfphrases the effort to intersect word with word to dovetail clause with clause to rebuild out of mangled memories unshakably (Old Pontius Pilate) the truth.*²²

Le premier « Camera Eye » nous offre l'exemple d'un mot agglutiné « grassblade »²³. L'on pourrait se contenter de mettre cette écriture particulière, non attestée par les dictionnaires, sur le compte d'une orthographe fluctuante, dont l'absence de régularité alimente régulièrement les débats lors des réformes. Il est vrai que si l'on s'en tient à une approche sémantique classique, l'on ne peut guère apporter d'explication éclairante au phénomène. La sémiotique peircienne nous permet d'appréhender les termes agglutinés, non plus comme un symbole, mais comme un légisigne deux fois dégénéré dans son rapport à son objet et à son interprétant, à savoir un légisigne iconique, nécessairement rhématique. La différence entre icône et signe iconique est pertinente ici, car elle permet de séparer les deux points de vue de l'enfant qui vit l'expérience et de l'énonciateur adulte qui nous la transmet. Examinons le contexte dans lequel le mot apparaît :

*[...] when you walk along the street you have to step carefully always on the cobbles so as not to step on the bright anxious grassblades easier if you hold Mother's hand walking fast you have to tread on too many grassblades the poor hurt green tongues shrink under your feet.*²⁴

L'enfant et sa mère sont en fuite, poursuivis par des personnes adultes qui leur jettent des pierres.

L'agglutination transforme le signe en *representamen*, objet d'analyse pour l'énonciateur et, partant, le lecteur. En opérant cette soudure, l'énonciateur attribue un objet différent au signe ou du moins installe une barrière entre le signe et son objet. Ce qui importe, ce ne sont pas les brins d'herbe en tant que tels, mais la perception qu'en a l'enfant. Le contexte vient conforter cette idée en mettant l'accent sur l'apitoiement de l'enfant sur les herbes foulées au pied, sorte de transfert de sa propre expérience. L'agglutination permet également de comprendre comment l'enfant découpe le réel, de façon subjective, en bloc. C'est un regard neuf qu'il porte sur le monde, non encore déterminé par les relations arbitraires des mots entre eux.

Un exemple plus significatif d'agglutination surgit dans le « Camera Eye 3 », qui nous permet de saisir pleinement la priméité du langage dans lequel baigne l'enfant :

*[...] and She was telling a story about Longago Beforetheworldsfair Beforeyouwereborn and they went to Mexico on a private car on the new international line and the men shot antelope off the back of the train and big rabbits jackasses they called them and once one night Longago Beforetheworldsfair Beforeyouwereborn one night Mother was so frightened.*²⁵

La suite agglutinée « Longago Beforetheworldsfair Beforeyouwereborn » rend compte, non pas simplement du discours que la mère tient à l'enfant – que l'auteur aurait pu transcrire par le recours aux symboles donnés tels quels par la langue « long ago before the world's fair before you were born » –, mais de la perception qu'a l'enfant de ce discours. L'agglutination déconstruit les règles générales de la tiercéité, incapables désormais de présider à l'organisation des occurrences dans le discours. Ce ne sont pas des symboles que perçoit l'enfant, mais un enchaînement de syntagmes incorporés les uns aux autres, autrement dit, un rythme. Le discours de la mère plonge l'enfant dans un passé qu'il n'a pas connu, et qui prend une coloration mythique. Les mots sont alors des icônes de ce monde révolu, au sens où ils tiennent lieu dans l'esprit de l'enfant de ce

monde-là. Il s'agit toutefois de mesurer là encore la distance qui sépare l'enfant, qui a perçu le discours et qui l'a perçu comme une icône, et l'adulte qui tente de retranscrire les perceptions de l'enfant et nous livre de ce fait, non pas une icône, mais un signe iconique.

Que l'analyse sémantique traditionnelle soit impuissante à rendre compte des phénomènes d'agglutination est illustrée par l'occultation massive de ce phénomène par les critiques. Rares sont ceux qui la mentionnent seulement. Quant à ceux qui s'y sont risqués, ils ne parviennent pas à fournir une analyse très convaincante. John Brantley, par exemple, parle de «run-together words» :

There are times when the run-together words used by Dos Passos are more mannerism than elements of style, but in U.S.A. that technique is used to express patterns of speech, as in «before the worlds fair Before you were born», of habits of mind and therefore an aid in characterization, as in Eveline's «Your father mustn't be disturbed, and Dear mother's [...]» or of the machine-like quality of an action as in the passage from Henry Ford's biography: «reach under, adjust washer, screw down bolt, shove in cotterpin, reach under adjust washer, screw down bolt, reach under adjust screw down reach under adjust» [...]»²⁶

Quelques remarques sur ce commentaire succinct s'avèrent nécessaires. Tout d'abord, l'auteur de l'ouvrage n'a pas jugé utile de mener une véritable enquête sur ce qu'il appelle les «run-together words». Il s'agit, selon lui, d'une technique, mais il ne la nomme pas puisqu'il se contente de qualifier un nom («words»). Qu'entend-il ensuite par «more mannerism than elements of style»? Soulignons enfin qu'il ne mentionne pas tous ces mots agglutinés qu'on rencontre au fil des pages tout au long de l'œuvre et qu'on ne peut expliquer ainsi. Peut-être est-ce ce phénomène qu'il range sous l'étiquette «mannerism»? Si tel est le cas, il nous semble irrecevable d'en minimiser la fréquence, comme il le fait avec le présentatif «there are times».

L'interprétation qu'il donne des longs segments agglutinés témoigne d'une confusion entre l'icône et le signe iconique. L'exemple suivant permettra d'illustrer cette différence :

[...] *his voice was in Minnesota but
doutjaunerstandafeelesgottogetup I got a date
animportantengagementtoseeabout those lots ought
nevertohavestayedinbedsolate [...] Cant you letafellerbe? You're
in cahoots withem thaswhasematteris I know
theyreouttorookme they think Imagoddamsucker
tomadethatdeposit I'll showem Illknockyergoddamblockoff.*²⁷

L'opacité d'une telle séquence ne permet pas de la poser comme icône de l'idiolecte du personnage-énonciateur. Plus qu'elle ne révèle une caractéristique de ce personnage, il nous semble qu'elle apporte une indication sur le jugement perceptuel de l'auteur-énonciateur qui, encore une fois, saisit le monde comme un tout, qu'il structure à sa manière, emporté par le flux continu de son musement et ne laissant affleurer que certaines abductions.

Si les premiers «Camera Eye» tentent de saisir les sensations de l'enfant à travers ses propres perceptions, en revanche les derniers témoignent de l'importance qu'a prise l'agglutination dans la perception du monde. Par l'agglutination, en effet, l'auteur tente de recapturer la vision neuve de l'enfant et fait de l'agglutination un instrument de rénovation, voire de révolution du langage et de la société. L'auteur-narrateur s'associe à l'Amérique vaincue («We stand defeated America»²⁸), mais ce constat d'échec n'est pas total, puisqu'il coïncide avec le début de la lutte par les mots. La fin de l'œuvre et donc, du travail de l'écrivain, considéré par Dos Passos comme une sorte d'historien de second ordre, rendue explicite dans le «Camera Eye 50» («our work is over the scribbled phrases the nights typing releases the smell of the printshop the sharp reek of newprinted leaflets the rush for Western Union stringing words into wires the search for stinging words to make you feel who are your oppressors America»²⁹), marque un nouveau départ initié par les condamnés à mort Sacco et Vanzetti :

[...] *but do they know that the old words of the immigrants are being renewed in blood and agony tonight do they know that the old American speech of the haters of oppression is new tonight in the mouth of an old woman from Pittsburgh of a husky*

boilermaker from Frisco who hopped freights clear from the Coast to come here in the mouth of a Back Bay socialworker in the mouth of an Italian printer of a hobo from Arkansas the language of the beaten nation is not forgotten in our ears tonight the men in the deathhouse made the old words new before they died. ³⁰

Toutefois, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, les occurrences d'agglutination sont totalement irrégulières, ce qui donne à penser que l'auteur-énonciateur n'a pas toujours conscience de ce phénomène. C'est ainsi que des soudures inattendues surgissent dans le fil du discours comme autant de points d'émergence de la priméité dans la secondéité de l'écriture: «at the head of the valley in the dark of the hills on the broken floor of a lurchedover cabin a man halfsits halflies»³¹, ou bien:

[...] the position offered the opportunity presented the collarbutton digging into the adamsapple while a wooden image croaks down a table at two rows of freshlypressed gentlemen who wear fashionably their tailored names. ³²

Le «Longago Beforetheworldsfaire Beforeyouwereborn», loin d'être un simple jeu de l'auteur sur le langage, une fantaisie d'écrivain, nous semble plutôt éclairer les abductions opérées par l'auteur lorsqu'il n'était encore qu'un enfant, témoignant ainsi de l'élaboration de son expérience collatérale, expérience dont l'auteur n'a pas pris pleinement la mesure. C'est ainsi qu'il ne s'est jamais fait l'interprète de cette idiosyncrasie. Le contraire eût été étonnant. L'on ne peut en permanence analyser ce qui se construit en nous. Certes, Dos Passos théoriserait la fonction de l'écrivain dans certains articles, insistant sur le rôle du langage dans le renouvellement de la société mais, nulle part, il ne parlera de l'agglutination dont il ne sera jamais que le scribe. C'est bien que celle-ci puise ses racines dans l'univers de la priméité, dans le musement de l'auteur, univers peu partageable car il est la base de notre identité et de notre intimité. Peut-être est-ce pour cela que ce phénomène d'écriture a été occulté par les critiques et les traducteurs qui ne le mentionnent même pas en note ?

L'agglutination apparaît dans les autres parties de la trilogie, à l'exception des «Newsreels» qui la rendent impossible de par leur nature même. L'auteur, dans ces sections, ne parle pas mais laisse s'exprimer la voix des autres à travers coupures de journaux, bribes de chansons populaires, dictons, slogans. La présence de l'agglutination dans les parties narratives témoigne de la nature compulsive de ce type d'écriture puisqu'elle trahit la présence de l'auteur, alors qu'il manifeste par ailleurs la volonté de s'effacer et de laisser parler les personnages. *U.S.A.*, ainsi qu'il l'annonce dès l'ouverture, est d'abord «the speech of the people». La trilogie est très fortement caractérisée par l'absence d'intériorité des personnages, qui parlent mais ne pensent ou ne sentent pas. Malgré l'utilisation massive du discours indirect libre, rares sont les moments où l'auteur nous laisse pénétrer à l'intérieur des personnages pour découvrir de quels sentiments ou raisonnements ils sont nourris. L'agglutination semble venir combler le manque de chair et de corps des personnages, un peu à l'insu de son auteur, un peu comme si ce qu'il cherchait à refouler, la vie, constamment tenue en échec dans toute l'œuvre, resurgissait par ailleurs, par le langage et la matérialité même de l'écriture.

Parce qu'il a déstabilisé le statut symbolique des mots en faisant basculer les légisignes vers une valeur iconique qui lui est personnelle, Dos Passos a couru le risque de ne pas être compris. L'on est en droit de se demander, par exemple, si, outre les problèmes que soulève toute traduction en général, le public français a pu réellement avoir accès à l'œuvre de Dos Passos.

CONCLUSION

Le propre du langage semble être l'affirmation de la nécessité peut-être moins d'interrompre le temps que de remettre en cause la dimension de temps propre au discours. Nous pourrions aussi considérer le langage soit comme re-traduction d'un «temps-continu», après une première «traduction» en langue-discours, soit comme retour au temps-continu, un temps compatible avec la dislocation des entités. D'où des effets – pures apparences – de contradiction

interne, d'anomalie, d'entropie, rompant sans vergogne avec les usages du « temps-conçu-par-et-dans-le-discours », c'est-à-dire du temps perçu, discret, chronologisé.

La démarche poétique pose, avec chaque instance, l'ontogenèse d'un discours si neuf qu'il n'est même pas encore écrit, chacune de ces instances étant un coup de force de la priméité de la pulsion poétique vers la secondéité de l'écriture et la tiercéité de l'interprétation. Le créateur force l'interprète à ouvrir les yeux sur l'immensité des significations liées à la priméité de l'univers, se refusant à participer à notre enfermement dans l'application stricte et rigide des seules règles de la langue, de sa syntaxe comme de sa sémantique. Il exige de nous que nous quittions le confort apparent de l'unité de la langue pour réellement « regarder » le chaos, pour rejouer tous les rapports entre eux des objets du monde, repenser leurs corrélations, et tenter d'y trouver notre propre place d'énonciateur, scribe et interprète, mais avant tout d'énonciateur-origine, de museur, d'être humain plein. L'instance poétique à tout moment est l'effet papillon qui perturbe le faux ordre syntaxique et sémantique, qui montre les limites du discours et récuse qu'il ait le pouvoir d'atteindre un équilibre dont le démiurge sait qu'il n'est accessible que dans le futur. L'idée d'un point d'équilibre de notre représentation du monde (dans le discours scientifique ou ordinaire) semble correspondre assez justement à l'interprétant final peircien que serait la Vérité, le but de toute recherche à l'horizon du temps. Mais il semble que l'écriture ne se satisfasse point de chercher à accéder à un état de stabilité, fût-il futur, son ambition au contraire étant de déplacer constamment ce point imaginé, de l'obliger à poursuivre une évolution qui n'aurait de chance de s'achever qu'avec la fin de tout langage et de toute pensée.

NOTES

1. Les hypothèses du linguiste américain Greenberg sont largement défendues dans l'ouvrage de M. Ruhlen: l'un comme l'autre défendent l'idée d'une origine commune de toutes les langues. L'idée est reprise dans l'excellent article de Dennis Philips sur la forme <sn> en anglais (1997).
2. Au sens que nous lui donnons dans Réthoré, *Protée*, 1998a.
3. Cf. Réthoré, 1989, vol. 1-4, en particulier 1.2.: « La théorie peircienne de l'assertion », p. 618-620.
4. Sur la question de la « préscission », voir en particulier Peirce, 2.428.
5. Cf. Peirce, 3.459: « A verb by itself signifies a mere dream, an imagination unattached to any particular occasion. It calls up in the mind an icon ».
6. Ou parfois par des symboles, dans les propositions universelles de type « Tout homme est mortel ».
7. Cf. ci-après la section III.
8. Selon cette hiérarchie, la tiercéité présuppose la secondéité, laquelle présuppose à son tour la priméité, l'inverse n'étant pas vrai. Les dix classes de signes obtenues par Peirce à partir de la triade authentique (*Representamen* - objet dynamique - interprétant final) manifestent les contraintes de cette hiérarchie, sans laquelle ces classes seraient plus nombreuses mais aussi sans signification du point de vue logique. Pour prendre un exemple, un symbole (troisième) ne peut provenir que d'un signe qui soit une règle, une habitude, une loi, ce que Peirce appelle un « légisigne » (également troisième). Tandis qu'un signe perçu comme iconique de son objet (degré le plus faible de sémiotité) peut être soit un qualisigne (premier), soit un sinsigne (second), soit un légisigne (troisième), ce qui revient à dire que n'importe quel signe envisagé dans sa « talité » peut être, peu ou prou, iconique de son objet. Un qualisigne, cependant, ne pourra être ni indiciaire, ni encore moins symbolique de son objet. Voir G. Deledalle, 1979.
9. Cf. J. Réthoré, « L'Entour du signe écrit : énonciation et lecture. De la nécessaire division du sujet », *Degrés*, à paraître. L'énonciateur y est posé comme se livrant au musement jusqu'au moment où une compulsion réelle le pousse à passer à l'acte de locution ou écriture, ce passage pouvant être assuré par une autre personne, dans le cas du discours rapporté par exemple.
10. Cf. Peirce, vol. 4, notamment, pour la présentation de sa théorie; ainsi que les nombreux travaux multigraphiés de M. Balat.
11. C'est cela qui en fait des icônes au sens strict, et non de simples signes iconiques.
12. Rhèmes et indices construisent des propositions, c'est-à-dire des dicisignes, lesquels sont organisés en arguments.
13. « Agglutination: processus de soudure de deux mots », L. Tesnière, 1976: 666.
14. *The Big Money*, « Camera Eye 51 », p. 1155.
15. *Ibid.*, « Camera Eye 50 », p. 1105.
16. *Ibid.*, « Camera Eye 49 », p. 1084.
17. *Nineteen Nineteen*, « Camera Eye 28 », p. 351.
18. *Ibid.*, « Camera Eye 33 », p. 461.
19. *The 42nd Parallel*, « Camera Eye 26 », p. 290-291.
20. *Nineteen Nineteen*, « Camera Eye 37 », p. 544, « Camera Eye 44 », p. 755.
21. *The Big Money*, « Mary French », p. 1176.
22. *Ibid.*, « Camera Eye 49 », p. 1083.
23. *The 42nd Parallel*, « Camera Eye 1 », p. 21.

24. Les espacements correspondent à la typographie adoptée par l'auteur.
25. *The 42nd Parallel*, « Camera Eye 3 », p. 37.
26. J.D. Brantley, 1968 : 76.
27. *Nineteen Nineteen*, « Camera Eye 34 », p. 480.
28. *The Big Money*, « Camera Eye 50 », p. 1106.
29. *Ibid.* : 1105.
30. *Ibid.* : 1106.
31. *Ibid.*, « Camera Eye 51 », p. 1153.
32. *Ibid.*, « Camera Eye 44 », p. 755.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BALAT, M. [1994] : « Sur la division du sujet », *S-Revue européenne de sémiotique*, vol. 6 (3-4), 691-733.
- BRANTLEY, J. D. [1968] : *The Fiction of John Dos Passos*, The Hague/Paris, Mouton.
- DELEDALLE, G. [1979] : *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, avec la collaboration de J. Réthoré, Paris, Payot.
- DOS PASSOS, J. [1966] : U.S.A., London, New York, Victoria, Toronto, Auchland, Penguin Books, 1^{ère} publication de la trilogie aux U.S.A., 1938. Publication de chacun des volumes de la trilogie : *The 42nd Parallel*, 1930; *Nineteen Nineteen*, 1932; *The Big Money*, 1936.
- PEIRCE, C. S. [1931-35, 1958] : *Collected Papers*, vol. I-VI (sous la dir. de C. Hartshorne & P. Weiss) et vol. VII-VIII (sous la dir. de A.W. Burks), Cambridge, Mass., The Belknap Press.
- PHILIPS, D. [1997] : « À la Recherche du sens perdu : <sn>, du marqueur au mythe », *Anglophonia*, Sigma n° 2, Université de Toulouse Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 209-238.
- RÉTHORÉ, J. [1998a] : « L'Interprétation, fondement du langage et condition de toute signification », dans *Protée*, vol. 26, n° 1 (« Interprétation », sous la dir. de L. Hébert), 19-27;
- [1998b] : « L'entour du signe écrit : énonciation et lecture. De la nécessaire division du sujet », *Degrés*, (sous la dir. de Helbo), Bruxelles, à paraître;
- [1989] : « Sémiotique et langues naturelles », dans *Peircean Semiotics in Perpignan* (sous la dir. de G. Deledalle), Vienne, S-European Journal for Semiotic Studies, vol. 1-4, 611-630;
- [1988] : « La Proposition chez Peirce : sujet-prédicat. Et la copule ? », dans *Fondements de la sémiotique* (sous la dir. de G. Deledalle), *Degrés*, n° 54-55, Bruxelles, e1-e11.
- RUHLEN, M. [1997] : *L'Origine des langues*, Paris, Éd. Belin pour la traduction française. Titre original : *The Origin of Language. Tracing the Evolution of the Mother Tongue*, New York, John Wiley & Sons, 1994.
- SAINT-JOHN PERSE [1970-1995] : *Amers, suivi de Oiseaux*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard ».
- STENGERS, I. [1997] : *Au Nom de la flèche du temps : le défi de Prigogine, Cosmopolitiques V*, Paris, La Découverte/Les Empêcheurs de penser en rond.
- TESNIÈRE, L. [1959] : *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 2^e éd. revue et corrigée, 3^e tirage 1976.

PARLER DU VIRTUEL

PARLER DU VIRTUEL

LA MUSIQUE COMME CAS EXEMPLAIRE DE L'ICÔNE

JEAN FISETTE

Les sons, dans la mélodie, n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image. (J.-J. Rousseau, 1781: 84)
[...] la musique est émouvante parce qu'elle est mouvante; c'est cette analogie qui nous fait appeler cet art imitateur lorsqu'à peine, il imite. (P. Guy de Chabanon, 1785: 19)

Music is revealing, where words are obscuring because it can have not only a content, but a transient play of contents.

(S. K. Langer, 1942: 243)

Je tenterai de reproduire les diverses circonstances suivant lesquelles nous pouvons arriver à saisir la notion d'icône. Je serai donc appelé, en premier lieu, à dresser, pour mémoire, une liste des principales caractéristiques de l'icône telles que l'on peut les répertorier dans les textes de Peirce. Puis je confronterai ces traits retenus au signe visuel qui devrait, suivant l'étymologie, exemplifier l'icône alors que, contre toute attente, cette équivalence entre l'icône et le signe visuel vient créer des difficultés majeures, qui sont liées à l'une des questions centrales dans toute théorie du signe, à savoir la place que l'on doit réserver à la fonction de représentation. Or il s'avère que les caractères reconnus par la majorité des travaux des spécialistes au signe musical correspondent de façon beaucoup plus juste à l'icône dans la mesure où cette dernière ménage, à l'intérieur du signe, une place à l'imaginaire, d'où il est possible d'appréhender le virtuel et de laisser l'émotion trouver à s'inscrire dans le processus de la *semiosis*.

Claude Lévi-Strauss (1962: 5) écrivait que, lorsqu'on tente d'analyser, par le biais d'un vocabulaire scientifique, des phénomènes comme l'hystérie ou le totémisme, ils s'évanouissent comme par enchantement, de sorte qu'il devient impossible de les constituer comme notions et donc d'en faire des objets d'étude. Avec la question du virtuel, on rencontre une situation semblable et c'est la raison pour laquelle je m'entoure de précautions lexicales telles: *reproduire des circonstances, appréhender le virtuel, imaginer l'icône*; de plus, en fin de parcours, je débordrai la

logique de la table raisonnée des notions et de traits construits avec l'objectif de définir l'icône, pour me référer, plus directement, à l'expérience de l'écoute musicale. Ce ne sont pas là de simples effets de rhétorique, mais des détours auxquels on doit se soumettre pour ne pas *chosifier* ou ne pas objectiver le virtuel qui, autrement, à la façon de l'hystérie et du totémisme, nous échapperait sûrement.

LE VIRTUEL, L'ICÔNE ET DIVERS TYPES DE REPRÉSENTATION

L'icône, telle que la définissait Peirce, désigne le premier niveau dans la relation du signe à l'objet, les deux autres étant, dans leur ordonnancement, l'indice et le symbole. Ces trois termes ne constituent pas chez Peirce un paradigme au sens saussurien, mais bien une triade – sans doute la plus connue – et, par conséquent, ils sont à penser sur la base de l'articulation entre les trois catégories de la *phanéropscopie* que sont la priméité, la secondéité et la tercéité.

Ces quelques éléments du premier tableau de la *semeiotic* sont suffisamment connus pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir. Par contre, on ne saurait se contenter d'une schématisation formelle aussi abstraite, pour la simple raison qu'en cet état elle est pure nomenclature; par ailleurs, lorsqu'on suit les nuances du texte de Peirce, allant au delà de ces découpages élémentaires, on découvre des incertitudes et des hésitations qui ménagent une place à l'imprévu et ouvrent la voie à de nouvelles découvertes.

C'est sur un passage du texte de Peirce, centré sur la notion d'icône, que je construirai ma réflexion:

L'empreinte d'un pied que Robinson Crusoe a découverte dans le sable et qui a été gravée dans le granit de la renommée, était pour lui un indice à l'effet qu'une certaine créature habitait son île, et, simultanément, en tant que symbole, ce signe appela l'idée d'un homme. Chaque icône partage, de façon plus ou moins évidente, les caractères de son objet. Les icônes partagent tous les caractères les plus évidents des mensonges et des déceptions – elles les affichent. [...] L'icône ne se substitue pas de façon univoque à telle ou telle chose existante comme le fait l'indice. Son objet [à l'icône] peut être une pure fiction qui fonde ainsi

son existence. Rarement son objet est une chose d'une sorte qu'on rencontre habituellement.

(C. S. Peirce, C.P. 4.531, trad. Fisette, 1996: 276-277. Je compléterai la citation de ce fragment dans la seconde partie de cet article.)

L'empreinte du pied dans le sable est donnée comme un indice permettant d'inférer le passage d'une *certaine créature* et puis, cumulativement, cette association «empreinte – créature» prend à son tour valeur de symbole, ce qui implique un déplacement du lieu de surgissement du signe, depuis la plage de sable sur l'île jusqu'à l'auteur Daniel Defoe qui, lui, se situe pleinement dans le symbolique, puisqu'il a porté son personnage au «granit de la renommée». Mais alors où placer l'icône dans tout ceci? Le terme *icône*, dans la mesure où il est très proche du premier constituant du signe (fondement ou *representamen*), désignerait les contours de l'empreinte, ses effets de profondeur marquant en creux une troisième dimension et, éventuellement, la texture de la matrice imprimée dans le sable. Au sens de Peirce, le terme *icône*, qui renvoie au matériau fondant la représentation, est très proche de l'artefact. On pourrait alors suggérer que l'*icône* désigne ce qui, fondant l'échange entre les deux personnages, inscrit une possibilité de sens; pour cette raison, l'icône est la condition première du signe.

L'ICÔNE INSCRIT DANS LE SIGNE LA POSSIBILITÉ DE L'IMAGINAIRE

L'icône, a-t-on dit, désigne la relation du signe à l'objet, cette relation étant pensée suivant la logique de la priméité. Et lorsqu'on se réfère à la priméité, on se situe dans une antériorité logique par rapport à l'existence.

La difficulté centrale que rencontrent tous les chercheurs qui tentent de comprendre le virtuel – et les professeurs de sémiotique qui tentent d'expliquer, devant un groupe d'étudiants, la notion d'icône – tient à un quasi-paradoxe: aussitôt que l'on arrive à saisir les éléments de contenu correspondant à la priméité, ils sont passés, par cet acte même de *saisie*, à l'existence et donc à la secondéité. En somme le

virtuel serait, par définition, insaisissable: en parler autrement que d'une façon circonstancielle relèverait-il d'une impossibilité logique ou d'un paradoxe? Ce n'est pas si sûr! En fait, toute la question est là.

C'est donc dire que pour désigner l'empreinte dans le sable comme une *icône*, il faudrait se placer dans un très bref laps de temps, dans une durée que l'on imagine plus que l'on ne la saisit réellement, et que l'on pourrait délimiter entre les deux bornes que seraient, pour commencer, le moment où l'image de l'empreinte a atteint le centre de l'intelligence (certains diront le centre de l'«appareil cognitif») et, pour terminer, cet autre moment, où une relation est établie entre l'empreinte et un objet existant à l'extérieur de celle-ci, à savoir, ici, un pied ayant agi comme matrice.

Cet exemple conduit à établir la distinction entre l'*existence* factuelle et ce qui la précède logiquement et qu'on pourrait appeler le *possible*; et ce «possible», lorsqu'il est considéré pour lui-même, ne peut être pensé que comme *virtualité*; ce qui nous conduit à cette étonnante suggestion de Nicole Paquin (1996: 82): «Les décalages entre le perçu et le réel objectif sont à la base même de l'imaginaire»; et effectivement, dans la mesure où la notion d'*icône* inscrit, à l'intérieur du signe, une place au virtuel, à ce qui n'est pas encore réalisé mais qui est attendu, elle ménage une place à l'*imaginaire*.

DES PLAGES DE SABLE AUX RIVES DU RÊVE

Maintenant, comment définir le virtuel d'un point de vue spécifiquement peircéen¹? Je précise que je tente ici moins de définir l'*icône* que de saisir les conditions de son appréhension.

On pourrait trouver une première réponse en retournant à la définition stricte des catégories. La priméité se définit par l'absence de distinction ou de discrimination entre des ordres de choses ou entre les divers matériaux qui y logent, de sorte que le signe et son objet forment une même *entité floue*. La trace dans le sable, pour revenir à l'exemple précédent, reste une *icône* aussi longtemps qu'un objet extérieur, ayant agi comme matrice, n'a pas encore été reconnu dans

l'empreinte, c'est-à-dire aussi longtemps que ces deux constituants du signe n'ont pas encore été discriminés, puis dissociés.

Peirce donne un exemple assez convaincant de cette situation où le signe et son objet s'engluent l'un dans l'autre, perdant leurs identités propres:

[...] en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve [...].
À ce moment nous contemplons une icône.

(C.P. 3.362, trad. Everaert-Desmedt)

C'est la narration du rêve, ce qu'on appelle l'*élaboration secondaire*², qui aura précisément la fonction de venir conférer un *effet de réalité* au rêve, c'est-à-dire lui reconnaître une existence en dehors de l'appareil psychique d'où il a surgi et qui l'a porté.

CE N'EST PAS UNE RELATION DE SIMILARITÉ QUI DÉFINIT L'ICÔNE, MAIS UNE SIMPLE FUSION OU UN ÉTAT DE CHAOS

Lorsqu'on définit la relation à l'objet, au niveau de la secondéité, sur la base d'une rencontre entre deux éléments reconnus dans leur distinction – soit, pour revenir à notre exemple, l'empreinte dans le sable et la créature –, on parle d'une relation de contiguïté.

À partir du moment où la relation appartenant à l'ordre de la secondéité, fondée sur un rapport dyadique entre deux éléments, est définie comme une relation de *contiguïté*, il devient inévitable – en raison d'automatismes linguistiques – que la relation appartenant à la priméité soit, suivant la règle linguistique de la différence, caractérisée par le terme de *similarité* (et la relation troisième par celui de *conventionnalité*)³. Revenons à Robinson et à ses inférences: l'empreinte serait mise en relation de contiguïté avec un pied parce qu'elle en constitue la trace. Ou encore un rêve serait mis en relation avec un objet spécifique parce qu'on y aurait reconnu ce même objet?

Mais nous savons très bien que c'est faux, que ça ne fonctionne pas comme cela, parce qu'alors on ferait semblant de rechercher un objet qui serait déjà connu.

Ça ne fonctionne pas parce que, dans la priméité authentique, prise *stricto sensu*, dans le *décalage de l'imaginaire* comme on a dénommé ce laps de temps, le contour, la profondeur et la texture de l'empreinte d'une part, la matrice de l'autre sont indissociables; l'un ne peut pas être similaire à l'autre puisqu'ils se confondent; entre les deux termes, il n'y a pas une relation qui serait à définir mais, plus simplement et plus radicalement, une *indifférenciation*, une *fusion*, bref ce que l'on pourrait appeler un *état de chaos*.

En fait, la similarité sera reconnue après coup; on pourrait même imaginer qu'elle n'est, la plupart du temps, qu'une résultante de l'établissement de la contiguïté; comme si la similarité était la façon dont la priméité était perçue et évaluée d'un point de vue dyadique. On n'a qu'à penser aux analyses de rêves, à l'«Homme aux loups», par exemple, et se demander dans quelles circonstances – ou à quel moment – ses pulsions ont été associées à des loups? On pourrait plus sûrement se référer aux épisodes bien connus de *La Recherche* dont Genette (1976) a bien démontré l'antécédence de la contiguïté sur la similarité dans le processus même de l'écriture.

SI L'ICÔNE EST UN SIGNE,
DE QUOI DONC EST-ELLE SIGNE ?

Alors, si l'icône n'est qu'en relation avec elle-même, indifférenciée de son objet, est-elle signe?

Pour répondre, on n'a qu'à reformuler la question, mais en changeant de point de vue, en inversant l'ordre des termes: que serait l'objet d'un signe qui n'aurait pas d'existence indépendante du *representamen* qui le porte? Ou encore: peut-on imaginer un signe qui serait impensable sans son objet parce qu'il ne s'en distinguerait pas et que, simultanément, il ne le désignerait pas comme une altérité? Ou encore: que serait un signe qui se désignerait lui-même?

La réponse s'impose alors immédiatement à l'esprit: c'est le cas des objets fictifs? On pourrait revenir aux exemples classiques de la licorne et du centaure; et l'on rappellera que ces objets ont inévitablement des connotations sexuelles, le lieu logique de l'icône ayant été illustré par Peirce – on y a fait allusion plus haut –

par le recours au rêve, une instance virtuelle donc qui, précédant l'existence et n'étant pas soumise à l'épreuve de la réalité, laisse libre cours à toutes les manifestations de l'imaginaire et du désir.

Mais peut-être, à bien y penser, la licorne et le centaure sont-ils de mauvais exemples, puisqu'ils ont été constitués comme valeurs symboliques depuis belle lurette et qu'ils sont donc reconnus comme tels dans la culture. En deçà des figures constituées, se dressent en fait tous les personnages de fiction qui se construisent dans nos imaginaires, des objets étranges, des lieux de mémoire, toutes matières pré-sémiotiques (dans la logique de Peirce, on les nommerait des «quasi-signes»); ce sont, en fait, des formes-contenus qui, comme un métal liquide, sont encore à l'état de fusion, qui n'ont pas encore acquis droit de cité, qui n'ont pas encore été fixées par la communauté et qui n'ont pas encore été construites comme *valeurs*.

J'ai déjà suggéré de nommer *quasi-symboles* ces matières pré-sémiotiques. L'icône constitue le lieu même de génération de la métaphore qui repose précisément sur l'entrechoquement de mots-signes qui, dans ces circonstances, perdent leur frontières sémantiques, leurs discriminations constitutives. Peirce avait d'ailleurs bien vu cela lorsqu'il a proposé l'analyse triadique de l'icône sous la dénomination de l'hypocône⁴.

L'ICÔNE ET LE SIGNE VISUEL

Voici un tableau des traits retenus pour appréhender l'icône:

- ordre de la non-réalisation ou ce qui précède logiquement l'existence;
- condition logique de non-discrimination ou d'indifférenciation entre les constituants (logique monadique et non dyadique);
- logique constitutive qui n'est ni une relation de similarité, ni une relation de contiguïté mais, plus radicalement, une fusion;
- lieu d'un espace virtuel donné comme une *entité floue* ou comme un *état de chaos*;
- lieu de l'imaginaire donné comme un laps de temps, un «décalage entre le perçu et le pensé»;

- un contenu (inséparable du signe) qui est instable, en gestation constante ou en mouvement;
- l'objet de l'icône ne peut *exister* qu'au titre d'une fiction qui n'a pas encore été reconnue par la collectivité, et donc non encore construite comme valeur (de l'ordre du symbolique);
- l'icône, dans ces conditions, ressemblerait plutôt à un *rêve*, c'est-à-dire à une expérience très intime dont, en dehors de l'élaboration secondaire, on n'arrive pas à attester la réalité;
- l'icône est une instance logique que l'on ne saurait saisir sans risquer de la faire disparaître; on ne peut que l'imaginer d'une façon circonstancielle.

Revenons à la question restée en attente depuis le début de cette réflexion : comment imaginer l'icône suivant ces propositions ?

La difficulté majeure provient d'habitudes et de formes linguistiques qui, évidemment nécessaires au discours, sont toujours difficilement contrôlables et entraînent des effets de sens plus ou moins désirables.

D'abord, le mot *icône* : on connaît tous les sens que prend ce mot dans les domaines reliés à l'histoire de l'art et aux sémiotiques visuelles. On sait qu'en retenant le terme « icon », Peirce faisait l'emprunt du mot grec *εικων* [eikōne] signifiant simplement « image » (soit l'équivalent du mot latin « imago » ; n'oublions pas le contexte de l'imaginaire, évoqué plus haut). Puis, dans la famille du mot grec on trouve, par exemple, le verbe *εικω* [eikō] qui signifie « ressembler, paraître ». En somme, on aurait toutes les raisons de soupçonner que la difficulté à imaginer l'icône n'est pas étrangère à ce renvoi dominant à la modalité du *visible* où la notion de *ressemblance* est centrale.

Car le problème majeur tient à la difficulté, sinon à l'impossibilité pour une image – une représentation visuelle – de répondre à ces traits qui définissent l'icône : car derrière l'image, un objet extérieur est, la plupart du temps, présent ou du moins pressenti ; cela suppose la discrimination entre le signe et son objet, donc une relation de contiguïté ou de similarité, puis un certain caractère de stabilité qui est projeté de l'objet extérieur à l'intérieur du signe – ce qui n'est pas le cas avec les objets étranges et les personnages

mythiques que nous construisons dans nos rêves collectifs, ces fables que nous inventons et que nous nous racontons. Or, les exemples rencontrés dans le texte de Peirce pour illustrer l'icône renvoient presque exclusivement⁵ à des signes visuels fondés sur de telles relations avec leur objet et qui viennent contredire les caractères de l'icône énumérés plus haut. La difficulté est majeure et elle est liée à un point central resté obscur dans la *semeiotic* : il y a là comme une tache aveugle dans la construction théorique. C'est que les signes visuels que l'on rencontre dans les *Collected Papers* sont généralement pensés en fonction de la *figuration* et, de plus, sont voués à un idéal de *représentation*.

Or l'icône même, malgré son nom, désigne non pas une représentation, mais une simple présence : Peirce (C.P. 1.313) suggère le terme *presentment* que Claudine Tiercelin (1993 : 158) a traduit par *présentité* : une simple *qualité de présence*. L'icône est antérieure à la représentation ; elle est plus primaire, car elle ne présuppose rien d'autre qu'elle-même ; elle est également logiquement antérieure à la figuration. Ces mêmes raisons expliquent aussi – et c'est significatif – que les sémiotiques visuelles aient pu se développer à partir du moment où on s'est donné comme objet d'analyse des images, des dessins, des toiles, etc. qui n'étaient pas soumis à la *figuration* ou qui ne répondaient pas à une fonction dominante de *représentation*.

La conséquence de tout ceci : si l'on pouvait généraliser le sens du terme *icône* pour l'étendre aux modalités sensorielles autres que la vue, le terme trouverait la généralité qui est sienne dans son usage sémiotique et, alors, il gagnerait en extension (et non en compréhension), puis en efficacité et en puissance évocatrice. Je reviens donc aux traits retenus pour définir l'icône et je découvre avec étonnement que si la représentation visuelle me pose à moi des difficultés majeures (qui pourtant ne sont pas essentielles), en revanche, le *representamen* musical semble venir exemplifier sinon donner du corps à l'ensemble de ces traits⁶ ; et il le fait, pourrait-on dire, avec une sorte d'évidence. Pour une raison très simple : derrière le

signe musical, on ne pressent aucunement la menace d'un objet extérieur qui viendrait *dyadiser* ou *référencier* le signe⁷.

L'ICÔNE MUSICALE

Pour des raisons d'espace et de concision, je ferai l'économie d'un tableau historique des travaux, par ailleurs extrêmement intéressants, qui ont été conduits dans le cadre de l'esthétique et de la musicologie, pour ne retenir que quelques paragraphes d'un texte qui compte parmi les plus importants qui aient été écrits au XX^e siècle sur le statut de la musique en regard des questions centrales de l'imitation, de la capacité représentative (ou de la figuration) et du pouvoir pragmatique du signe musical:

Les lettres algébriques sont de purs symboles; nous voyons des relations algébriques non pas à l'intérieur d'elles mais à travers elles; elles possèdent la plus haute transparence que le langage puisse atteindre. [...] Le message de la musique n'est pas une abstraction, ni un concept fixe comme le serait une leçon de mathématiques. La musique n'est pas transparente mais chatoyante [iridescent]. Ses valeurs se superposent constamment, ses symboles sont inépuisables.

[...] La puissance réelle de la musique tient au fait qu'elle peut être « vraie » de la vie des sentiments d'une façon qui est interdite à la langue; car ses formes signifiantes ont cette ambivalence de contenu inconnue aux mots. La musique révèle alors que les mots obscurissent parce qu'elle peut avoir non seulement un contenu, mais une réserve de contenus éphémères. La musique peut articuler des sentiments sans se marier à eux. [...] Un simple changement de clef peut entraîner une nouvelle perception sensible du monde (Weltgefühl). L'assignation d'un sens est changeante, un jeu de kaléidoscope, probablement situé sous le seuil de la conscience, certainement en dehors de l'éventail des pensées discursives. [...] Parce qu'aucune détermination de sens n'est conventionnelle, aucune ne dure au delà du son qui passe. Toute brève association n'aura été qu'un éclair de compréhension [a flash of understanding].

[...] L'effet durable ressemble au premier effet du discours sur le développement de la conscience: celui de rendre les choses concevables plutôt que de les enfermer dans des propositions.

*[...] Cela n'a rien à voir avec un traité sur les émotions; c'est beaucoup plus subtil, plus complexe, plus changeant et beaucoup plus important: en somme l'apport total de la musique est celui d'une satisfaction émotionnelle, d'une assurance intellectuelle et d'une compréhension musicale [musical understanding]. La musique a réalisé sa mission lorsque nos cœurs sont satisfaits. (Langer, 1942: 239-244. Les caractères en romain sont en italique dans le texte cité; j'ai inscrit entre crochets quelques mots et expressions provenant du texte original; le terme allemand *Weltgefühl*, placé entre parenthèses, figure dans le texte cité. Trad. Fisette)*

Ce texte de Suzanne Langer a paru en 1942. Ces quelques paragraphes en marquent les principales avancées. Toutes les propositions retenues plus haut pour circonscrire l'icône trouvent ici une illustration et une confirmation convaincantes; je fus moi-même extrêmement étonné de cette rencontre et de cet accord⁸. En fait, ce texte reprend l'ensemble des questionnements et des problématiques qui ont été soulevées par la musicologie et l'esthétique musicale et dont la tradition remonte à Rameau, à Rousseau et à Diderot pour finalement proposer une vaste synthèse. Aujourd'hui, cette référence est devenue incontournable pour quiconque s'intéresse aux questions du sens et de la signification en regard du signe musical.

ET LES VALEURS DE VÉRITÉ DE L'ICÔNE ?

Les musicologues n'ont cessé d'opposer l'impossibilité de validation des effets de sens d'une pièce musicale à leur caractère incontournable, c'est-à-dire à la nécessité de reconnaître leur présence fonctionnelle dans toute audition, à défaut de quoi la musique, suivant la position esthétique défendue par Edouard Hanslick (1854), demeurerait une pure construction formelle, étrangère à tout procès de signification et à toute forme d'investissement émotif⁹. C'est là présenter en quelques mots un débat central qui anime les discours et les discussions entre musicologues depuis plus de trois siècles et qui pose, avec acuité, une question qui est aussi au cœur de toutes les théories du signe. On pourrait illustrer cette

question, en regard de la théorie sémiotique de Peirce, en abordant celle de la prédominance entre les divers types de relation du signe à son objet, allant de l'icône au symbole, et aussi entre les diverses classes d'interprétants.

À cet effet, je reviens au fragment textuel qui prolonge le passage cité au début de cette réflexion et qui concerne l'empreinte dans le sable sur l'île de Robinson :

Les icônes partagent tous les caractères les plus évidents des mensonges et des déceptions – elles les affichent. [...] Elles [les icônes] ont plus à voir avec le caractère vivant de la vérité que les symboles et les indices. [...] Mais il y a une assurance que l'icône apporte au plus haut degré. [...] ce qui est affiché devant le regard de l'esprit – la forme de l'icône est aussi son objet – doit être logiquement possible. (C. S. Peirce, C.P. 4.531. Trad. dans Fisette, 1996: 277.)

On pourrait sans doute entretenir certaines réticences à imaginer que la simple empreinte aperçue par Robinson puisse constituer une illustration, le moins convaincante, de cette avancée extrêmement hardie, à savoir que l'icône, parce qu'elle partage avec son objet les mensonges et les déceptions, est au plus proche du caractère vivant de la vérité. Comment, en effet, soutenir que le mensonge et la déception puissent servir de garant à la vérité?

On pourrait imaginer que l'icône puisse être le signe le plus fragile parce qu'il échappe à l'épreuve de la réalité; mais ce serait là une analyse trop restrictive et le texte de Peirce est suffisamment clair pour interdire une telle déperdition de sens: les signes-représentations que sont les indices et les symboles sont, par définition, des artefacts; et pour cette raison même, ils peuvent être volontairement mensongers, ils peuvent être falsifiés, pis, ils peuvent être figés dans des habitudes sclérosées et désigner des vérités autrefois nécessaires qui, n'ayant plus cours, ne sont plus que des souvenirs encombrants. Bref, ces signes portent court, ils ont perdu leur dynamisme, car ils ne font plus rêver; on pourrait suggérer qu'ils sont trop abstraits, trop exclusivement *conventionnalisés* pour porter le caractère vivant de la vérité. C'est en cela qu'ils

se situent en dehors de la sphère esthétique et c'est précisément pour cette raison qu'à la différence des signes de l'art et en particulier ceux de la musique, ils ne nous apportent pas de *satisfaction émotionnelle* et qu'ils sont impuissants à constituer le centre d'un rayonnement où l'esprit trouverait une «compréhension musicale» (*musical understanding*), c'est-à-dire une assurance qui soit d'une nature autre que purement formelle puisque l'émotion y remplit une fonction centrale.

En regard des symboles, les icônes sont plus souples, plus fluides, plus présentes à la conscience et aussi plus près de nos rêves; n'étant pas, comme les indices, liées à un objet extérieur auquel elles seraient soumises comme une esclave à son maître, les icônes peuvent porter un matériau sémiotique plus subtil, ce qui a été particulièrement bien mis en évidence par Susanne Langer qui, pour caractériser le signe musical, exclut les termes de l'alternative classique, soit le schéma «opaque» versus «transparent», pour retenir le mot *chatoyant* qui désigne les caractères instable, mouvant et donc «vivant de la vérité» du signe musical.

Poursuivons la citation de Peirce: «ce qui est affiché au regard de l'esprit doit être logiquement possible»; c'est là ce que fait l'icône et qui définit strictement le virtuel: *afficher des possibilités*. Le texte de Langer est très proche car, encore ici, la musique répond d'une façon parfaitement juste à cette fonction de l'icône: «rendre les *choses concevables* plutôt que de les enfermer dans des propositions». L'étonnante coïncidence qui est ici mise en évidence n'est pas le fait du hasard: dans les deux cas de la musique et de l'icône, c'est le caractère d'indétermination, quant au contenu porté, qui s'avère prédominant, ce qui répond parfaitement à la modalité du virtuel.

Devant divers autres signes où un objet extérieur, garantissant la figuration, ressemble à une ombre toujours immanente, on pourrait négliger cette étrange pression exercée par l'indétermination du virtuel; dans l'écoute musicale, le signe semble loger de l'autre côté de la ligne de partage de lumière: il est lui-même l'ombre de quelque chose d'indéfini. C'est la raison

essentielle pour laquelle la musique serait particulièrement apte à porter l'émotion, car l'émotion est une charge qui, provenant de l'obscur, ne se laisse pas saisir, ni contrôler. L'émotion naît d'une pulsion que l'on pourrait imaginer comme un *nœud* obstruant l'obscur passerelle entre la conscience et le monde. L'enjeu du mouvement sémiotique c'est alors de négocier avec cette obstruction, de l'absorber, d'en faire sa matière et d'arriver ainsi à libérer le passage et à assurer une des cohérences possibles entre une visée qui surgit de l'intérieur et le réel objectif. On comprendra dès lors que l'émotion¹⁰ repose sur le dynamisme propre au mouvement de la sémiose; et si la musique – essentiellement fondée sur des enchevêtrements d'écarts et de résolutions, de tensions et de libérations – s'avère un conducteur si efficace de l'émotion, c'est précisément parce que son mouvement, qui est celui-là même de la sémiose, est une avancée – et dans les meilleurs cas, une réalisation – vers cette adéquation entre l'affect et le monde; c'est ainsi que l'on peut conférer un nouvel effet de sens au texte de Chabanon (1785: 19) qui écrivait que «la musique est émouvante parce qu'elle est mouvante».

On peut d'ailleurs inférer que c'est précisément sur la base de cette proposition que l'on arrive aussi à comprendre que la musique agisse simultanément comme signe de la conscience et signe du monde; d'où la métaphore classique, remontant à Pythagore, de la consonance musicale comme signe de l'harmonie du cosmos, et donc comme icône d'une conception logiquement cohérente et d'une perception sensible, émotionnellement satisfaisante, du monde.

L'écart entre cette conception et la théorie dominante en sémiologie musicale est immense: la plupart des théoriciens ont conclu, en effet, que la musique ne constitue pas un signe: la formule lue et entendue plus de mille fois est simpliste: «la musique est faite de signifiants sans signifiés», comme si le «signifié» se confondait avec le référent. La musique n'a pas de référent; ses actes sonores ne sont pas davantage liés à un signifié qui serait une classe fixe de référents. Mais, en revanche, l'acte musical porte une immense réserve d'effets de sens possibles qui sont

non limités et non limitables; et dans la mesure où ces effets de sens débordent le contrôle de la raison, ils assurent un lieu privilégié pour l'éveil d'émotions, tout aussi variables, qui seront relatives au sujet, au lieu, voire à l'heure du jour. D'ailleurs, s'il n'en était pas ainsi, pour quelle raison réécouterait-on une même musique? C'est pourquoi, il serait plus juste d'imaginer que cette musique que l'on écoute et réécoute ressemble au fleuve, dont parlait Héraclite, dans lequel on ne se baigne jamais deux fois.

C'est aussi pour cette même raison que l'on ne saurait imaginer la musique comme l'antithèse du signe (linguistique, par exemple); au contraire la musique affiche l'origine, la richesse préalable et la condition de tout signe; on comprendra que ces trois termes pointent tous en direction de l'affect. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que David Savan (1976: 138) construit sa «Théorie sémiotique de l'émotion» autour de ce fragment qui situe l'origine de toute inférence précisément dans ce lieu où les certitudes sont ébranlées: «La logique ne dépend de rien que du combat pour échapper au doute lequel, comme il s'achève dans l'action, doit débiter dans l'émotion» (C.P. 2.655, trad. Savan: 1976).

ET SI L'ESSENTIEL DE L'ICÔNE, C'ÉTAIT L'ÉMOTION!

On peut donc maintenant poser crûment la question essentielle en revenant à Douglas Greenlee qui, le premier, lança naguère le débat, à l'adresse des universitaires spécialistes de Peirce, en interrogeant le statut sémiotique d'une sonate pour piano:

In discussing the range of a general theory of signs, I suggested that objects as diverse as words and piano sonatas are signs. Now the everyday use of language is prepared to admit words and linguistic expressions into the range of signs but would be strained to admit most piano sonatas. And does not one of the reasons lies in the fact that words often "stand for" things, whereas most piano sonatas do not? (Greenlee, 1973: 54)

Dans une étude extraordinairement intéressante, Anne Freadman (1994) cherche à apporter une réponse à cette question. Au terme de l'analyse minutieuse des principales pièces de la

correspondance avec Lady Welby, elle en arrive à une position qui rejoint la mienne: elle inverse la proposition classique en suggérant que le signe musical démontre, par son existence même, que les fonctions de représentation et de figuration ne sont pas essentielles au signe. Puis elle ajoute – avec sagacité – que c’est précisément le délestage de ces notions qui permet de redonner la première place aux deux principes qui sont les apports les plus originaux de Peirce à la sémiotique: la définition du signe comme *action* et l’idée de la *semiosis ad infinitum*.

La position d’Anne Freadman est parfaitement cohérente avec la proposition que je défends ici, dans la mesure où l’idée du signe comme *action* puis celle du *prolongement indéfini de cette action* (c’est ce que signifie l’expression *semiosis ad infinitum*) trouvent une correspondance particulièrement convaincante dans le matériau musical. De fait, on doit reconnaître qu’il y a une cohésion entre la prise en compte de ce que Peirce appelait le « caractère vivant de la vérité », qui est lié aux traits spécifiques de la priméité, et la valeur exemplaire de l’acte musical qui, en substituant le régime de l’audible à celui du visible, vient remettre en cause les certitudes trop rapidement arrêtées concernant les fonctions de figuration et de représentation. C’est précisément là ce que je cherchais à tirer au clair lorsque, plus haut, j’ai suggéré l’idée d’une « tache aveugle » dans la *semeiotic*¹¹.

On pourrait même imaginer que la maturation de la pensée sémiotique de Peirce ait correspondu à une telle avancée¹². En témoigne ce phénomène qui demeure tout de même étonnant: à mesure que l’on avance dans la chronologie des écrits, la musique, comme modèle logique de référence, devient plus présente (même si cette présence reste modeste), la définition du signe est de moins en moins figurative et le mouvement de sémiose s’associe de plus en plus à l’inférence abductive; le texte qui marque de la façon la plus convaincante cet aboutissement est certainement *L’Argument négligé*¹³, où apparaît cette notion, devenue aujourd’hui incontournable dans toute réflexion qui porte sur la sémiotique dans ses rapports avec les processus de la créativité: le *Musement*. Le

« Musement », on le sait, est essentiellement un voyage de l’esprit dans les territoires de l’ombre, là où les icônes et les rêves se confondent; on sait par ailleurs que c’est précisément là que trouve à s’inscrire un rythme marquant les avancées imprévisibles de l’imaginaire, qu’on pourrait se représenter comme « le fil d’une mélodie », pour reprendre cette expression qu’utilisait Peirce¹⁴ pour désigner l’action de penser. Jankélévitch se référait certainement à une telle compréhension des actes de cognition lorsqu’il écrivait que « la musique [est] l’adverbe de manière de la pensée »¹⁵. Tel est le mode d’existence de la pensée au niveau très « archaïque » de l’icône et que la métaphore musicale nous permet de nous représenter avec, peut-on imaginer, la plus grande justesse.

L’ICÔNE EST UN GAGE

DE LA LIBERTÉ DE NOTRE IMAGINAIRE

Si le signe ne trouvait pas sa racine dans ce lieu de l’icône, les complexités du réel seraient déjà exhaustivement représentées et donc contenues dans divers systèmes de signes; d’une certaine façon, tout serait déjà joué d’avance, on tomberait dans le déterminisme le plus primaire, il n’y aurait plus de place pour l’émotion, et le virtuel, plutôt que de garantir la liberté de l’esprit, ne serait qu’un truc de foire ou un jeu d’illusions, ce que vient nier avec force le discours de la sémiotique; c’est pourquoi celle-ci parle essentiellement des avancées de la signification comme de virtualités de sens.

NOTES

1. Je préfère la forme peircéen à peircien.
2. Je me permets de souligner ici l’étonnante correspondance dans l’acception du mot *secondaire* de la psychanalyse (*élaboration secondaire*) et de la sémiotique (la catégorie de la secondéité).
3. La série « similarité/contiguïté/conventionnalité » ne peut que s’avérer inadéquate à caractériser les catégories phanéroscopiques pour la raison bien simple qu’elle répond à la logique d’un paradigme et non d’une triade.
4. À ce propos, on pourra se référer aux chapitres 8 et 9 de Fisette, 1996.
5. À l’exception de quelques passages extrêmement intéressants, tel celui (C.P. 8.183. Fisette, 1996: 270) où Peirce écrit du mot « soleil » qu’il est une *icône sonore* de l’objet *soleil*.

6. Un phénoménologue et musicologue, F. Joseph Smith, a posé précisément cette question en soulignant que la phénoménologie repose traditionnellement sur une perception visuelle (fondant le terme même de *phénoménologie*), alors que l'on pourrait envisager un élargissement des perspectives en adjoignant une prise en compte de la perception auditive: «According to Smith (F. Joseph Smith, phenomenologist and musicologist), emphasis on the visual dimension of experience has worked to the detriment of a phenomenology of sound and music, and he accordingly calls for phenomenology to be enriched by an "akoumenology"». Cité dans Coll., 1997: 469.

7. Alors qu'à l'inverse, les nombreux témoins sonores qui scandent notre vie quotidienne (sonneries, sirènes, thèmes musicaux, etc.) agissent précisément comme *indices* et, dans de tels cas, la fonction *iconique*, qui, suivant les règles de la hiérarchie, est toujours présupposée, est reléguée au second plan.

8. Dans ce chapitre VIII, consacré à la musique, de l'ouvrage de Langer on ne trouve aucune référence à l'œuvre de Peirce. Par contre, dans un des premiers chapitres, elle signale les *Collected Papers*, désignant le modèle de la sémiotique qui s'y élabore comme un ensemble trop complexe pour s'avérer vraiment utile. C'est d'ailleurs là une perception de l'œuvre de Peirce qui prévalait à l'époque, dans les années quarante, et que, assez étonnamment, l'on rencontre encore aujourd'hui. Lors de son arrivée aux États-Unis durant ces mêmes années, Roman Jakobson fut le premier à attirer l'attention des sémioticiens sur l'œuvre fondatrice de Peirce.

9. À propos de cette question, on pourra se référer au vol. 25, n° 2 de la revue *Protée* (1997): «Musique et procès de sens». On trouvera aussi au chapitre V («Le symbolisme musical») de Nattiez (1987) une présentation exhaustive de cette problématique.

10. Je m'appuie ici sur des conceptions étonnamment semblables de l'émotion que je trouve autant chez le jeune Peirce que chez Igor Stravinsky.

«Dans l'inférence hypothétique, la sensation d'une complexité est remplacée par un sentiment simple, mais d'une grande intensité, appartenant à l'acte d'avancer une conclusion hypothétique. Lorsque notre système nerveux est excité par une complication, il s'établirait une relation entre les constituants de cette excitation résultant en une perturbation unique que je nomme une émotion. Ainsi les différents sons produits par les instruments de l'orchestre frappent notre oreille et le résultat en est une émotion particulière, somme toute différente des sons eux-mêmes». (C.P. 2.643, trad. Fisette)

«Le phénomène de la musique nous est donné à la seule fin d'instituer un ordre dans les choses y compris et surtout un ordre entre *l'homme et le temps*. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'en attendre autre chose. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à des impressions de la vie quotidienne». (Stravinsky, 1935: 63-64. Les caractères italiques sont de l'auteur.)

11. C'est intentionnellement que j'ai inscrit dans cette phrase deux métaphores («tirer au clair»; «tache aveugle») liées au régime visuel. Par contre, il semblerait que ces difficultés ne deviennent perceptibles qu'à la condition que le sujet qui pose cette interrogation se situe lui-même dans le registre de l'audible. Ce qui expliquerait l'apport extrêmement précieux que représente le texte de S. Langer dans cette discussion sur l'icône.

12. On trouvera une analyse faite sur la base de cette hypothèse dans Fisette, 1996a.

13. «Un argument négligé en faveur de l'existence de Dieu» (C.P. 6.452-485). Ce texte est daté de 1908 et c'est le dernier texte publié de Peirce. On trouvera une traduction en français dans Deledalle, 1990: 172-192.

14. Dès 1878, dans «Comment rendre nos idées claires?», Peirce écrivait: «La pensée est comme le fil d'une mélodie qui parcourt la suite de nos sensations.» (C.P. 5.395-397).

15. «On ne pense pas "la musique", mais par contre on peut penser selon la musique, ou en musique, ou musicalement, la musique étant l'adverbe de manière de la pensée» (1961: 127).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHABANON, M.-P. G. de [1785]: *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, 459 p.
- COLL. [1997]: *Encyclopedia of Phenomenology*, Boston, Kluwer Academic Publishers.
- DELEDALLE, G. [1990]: *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck, 217 p.
- FISETTE, J. [1996]: *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Documents», 300 p.;
- [1996a]: «De l'imaginaire au musément. Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C.S. Peirce», dans *Texte* 17-18, Toronto, 33-57.;
- [1997]: «Faire parler la musique. À propos de "Tous les matins du monde"», dans *Protée*, vol. 25, n° 2, automne, 85-97.
- FREADMAN, A. [1994]: «Music "in" Peirce», dans *Versus: Quaderni di studi semiotici* 64, 75-95
- GENETTE, G. [1976]: *Mimologiques*, Paris, Seuil.
- GREENLEE, D. [1973]: *Peirce's Concept of Sign*, The Hague, Mouton, coll. «Approaches to semiotics» 5, 148 p.
- HANSLICK, É. [1854]: *Du beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale* («Introduction» par J.-J. Nattiez), Paris, Christian Bourgois, 1986, coll. «Musique/Passé/Présent», 177 p.
- JANKÉLÉVITCH, V. [1961]: *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, 194 p.
- LANGER, S. K. [1942]: «On Significance in Music», dans *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1967, 205-245.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1962]: *Le Totémisme aujourd'hui*, Paris, P.U.F., 1980, 160 p.
- NATTIEZ, J.-J. [1987]: *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 401 p.
- PAQUIN, N. [1996]: «Percevons-nous vraiment des signes?», dans *Visio*, 3, 77-84.
- PEIRCE, C. S. [1931-1935]: *The Collected Papers (C.P.)*, vol. I-VI (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Harvard, Harvard University Press; [1958]: *The Collected Papers*, vol. VII-VIII (sous la dir. de W. Burks), Harvard, Harvard University Press.
- ROUSSEAU, J.-J. [1781]: *Essai sur l'origine des langues*. Préface et commentaires de J.-L. Schefer, Paris, Presses-Pocket, coll. «Agora Les classiques» 60, 1990, 248 p.
- SAVAN, D. [1976]: «La théorie sémiotique de l'émotion selon Peirce» (trad. de «Peirce's Theory of Emotion»), dans *Nouvelle Revue d'Ethnopsychiatrie* 11, 1988, 127-146.
- STRAVINSKY, I. [1935]: *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. «Médiations» 83, 1971, 63-64.
- TIERCELIN, C. [1993]: *La Pensée-signe. Études sur C. S. Peirce*, Nîmes, Éd. J. Chambon, coll. «Rayon Philo», 399 p.

DES NATIONS COMMENT FAIRE DES NATIONS AVEC DES SIGNES L'HYPOICÔNE ET LA GENÈSE DES COMMUNAUTÉS IMAGINÉES AVEC DES SIGNES

FERNANDO ANDACHT
traduit de l'anglais par Yannick Jappy

LE CHEMIN ICONIQUE DE LA CONNAISSANCE, OU COMMENT RÊVER DES RÉALITÉS NOUVELLES

Selon la «règle de l'instanciation»¹, tout signe, qu'il soit icône, indice ou symbole, doit être actualisé pour fonctionner comme tel. Il n'y a donc rien d'étonnant en apparence à ce que le signe de la qualité ou qualisigne – porteur d'une ressemblance potentielle avec tout objet qu'il peut iconiser – soit considéré dans ses manifestations effectives comme une hypoicône (C.P. 2.276). Cependant, l'étude de la fonction épistémique d'un signe iconique (cf. Ransdell, 1979) peut enrichir de façon inattendue un aspect moins connu de la sémiotique de Peirce, à savoir sa conception de l'imagination humaine. Alors qu'associer sens et action s'impose comme une évidence pour le pragmatisme, le lien est moins évident avec «les dimensions créative, temporelle et expérimentale de l'expérience» (Alexander, 1990: 325). Donner son dû à ce courant de pensée passe par une «reconnaissance du rôle d'un mode de compréhension dans lequel le réel est lu et reconstruit à la lumière du possible» (*ibid.*); c'est cette reconnaissance que nous souhaitons mettre en évidence dans cet article.

Pour cela nous nous appuyerons sur l'analyse de l'iconicité de Joseph Ransdell² pour revenir ensuite sur l'étude classique d'Anderson (1983) de la communauté imaginée, dont il fait le pivot du type de nationalisme qui s'est développé dans des colonies d'Amérique ou d'Asie au 19^e siècle. Nous espérons ainsi montrer les possibilités théoriques de nouvelles implications sociologiques de la sémiotique générale de Peirce, but que nous avons déjà poursuivi dans une étude approfondie de la notion théorique très controversée de «fondement» (cf. Andacht, 1996) dans son rapport avec l'imaginaire social.

L'APPÂT DE L'HYPOICÔNE: RÊVER DE TARTES AUX POMMES ET DE TABLEAUX

Le propre des hypoicônes est de nous montrer la réalité en «donnant corps à leurs objets tels qu'ils sont en eux-mêmes, vus sous un certain angle» (Ransdell, [1986] 1997: § 50), c'est aussi leur attrait irrésistible. Aussi bizarre que cela puisse paraître, pour parler de fonction épistémique, la notion de «rêve» est bien au centre de la conception peircienne de la révélation iconique. Laissons de côté,

parmi les nombreux emplois du mot «rêve» dans les *Collected Papers*, les emplois littéraux ainsi que celui métaphorique de «fantastique» ou «faux», et il nous reste encore un fond non négligeable d'utilisations analogiques du terme pour décrire le fonctionnement des qualisignes tels qu'ils sont réalisés dans les hypoicônes. Avant d'en citer des exemples précis, nous voulons introduire une sorte de cas «intermédiaire», parce qu'il montre ce qui a pu attirer l'attention de Peirce sur l'usage métaphorique précité. Peirce décrit la réalité comme «la manière persistante dont les choses s'imposent à notre reconnaissance» (C.P. 1.171), phénomène dont l'absence est donc un signe fiable que quelque chose n'est qu'un «*simple rêve*» (*ibid.*, les italiques sont de Peirce). L'hypoicône est justement le résultat de l'association de cette «insistance» matérielle avec le caractère imaginaire, irréel, onirique des qualités; c'est une «image insistante», selon le terme de Peirce (C.P. 8.104), pour décrire le but ultime de l'enquête scientifique.

Nous allons maintenant chercher des exemples de l'emploi plus technique du mot «rêve» dans un passage où Peirce décrit longuement et de façon allégorique l'interaction des trois catégories *phanéroskopiques*. Rien de plus américain que l'*apple-pie* (tarte aux pommes). Ainsi semble le penser Peirce lorsque, pour «examiner l'idée de généralité»³, il choisit d'utiliser une voix passive inhabituelle pour commencer sa recette détaillée de ce dessert typiquement américain: «une tarte est désirée». Choix syntaxique marqué pour mieux montrer le goût général pour ce dessert, comme si Peirce disait: il est tout à fait normal que tout Américain en désire une. Suit alors une remarque contraire à l'intuition: «nous désirons rarement, peut-être jamais, une seule chose individuelle». Peirce explique que le désir est lié au plaisir, «lui-même une qualité». Nous avons ici de purs premiers, des qualisignes, qui en tant que tels sont tout à fait différents de cas particuliers et réels de plaisir, où quelqu'un, quelque part, à un moment donné, mange vraiment une tarte. Au centre de notre plaisir de consommateur potentiel il y a, dit Peirce, notre aptitude à «imaginer», et ceci vaut aussi pour la

cuisinière à qui on demande de faire cette tarte. Consommateur et cuisinière doivent partager ce «rêve». Bien qu'elle ne puisse que «choisir telle ou telle pomme» pour sa recette, «elle poursuit une idée ou un rêve sans aucune idée préconçue quant à son *heccéité*. Toute simple et concrète qu'elle semble, la confection de la tarte, puisqu'elle relève de la nature du rêve, est totalement irresponsable; elle est ce qu'elle veut»⁴.

Ainsi analysés, les rêves, bien qu'étant par nature évanescents, ont bien une fonction importante dans notre vie: ils jouent le rôle de vision médiatrice entre l'événement singulier, unique, et la règle générale, valable, elle, pour longtemps comme, dans ce cas précis, norme culinaire. Ainsi le drame de notre vie se joue-t-il sur une scène réelle et tient-il compte par exemple de la règle des trois unités comme des indications du metteur en scène, mais il reste soumis au pouvoir invisible de notre imagination créatrice. Une tarte aux pommes, de grandes nations en train de naître, ou des symboles verbaux⁵, tous reposent au départ sur un rêve constructif, excluant toute *heccéité*.

Un autre exemple d'image rêvée servant à illustrer les icônes est la description du genre d'objet qui vient à l'esprit dès que nous pensons à la ressemblance qui lie le signe et son objet. La contemplation intense d'un tableau peut nous mener à un état proche du rêve⁶, où la frontière entre réalité et apparence est très floue: «au moment où nous perdons conscience du fait que ce n'est pas la chose elle-même, la différence entre réalité et copie disparaît» (C.P. 3.362). Ce que Peirce présente comme le «rêve pur de la contemplation d'une icône» (*ibid.*) n'est-il pas l'une des expériences les plus familières de notre modernité? Qui n'a jamais été ainsi fasciné en regardant un film avec d'autres étrangers anonymes dans une pièce sombre comme le ventre maternel? Ransdell remarque que ce qui est la marque distinctive des signes iconiques tels que celui que donne Peirce dans l'exemple ci-dessus (cela vaut aussi pour cartes et photos, etc.), c'est que les icônes qu'ils incorporent renvoient à deux référents, puisqu'elles ont un sens en elles-mêmes, mais renvoient aussi à un «autre» du fait

qu'elles révèlent un objet qui, souvent ou généralement, n'est pas immédiatement accessible – le pays représenté dont la carte est l'hypoicône (Ransdell, 1997: §55). C'est là l'attrait de l'hypoicône: rendre *physiquement réel* ce qui ne peut être touché ou vu dans le monde extérieur (l'objet de l'hypoicône). L'attirance exercée sur les hommes par l'hypoicône, et son succès, tient à ce va-et-vient entre les éléments séparés que sont la promesse du rêve et sa matérialité discrète mais réelle. Ce trait est une variation iconique sur la suspension du doute (*suspension of disbelief*) que présuppose le plaisir des textes littéraires, ce que nous appellerons volontiers la « fonction transparente » des hypoicônes. Un doute subsiste: que faire du fait qu'aucun signe « ne peut agir en tant que tel tant qu'il n'est pas incarné » (C.P. 2.244), alors que cette « incarnation n'a rien à voir avec son caractère en tant que signe » (*ibid.*)? Que faire de l'opposition entre la nature qualitative de l'icône et sa matérialité? Pour paraphraser une question célèbre, nous devons peut-être nous demander ici « qu'y a-t-il dans un corps? ». Cette question de l'incarnation est-elle banale, le paramètre par défaut du signe, ou bien quelque chose de riche en implications importantes pour la nature de la sémiotique iconique? Pour apporter quelques éléments de réponse à cette question, nous proposons un récapitulatif de l'emploi technico-métaphorique du terme « rêve » chez Peirce:

Rêve-Qualité-Imaginaire-Désir Inassouvi:
la Priméité comme principe de la mise en forme.
Expérience-Singulier-Hecceité-Délimitation concrète:
la Secondéité comme force de la matérialisation.

Ransdell (1979) suggère que ce mode iconique de la sémiotique nous fournit le moyen d'échapper au piège idéaliste kantien, à cette pierre d'achoppement du *Ding an sich*. « L'opinion finale », très controversée, que Peirce appelle aussi « l'idée finale prédestinée » (C.P. 8.103), est intimement liée à sa dimension physique, « l'aspect de sinistre de l'icône incarnée » (Ransdell, 1979: 63) décrit par Peirce comme « une image insistante » (C.P. 8.104) pour nous aider à comprendre l'approche progressive scientifique de la vérité. On

peut poser, dans notre perception du monde, une identité quasiment parfaite entre un signe iconique et son objet; en voici deux exemples.

PROUESSES QUOTIDIENNES DE L'IMAGINATION ET POUVOIR DE L'HYPYOICÔNE

Dans une anecdote familiale racontée deux fois et qui met en scène Herbert, jeune frère de Peirce, nous trouvons un exemple du fonctionnement de la dualité icône/hypoicône dans une manifestation de l'imagination. Un jour, la mère (une voisine, dans la version de C.P. 5.487, n1)

renversa de l'alcool enflammé sur sa jupe. Instantanément, avant qu'aucun de nous ait pu penser à faire le moindre geste, mon frère, Herbert, tout petit à l'époque, avait saisi un tapis et éteint le feu. Nous fûmes étonnés de cette promptitude qui devait le caractériser adulte. Je lui demandai comment l'idée lui était venue aussi vite. Il répondit: J'avais envisagé auparavant ce que je ferais dans le cas où un tel accident se produirait.
(C.P.5.538)

Peirce utilise cet incident pour analyser les mécanismes de notre imagination dans la vie et dans la science. Le lien sémiotique entre notre façon d'imaginer et d'agir accroît la généralité dans le monde. La réaction et la réponse d'Herbert sont deux exemples de ce que Peirce appelle « une résolution », c'est-à-dire « l'acte d'approuver, de "faire sienne", une ligne de conduite imaginaire, de sorte qu'elle puisse influencer sur notre conduite effective ultérieurement » (*ibid.*). Ces « riens éthérés, désincarnés » (C.P. 6.455) que sont nos rêves portent vraiment des fruits dans le monde extérieur; et Peirce présente les icônes comme « le fait d'envisager comment j'agirais dans tel cas, comme modèle de la conduite possible d'un autre » (C.P. 2.92). Nous voyons dans cet incident le rapport entre les deux mondes dans lesquels « nous vivons »: « un monde de faits » et « un monde de rêves » (C.P. 1.321). Meublant en partie ce royaume des faits, il y a les hypoicônes qui, comme vision d'un futur possible, permettent à l'enfant de répéter son geste au cas où un tel accident se produirait un jour; elles lui ont permis de *prévoir* – mais pas de *prédire* – l'avenir (*cf.* Ransdell,

1979: 61). Décisive aussi dans l'acte accompli par le frère de Peirce est la pure qualité possible du sentiment d'héroïsme, icône même de l'image impressionnante où l'on sauve son prochain de façon aussi courageuse et rapide.

Mais, comment expliquer que, devant ce même objet ordinaire, visible de tous, seul l'enfant imagine, anticipe ce fait original qu'est le danger potentiel de cette lampe et les moyens les plus adéquats à prendre en cas d'urgence? Cette attitude mérite le nom d'imagination préparatrice, et pour Peirce, elle nous différencie des autres créatures⁷. Ce qui permet à cette vision d'un futur possible de se réaliser, c'est cette qualité changeante qui prend corps par la suite dans la préparation physique et mentale accomplie par le jeune Herbert avant l'acte qui suscite l'admiration du sémioticien. Lorsqu'enfin ce signe s'accomplit, il produit une autre hypoicône, l'acte de bravoure de l'enfant, conservé comme souvenir émerveillé par son frère. De ces hypoicônes découlent de nouvelles règles de sens et d'action, telle la promptitude à secourir quelqu'un en difficulté, phénomène qui a le caractère d'une loi et qualité que gardera plus tard l'enfant. Notre intérêt va au rapport entre les deux premiers éléments, la vision qualitative intangible de ce qui est appréhendé et manipulé (intérieurement puis extérieurement) grâce aux hypoicônes de la vision et de la mémoire, pour être finalement « faite sienne » (C.P. 5.538).

Voyons un autre exemple d'un lien entre la possibilité apparemment totalement aléatoire des icônes par opposition à leur manifestation concrète en hypoicônes, pris dans le genre d'histoires drôles populaire chez nous, en Uruguay, et peut-être aussi ailleurs. La structure en est simple:

En quoi X ressemble-t-il à Y?

Dans une telle question, «X» est en général quelqu'un de connu, disons un homme politique, le plus souvent impliqué dans un problème fort discuté, de préférence controversé, ou présenté ainsi par les médias. Quant à «Y», il représente un élément sans rapport avec «X». Ce pourrait être un artefact quelconque, une plante

ou toute autre création de l'imagination fertile de l'humoriste anonyme. Dans une période politique difficile telle que la dictature militaire qui vit le jour dans les années soixante-dix en Uruguay, ce genre de blague iconique est particulièrement riche, révélant l'utilité de son mode d'expression pour ce qui ne peut être dit ouvertement. Le principe à la base de ce genre d'histoire n'est pas très éloigné de la maxime métaphorique d'Aristote, à savoir que la valeur de ce trope doit être mesurée par la distance sémantique entre l'élément métaphorisé et le support de la métaphore. En tant que signes de possibilité qualitative, les icônes nous permettent d'associer à notre gré deux éléments, quels qu'ils soient et quel que soit notre désir sémiotique, puisque dans le domaine de la ressemblance iconique tout est possible. Le destinataire de l'histoire sait d'avance qu'une hypoicône le guette sous la forme d'une image inattendue, donc amusante, reposant sur un point commun, très improbable certes, mais possible, entre «X» et «Y». L'effet iconique, qui est presque onirique, découle de notre quête éperdue d'éventuelles qualités analogiques, ou de l'impossibilité où nous sommes de trouver ce point commun, ainsi que l'invention préalable de la blague. La marge séparant icône et hypoicône nous permet d'appréhender le travail créatif de l'esprit humain, l'invention d'analogies nouvelles, drôles ou non, parfois brillantes, qui iront ensuite enrichir le répertoire d'hypoicônes déjà existantes.

La prouesse du jeune Herbert Peirce ainsi que le talent nécessaire à l'humoriste pour proposer une relation iconique inhabituelle, donc amusante, entre un personnage important et à peu près tout et n'importe quoi d'autre sont liés au fonctionnement de l'icône, à ce rêve pur par lequel notre monde nous apparaît sous un jour nouveau, impossible à entrevoir sans lui. L'hypoicône, que ce soit l'anecdote familiale de Peirce ou l'histoire drôle, est une cristallisation de cette créativité, preuve indiciaire du travail de l'icône elle-même, de ces qualités fluctuantes, insaisissables, indépendantes, qui jouent un rôle dans notre vie lorsqu'elles se projettent dans l'avenir par des manifestations concrètes. Voyons maintenant le rôle

joué par les icônes dans la genèse d'institutions durables, puissantes, telles que les nations ou les révolutions sociales, c'est-à-dire dans le processus de l'imaginaire collectif.

LE POUVOIR DE L'HYPOICÔNE COMME INSTRUMENT DE LIBÉRATION NATIONALE

L'intérêt particulier de l'analyse qu'Anderson (1993) fait de l'émergence de nations modernes au 19^e siècle dans d'anciennes colonies européennes d'Amérique ou d'Asie tient au rôle-clef qu'il attache à la qualité « imaginaire/imaginée » de ces constructions sociales. Si nous laissons de côté le caractère psychologue donné par l'allusion à l'esprit des fondateurs de nations, la description suivante nous présente un monde non dénué de rapport avec la sémiose iconique :

[C]'est une communauté imaginée, et imaginée comme à la fois intrinsèquement limitée et souveraine. Elle est imaginée dans la mesure où les membres de la plus petite nation ne se connaîtront jamais, ne se rencontreront jamais, n'entendront jamais parler des autres, et pourtant chacun d'eux porte présente à l'esprit l'image de cette communion.

(Anderson, 1993: 6sq.; je souligne)

Les hypoicônes (et les icônes) contribuent à la création de nations à deux titres. On nous dit d'abord que le sentiment « de profonde camaraderie transversale » (*ibid.*: 7), qui définit la nation pour ses membres et qui est donc décisive pour la création d'une telle communauté, n'est qu'une image. De plus, si nous en croyons Anderson (*ibid.*: 118-132), certaines hypoicônes utilisées par les colonisateurs comme outils pédagogiques pour « former » les colonisés jouent un rôle dans la naissance de ce sentiment. Certaines qualités matérialisées, comme les cartes, les photos, les monuments et les hymnes nationaux qui correspondent aux icônes à « double référent » de Ransdell, contribuent à la création de toutes pièces de ces objets que sont les nouvelles nations. Ainsi le mouvement indépendantiste créole en Amérique ou en Asie peut-il être vu comme l'effet sémiotique de ces hypoicônes. Ce résultat inattendu peut aussi être le

fruit de l'utilisation d'une hypoicône atypique, telle que les journaux, une nouveauté à l'époque⁸. Ce médium imprimé leur donnait un « lieu » typographique où, pour la première fois, les colonisés pouvaient se voir avec leurs pairs, en de mêmes lieux et temps; l'effet était fort exaltant pour eux. Bien que, d'un point de vue technique, en tant qu'hypoicônes les cartes en couleurs soient des diagrammes (*cf. C.P.* 2.277) et que les journaux soient remplis de répliques de symboles, ces hypoicônes fonctionnent en tant qu'images chez Anderson, puisqu'elles incarnent la qualité de « fraternité transversale », qualité indispensable dans la naissance d'une nation.

Ces signes créent un sentiment de communion nationale dans ce qui n'était jusque-là qu'un regroupement hétérogène, accidentel, de gens sans traditions et parfois même sans langue communes, l'indonésien Bahasa, par exemple (Anderson, 1993: 132), dépourvu bien entendu de la notion moderne du partage dans un territoire commun de ce plafond sémiotique que sont un drapeau et un hymne national. Ils transforment ainsi la réalité brutale de la colonisation en un rêve d'autonomie politique. Tel est bien le pouvoir étonnant de ces hypoicônes, ces « imaginations limitées », comme les appelle Anderson dans son étude; elles incorporent des éléments instables comme les rêves et leur confèrent la stabilité, l'immutabilité de la loi. Ce tour de passe-passe donne naissance à la puissance parfois terrifiante du nationalisme, qui s'exerce sur des millions de gens qui sont prêts « moins à tuer qu'à [...] mourir pour de telles imaginations limitées » (*ibid.*).

L'étrange effet des icônes sur les objets qu'elles nous donnent à voir, c'est de les rendre presque « purement imaginaires » (*C.P.* 4.448). Pareillement, Anderson refuse toute idée de faux – et *a fortiori* de vrai – dans les images dont il parle. Il n'admet pas qu'on analyse « l'invention » d'une nation comme une « pure fabrication », puisque son étude doit se comprendre comme la défense de la notion d'« imaginer ou de créer »⁹.

Question cruciale posée par Anderson: « pourquoi est-ce justement les communautés créoles qui ont

développé si tôt ce sentiment de nation constituée – *bien avant la plupart de l'Europe ?*» (Anderson, 1993 : 50). Dans sa recherche d'une réponse, nous trouvons la preuve de la pertinence de l'hypoicône et de l'icône dans la création de cette notion capitale dans l'histoire de la modernité. Nous ne pouvons pas manipuler rêves et qualités à notre gré mais, Peirce le démontre, ces qualités influencent nos actes en donnant une image agréable ou désagréable de certains aspects de la vie, amenant ainsi des changements temporaires ou durables dans nos vies personnelles. Les peuples colonisés décrits par Anderson ne peuvent pas souhaiter tel ou tel type de nation (cf. C.P. 1.341 et la discussion ci-dessus), en regardant simplement les cartes en couleurs de leur école coloniale. Ils peuvent cependant se prendre à rêver à certaines qualités nouvelles – un début de fraternité, fraternité qui rend la lutte pour l'indépendance si attirante. Une partie de cette lutte tient au sentiment d'appartenance à un royaume inconnu, à la communauté imaginée appelée Indonésie ou Pérou. Ceci implique parfois l'adoption d'une langue nouvelle telle que l'indonésien Bahasa, dont l'existence est liée à son utilité pour le colonisateur¹⁰. Nous voulons maintenant revenir sur le problème de la matérialisation iconique en considérant l'aspect indiciaire, lui aussi partie intégrante de la construction imaginaire d'une nation; nous allons placer ce rêve colonial dans une salle de classe.

Anderson (1993 : 132sq.) insiste sur l'importance pour de futurs patriotes et nationalistes d'avoir simplement étudié ensemble dans la même école coloniale. Cette éducation devait être un privilège, le début de «pèlerinages» (*ibid.* : 121) communs autorisés aux membres d'une *intelligentsia* indigène, lancés sur le chemin d'une ascension sociale restreinte et limitée par les colonisateurs. Cette coexistence physique a permis à des hommes sans aucun lien ethnique ou culturel de se sentir et de se considérer «patriotes» et «compatriotes». On voit ici la dimension indiciaire, le sinsigne ou l'aspect matérialisé du processus de création du sens. Seul l'indice, écrit Peirce (C.P. 4.448), est capable de donner cette «assurance d'un

fait positif». C'est ce que stipule la règle de l'inclusion : une nation est imaginée mais sa genèse est ancrée dans une circonstance unique comme la classe décrite ci-dessus. Même une activité ordinaire comme chanter ensemble – à l'unisson, en quelque sorte –¹¹ a une pertinence sémiotique pour le mouvement de libération¹².

«C'est la magie du nationalisme que de transformer le hasard en destinée» (Anderson, 1993 : 12). Un regard sémiotique porté sur ce jugement quelque peu laconique d'Anderson sur la création des nations nous permet d'en fournir une explication plus riche. «L'alchimie» nationaliste associe l'aléatoire de la priméité, catégorie de l'indéterminé, de ce qui est tel qu'il est indépendamment de toute autre chose, avec la prévisibilité inhérente aux symboles, tournés vers l'avenir et se comportant comme des lois, et ce grâce au support essentiel qu'est la matérialisation de ces signes, ancrés dans un lieu et un temps.

L'HYPYOICÔNE COMME OUTIL DE LA RÉVOLUTION : LE MYTHE DANS LE TRAVAIL DE GEORGES SOREL

Nous voulons conclure ces réflexions sur l'hypoicône en revenant brièvement sur un autre type de «communauté imaginée», qui s'est développée dans le partage de mythes sociaux, et qui fut décrite au début du 20^e siècle par Georges Sorel (1908) dans une étude originale des mouvements sociopolitiques. Sorel essaie de démontrer que la révolution ouvrière préconisée par le marxisme ne peut s'accomplir que si l'on abandonne les mots et les discussions pour ne garder que les mythes entretenus par les ouvriers, en particulier celui de «la grève générale» (*ibid.* : 32sq.). Les réflexions de Sorel sur la lutte des classes se rapprochent beaucoup de la description que fait Peirce du fonctionnement de l'hypoicône en relation avec l'imagination humaine.

Sorel insiste, s'empporte même, pour refuser d'analyser avec des mots les conditions d'un tel mythe de la grève générale, puisque sa valeur politique tient précisément au fait que c'est un élément purement qualitatif capable de pousser à des luttes héroïques les ouvriers qui le gardent à l'esprit, leur permettant de

créer le genre de société nouvelle décrite dans les utopies socialistes irréalisables. Qu'importe, dit Sorel, si elle ne se produit pas *vraiment*, c'est-à-dire si les rues ne sont pas réellement aux mains de *tous* les ouvriers qui refusent par là les conditions inhumaines, les salaires de misère; envisager l'image purement visuelle, mentale d'un tel événement – la possibilité qualitative peircienne – doit suffire à pousser les masses vers une vraie rébellion. À ce moment-là seulement pourront-elles s'organiser et former une réelle force politique, capable de changer la société. L'élan de l'imagination donnera des ailes à l'action vraie, historique, politique. Sans lui l'action n'aura pas lieu. La description des mythes sociaux de Sorel est intéressante dans la mesure où elle ressemble fortement à la conception de l'hypocône dans la sémiotique de Peirce :

[L]es hommes qui participent aux grands mouvements sociaux, se représentent leurs actions prochaines sous forme d'images de batailles assurant le triomphe de leur cause. Je proposais de nommer mythes ces constructions [...]: la grève générale des syndicalistes et la révolution catastrophique de Marx sont des mythes [...] je voulais montrer qu'il ne faut pas chercher à analyser de tels systèmes d'images, comme on décompose une chose en ses éléments, qu'il faut les prendre en bloc comme des forces historiques, et qu'il faut surtout se garder de comparer les faits accomplis avec les représentations qui avaient été acceptées avant l'action. (Ibid.: 32)

Ces images étant des qualisignes, elles ne présupposent aucun autre signe ou catégorie plus simple qu'elles et ne doivent donc pas être analysées pour y trouver un sens caché.

C'est ce que dit Peirce à propos de ces « signes originaux » (C.P. 2.92) qui n'autorisent pas cette analyse, qui sont, pour ainsi dire, sans profondeur et n'ont forcément aucune autre détermination. *Je suis ce que vous voyez ou entendez ou – mieux encore – ce que vous imaginez*, nous dirait l'icône si elle pouvait parler. Pour Sorel, la dimension existentielle de ce mythe, ses aspects économiques et politiques sont secondaires, mais son pouvoir en tant qu'image est immense, permettant comme il le fait d'obtenir la libération des

ouvriers de leurs oppresseurs. À partir d'une vision fondée sur l'ouï-dire, les émotions ou l'expérience d'une autre grève, partielle, les ouvriers peuvent arriver à se voir avec émotion comme protagonistes de ce grand mouvement, de cette Grève Générale future mais possible. Ainsi, ils seront prêts à affronter les durs obstacles d'une grève réelle, générale ou pas.

Peirce fait un récit quasiment poétique de nos souvenirs, des visions du passé qui reviennent nous hanter ou nous pousser à l'action héroïque, comme son frère ou les ouvriers de Sorel, fort pertinente ici :

La mémoire ne serait qu'un rêve si des prédictions qu'elle inspire ne se réalisaient pas. Si nous tenons compte du fait que ce sont d'infimes parcelles confuses de sentiment qui font la mosaïque de la mémoire, on est contraint de la comparer à la conjecture. C'est une merveilleuse force de construction de quasi-conjectures ou de rêves qui seront vérifiés par l'expérience future.

(C.P. 7.667)

Nous voulons avancer ici l'idée que le mythe social de Sorel est une de ces « quasi-conjectures » ou un de ces « rêves » qui déterminent notre avenir en s'associant à des actions qui portent le nom général (symbole) de « grève générale ». Le « mythique » ainsi compris a cette « douce compulsion » (*ibid.*), selon l'heureuse expression que Peirce utilise pour rendre compte du « pouvoir que le passé a sur nous » (*ibid.*). Il n'y a cependant rien de « doux » dans cette image révolutionnaire pour Sorel: elle est « tellement motrice qu'elle libère les hommes une fois qu'elle pénètre dans leurs esprits » (1908: 184). En partageant ce « rêve », terme pris dans le sens déjà vu, les ouvriers de l'étude de Sorel peuvent devenir membres d'une puissante communauté mythique, donc imaginée, composée de tous ceux qui ont présente à l'esprit cette vision exaltante de masses laborieuses en lutte, et qui donc peuvent agir en conséquence. Autre type d'unisson.

Résumons maintenant les divers points de contact entre cette théorisation précoce d'une notion qui allait devenir presque une subdivision des sciences sociales dans la deuxième moitié du 20^e siècle. Pour Sorel, le mythe c'est :

- a) une image ou un ensemble d'images ;
- b) une construction humaine liée à une époque ou un âge de l'humanité ;
- c) quelque chose qui ne devrait pas être analysé séparément, mais pris *in toto* faute de quoi son mode d'être s'en trouve déformé et donc détruit ;
- d) un plan d'action qui présente une vision du déjà accompli comme guide fiable pour l'action à venir.

Sorel pense que ces mythes sont des produits de la société, marqués par les conditions de vie de ceux qui les contemplent, sans rien de magique ou de mystique. Dans ce cas-là, le mythe semble être plutôt un produit de la manipulation des structures sociales, même s'il fonctionne de façon inconsciente, comme stratégie de défense « naturelle » d'un groupe donné. Le troisième point est l'un des plus intéressants : Sorel attaque toute analyse possible, toute réflexion prudente et rationnelle sur ces constructions mentales. Pourquoi un intellectuel met-il ses lecteurs en garde avec véhémence contre une telle attitude à l'égard des mythes ? Simplement parce qu'ils sont monadiques, non décomposables, et que, sous le scalpel froid de la raison, ils se désintègrent et ne nous laissent qu'un arrière-goût de « rêve pur », métaphore de Peirce (C.P. 3.386) pour la notion technique d'une icône proprement dite.

Pour Sorel, le mythe est un exemple de « l'image insistante » de Peirce (C.P. 8.104), une icône matérialisée (hypoicône) médiatrice du réel devenu instantanément accessible. Ceci est très différent de l'effet sémiotique produit par la tiercité, par les mots capables d'analyser de façon théorique et pratique l'organisation d'une grande grève. Ce n'est que par le mythe que sera atteint le but ultime de la lutte des classes, écrit Sorel, cette « réforme de la volonté » (1908 : 177), lorsque nous laisserons fonctionner librement les forces qui constituent les mythes sociaux. Nous voulons conclure cette section en soulignant un autre parallélisme remarquable entre les « images insistantes » de Peirce et la façon dont Sorel décrit la manière dont ces déterminations mythiques agissent sur l'imagination humaine :

Ces tendances viennent se présenter à l'esprit avec l'insistance d'instincts dans toutes les circonstances de la vie et donnent un aspect de pleine réalité à des espoirs d'actions prochaines. (Ibid.)

L'ÉTONNANT POUVOIR DE CES RÊVES MATÉRIALISÉS QUE L'ON APPELLE HYPOICÔNES

Le signe que Peirce appelle hypoicône transforme l'aspect le plus évanescant de la sémiose en insignes concrétisés, compréhensibles, en choses dont la seule présence suffit à montrer qu'un état du monde possible, imaginaire, se réalise ici et maintenant. L'existence tangible de l'hypoicône ne peut être niée ou laissée de côté (comme c'est le cas pour un effet de l'imagination). Les éléments proposés par Anderson comme fondement imaginaire d'une véritable communauté nationale – ces icônes à double référent initialement prévues comme signes de la soumission des colonisés à la règle du colon européen – et le mythe décrit par Sorel dans sa discussion de la lutte sociale qui vise à renverser l'ordre établi, tous portent la marque de la double puissance sémiotique de la qualité pure et de l'existence tangible à laquelle s'attache la généralité symbolique. C'est l'attrait de l'hypoicône éternelle qui inquiète maintenant les humanistes, qui voient dans la télévision et les images des jeux vidéo l'absence éloquente et menaçante de la parole et des arguments qu'elle construit.

Dans ce bref voyage à travers les communautés imaginées et les rêves de grèves générales, nous espérons avoir montré comment le fonctionnement *transparent* des hypoicônes est un trait immanent à la vie de l'humanité, aussi vital et incontournable pour la sémiose que ses deux autres composantes, puisque toutes à leur façon peuvent mener (et mènent effectivement) à de violents soulèvements sociaux, à des guerres d'indépendance ou aux superproductions mondialisées de MTV. En l'absence des hypoicônes, les objets tangibles du monde et ceux de notre imagination resteraient à jamais dissimulés par le voile intangible du *Ding an sich*, notion même que la sémiotique de Peirce s'efforce de combattre. La tension fluctuante qui va de la dimension sémiotique virtuelle et onirique à la manifestation concrète,

historique, de la relation de ressemblance établie au moyen des hypoicônes est ce qui explique la puissance de l'imagination humaine et de sa capacité infinie à présenter de nouvelles qualités inconnues, qui seront matérialisées et mises en œuvre au moyen de lois générales, symboliques.

La présente recherche a été rendue possible grâce au soutien de la Fondation Alexander von Humboldt Stiftung à Bonn.

NOTES

1. Liszka, 1996 : 46. Liszka propose également une « règle d'inclusion », selon laquelle « l'indice permet au symbole de référer alors que l'icône lui permet de signifier » (*ibid.*).
2. Les citations renvoient au texte remanié par Ransdell en 1997, et disponible sur le site du *Peirce Telecommunity Project* sous forme de 53 « paragraphes ».
Afin de faciliter la lecture, le lecteur prendra note que tous les passages cités ont été traduits en français. On peut facilement recourir à la version anglaise puisque la pagination donnée entre parenthèses renvoie au texte original (N.D.T.).
3. Jusqu'à nouvel ordre, les citations de Peirce proviennent des paragraphes 1.341-342 des *Collected Papers*.
4. Cette expression « elle est ce qu'elle veut », à caractère biblique, revient dans un texte tardif très important de Peirce qui traite du muséisme (C.P. 6.548).
5. Peirce décrit la signification des verbes comme « un simple rêve, un produit de l'imagination sans attaches avec une situation particulière susceptible d'évoquer une icône ». Détaché analytiquement d'un indice, le verbe ne possède rien d'autre que son pouvoir de produire des rêves (*cf.* C.P. 4.56).
6. L'exemple du tableau est utilisé par Peirce lorsqu'il introduit la notion d'hypoicône.
7. « Ce qui manque [à une grenouille décapitée], c'est le pouvoir de la méditation préparatrice » (C.P. 6.286).

8. « C'est ainsi que le journal de Caracas a tout naturellement et a-politiquement créé une communauté imaginée parmi un regroupement de lecteurs communs ». Anderson (1993 : 62).
9. C'est également la position de Gellner, cité par Anderson.
10. Ce qui semble le plus important à Anderson pour la genèse des « communautés imaginées » (1993 : 133), c'est la langue sous sa forme imprimée plutôt que l'idée de la langue fédératrice comme le soutiennent les idéologies nationalistes.
11. Le terme plutôt bon enfant d'« unissonance » a été créé par Anderson (1993 : 145)
12. Il est intéressant de noter que l'on peut dire à peu près la même chose du syncrétisme religieux que nous avons rencontré à Bahia au nord du Brésil. La religion catholique, qui avait été imposée aux noirs arrivés comme esclaves en Amérique, fut adoptée mais iconiquement transformée par les nouveaux arrivants. Sur les hypoicônes de l'iconographie judéo-chrétienne, la Vierge Marie, par exemple, ils greffèrent l'icône de leurs propres dieux, par exemple la déesse de la mer, Jemanjá. Loin de rejeter la foi reçue, ils la transformèrent iconiquement jusqu'à l'obtention de nouvelles hypoicônes. De nos jours, dans les temples Umbanda, on peut apprécier la riche association des deux hypoicônes, la catholique et l'afro-américaine, comme dans un palimpseste complexe.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALEXANDER, T. [1990] : « Pragmatic Imagination », *Transactions of the C.S. Peirce Society*, vol. XXVI, 3, 325-348.
- ANDACHT, F. [1996] : « El lugar de la imaginación en la semiótica de C.S. Peirce », *Anuario Filosófico*, vol. XXIX, 3, 1265-1290.
- ANDERSON, B. [1983] : *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1993.
- LISZKA, J.J. [1996] : *The Semiotic of Charles S. Peirce*, Bloomington, Indiana University Press.
- PEIRCE, C. S. [1931-35] : *Collected Papers*, vol. I-VI (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge, Mass., The Belknap Press ; [1958] : *Collected Papers*, vol. VII-VIII (sous la dir. de A. W. Burks), Cambridge, Mass., The Belknap Press.
- RANSDSELL, J. [1979] : « The Epistemic Function of Iconicity in Perception », *Peirce Studies 1, Institute for Studies in Pragmaticism*, 51-66 ; [1986] : « On Peirce's Concept of Iconic Sign », *Iconicity. Essays on the Nature of Culture* (sous la dir. de P. Bouissac *et al.*), Tübingen, Stauffenverlag. (Cité d'après la version révisée de 1997, disponible au *Peirce Telecommunity Project* [<http://www.door.net/arisbe/>].)
- SOREL, G. [1908] : *Réflexions sur la violence*, Paris, Imprimerie nationale.

FRANÇOISE SULLIVAN

Françoise Sullivan

Je cherche l'ineffable, dit Françoise Sullivan, l'une des signataires du texte pamphlétaire le plus célèbre en art québécois, *Refus global*. Un ineffable, nous semble-t-il, qui ne peut prendre forme que par la peinture et, de façon plus explicite encore, par l'abstraction. Sullivan peint depuis longtemps mais, depuis seulement quelques années, seul un travail fait à partir d'une couleur dominante, voire unique, arrive à la satisfaire. La simplification ici est moins un but recherché qu'une manière de peindre toujours à revoir, même à éprouver.

Chez Sullivan, la proposition picturale ne s'adresse pas uniquement au regard, mais au corps, à la pensée et à la sensibilité, pour ne pas dire à l'âme, comme chez les Anciens. Ni la première, ni la seule à s'investir corps et « âme » dans cette entreprise, il demeure qu'elle le fait avec son passé d'automatiste – sa relation indissociable au geste et à la danse – combiné à sa paradoxale appartenance au modernisme et au postmodernisme. Commentant ses liens avec l'automatisme, elle fait intervenir le subconscient comme lieu de passage déterminant dans la facture de sa toile. Également, elle signifie, et ça se voit devant le tableau, son rapport au « faire », mené par une traversée littéralement corporelle de l'espace, aussi plat soit-il. Tel un éclairer, le pinceau (ou la craie) tâte la surface et glisse dans sa minceur l'épaisseur du corps. L'espace de la toile prend soudain de l'ampleur. De même, c'est au tracé gestuel que se lit la corporéité de l'artiste dans l'œuvre.

Danseuse et chorégraphe, Sullivan proposait une gestuelle théâtrale; sculptrice, elle a joué de l'espace qui devenait alors la scène d'une transformation; peintre de grands mythes grecs et d'œuvres *tondos* (auxquels elle ajoutait des matériaux « pauvres »), elle ne semble pouvoir maintenant penser sa peinture autrement que comme un « événement poétique »¹, activé par le désir de faire avec un vocabulaire chromatique et gestuel simplifié.

Devant son support, Sullivan se fait économe. Non pas parce qu'elle viserait la représentation du « rien » (pas plus que sa libération d'ailleurs, pour évoquer ici la démarche de Malévitch), mais pour tenter d'incorporer en un même lieu l'éloquence du dépouillement et

l'intensité d'une présence. Comment nommer cette figure qui relèverait du comble et de l'épuration à la fois? Est-ce là une nouvelle représentation du sublime? Ou une nouvelle tentative de représenter l'irreprésentable? « L'ineffable », dit-elle.

Délibérément quasi monochromes, carrés ou rectangulaires, présentés par paires ou par unités, les tableaux de Sullivan n'ont rien de l'icône malévitchéen où une dimension spirituelle, voire mystique, prévaut. La corporéité de l'artiste y est trop prégnante et engage de trop près également le corps de l'autre. Tout entière sensible, l'œuvre ne se défend pas pour autant à partir de sa seule matérialité. Sous la couleur, entre les tracés, au cœur toujours déplacé d'un champ coloré, l'« événement » advient, portant en lui sa charge de résonance.

De cette étape dans la carrière de Sullivan, l'on dira qu'elle revient à la peinture, en laquelle elle croit depuis toujours comme matériau et médium inépuisable d'expressions de toutes sortes. Or, à l'image du mouvement même qu'est le retour, elle nous semble tenter un réapprentissage du métier, une nouvelle maîtrise de la couleur, qui ne peut se faire, chez elle, sans reconsidérer le langage pictural dans ses manifestations à la fois les plus sensibles et les plus muettes.

Thérèse Saint-Gelais

-
1. J'emprunte cette expression à Yves Klein, alors qu'il commente son rapport à la couleur. Voir D. Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1996.

Thérèse Saint-Gelais est adjointe à la rédaction à la revue *Parachute* et enseigne l'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Elle a publié de nombreux textes dont plusieurs portent sur l'art et les femmes, problématique privilégiée dans son mémoire de maîtrise et sa thèse de doctorat.



Françoise Sullivan, *Rouge*, 1998, nu-pastel sur papier, 1,19 x 1,11 m. Photographie: Françoise Sullivan.

SUPPORT ET ICONICITÉ

SUPPORT ET ICONICITÉ, OU L'APPARENCE SANS QUALITÉS

ANNE-MARIE CHRISTIN

Veillez excuser le papier sur lequel j'écris. Je viens de m'apercevoir, à mon grand étonnement, que je n'ai plus que ce papier qui ne convient vraiment pas pour vous écrire; et il est trois heures et demie du matin et je suis à cinq ou six miles du papetier le plus proche.

Ainsi commence la lettre que Peirce écrit à Victoria Lady Welby le 14 décembre 1908¹. Le regret qu'exprime le philosophe de ne pouvoir disposer du papier qui aurait convenu à sa lettre n'est assurément pas de simple politesse. On ne peut douter qu'il existe à ses yeux certains papiers qui, mieux que d'autres, se prêtent à la correspondance. Et le fait est que peu d'objets possèdent une aussi grande vertu «dynamoïde», pour utiliser le vocabulaire de Peirce, que le papier dit «à lettres»: censé inciter le scripteur à formuler sa pensée de telle manière qu'elle puisse s'ajuster à l'avance à celle de son destinataire, il doit constituer aussi le relais intime et sensible qui les unira l'un à l'autre au-delà du message qu'il contient.

Doué d'un pouvoir de suggestion aussi subtil, le papier à lettres est un objet ambigu, dont les effets peuvent surprendre ou charmer. Peirce nous le prouve d'ailleurs dans cette même lettre, lorsqu'il confie à Lady Welby dans les lignes qui suivent celles que je viens de citer: «Je ne peux vous dire combien j'ai été heureux samedi dernier de voir votre écriture sur l'enveloppe». L'enveloppe appartient à la même catégorie d'objets que le papier à lettres – les fournitures d'écrivoires les proposent du reste toujours ensemble et assortis – mais elle en diffère cependant, car elle est destinée à recevoir un message unique et stéréotypé: le libellé d'une adresse. Elle en diffère également parce que sa fonction est de dissimuler dans ses plis un second texte, qui justifie son envoi, celui de la lettre elle-même. On observera enfin que l'adresse d'une enveloppe ne se trouve jamais rédigée à l'intention de son destinataire effectif mais d'un intermédiaire anonyme, sorte de destinataire provisoire dont on sait qu'il prêtera seulement attention à l'information qu'elle délivre en ignorant ses aspects formels et leur message indéfinissable et muet. L'enveloppe d'une lettre constitue donc, en dépit de sa structure contrainte et anodine, un objet plus insolite encore que son papier, puisqu'elle implique l'intervention successive de trois partenaires différents – l'auteur, le porteur de la lettre, et son destinataire – et qu'elle combine deux

éléments hétérogènes l'un à l'autre, mais qui ne peuvent remplir chacun leur fonction qu'à travers leur relation mutuelle et la référence qu'ils font ensemble au document qu'elle contient: un support – l'enveloppe proprement dite – et une image – l'adresse qui s'y trouve inscrite (ou dont elle attend l'inscription).

Lorsque Peirce avoue à Lady Welby le bonheur qui a été le sien en reconnaissant son écriture sur l'enveloppe d'une lettre, il fait état d'une expérience familière à beaucoup d'entre nous, mais à laquelle nous ne sommes pas tous aussi vivement sensibles que lui. Il est d'autant plus surprenant de constater qu'il évoque cette expérience de façon superficielle, et en partie inexacte. Sans doute est-il conscient du fait que ce n'est pas d'identifier simplement sur l'enveloppe son nom et son adresse qui a suscité son émotion mais l'écriture dans laquelle il les lisait – autrement dit leur image. Cependant la définition qu'il donne de cette image en occulte la complexité. Selon lui, en effet, une écriture peut être isolée de l'enveloppe sur laquelle elle apparaît, comme une « figure » l'est de son « fond ». Or il semble difficile de réduire l'image d'une écriture à sa seule figure graphique. En premier lieu parce que cette figure est elle-même nécessairement composite. Non seulement, en effet, chacun de ses mots résulte d'un assemblage de lettres qui constituent individuellement autant de « figures » distinctes, mais c'est la structure complète de l'adresse, l'ensemble de mots qui la composent, qui lui donne sa valeur d'image. Comment alors déterminer les critères nécessaires à la définition de cette unité? Et de quelle nature sont les indices qui ont permis à Peirce de reconnaître dans cette écriture parmi d'autres *l'écriture-de-Lady-Welby*, c'est-à-dire un style graphique suffisamment autonome par rapport aux textes où il s'incarne pour qu'il puisse lui apparaître comme la marque identitaire de Lady Welby?

À ces difficultés s'en ajoute une autre qui, à mon sens, est la principale. Car il est impossible de définir le graphisme de Lady Welby, en ce qu'il a de spécifique, sans prendre également en compte le style de sa mise en page. Or c'est ce qu'interdit *a priori* la

formule qu'utilise Peirce, lorsqu'il dit qu'il a reconnu cette écriture « sur l'enveloppe » d'une lettre, comme si elles se trouvaient indépendantes l'une de l'autre. Cette formule peut évidemment se justifier par le caractère marginal d'une remarque aussi intime située dans le contexte d'un courrier dont le propos est philosophique avant tout. Il me semble néanmoins qu'elle constitue déjà un symptôme significatif de la manière dont Peirce tient à laisser à l'écart de sa définition de l'icône ce qui a trait à son support. Si, en effet, l'écriture de Lady Welby peut être considérée comme un indice de sa personne, c'est à la fois parce que le tracé de ses lettres comporte certains effets de plume qui leur sont particuliers, mais aussi parce qu'il existe entre les mots et les lignes ainsi tracés un rythme d'espacement qui en est indissociable. Or un tel rythme ne vient pas à une écriture par son graphisme mais par ce qui l'environne et la détermine comme texte: il naît du blanc du papier.

Du blanc, et non du papier. Ce qui, en effet, importe surtout, dans le papier d'une lettre comme dans celui de tout autre écrit intentionnel – poème ou calligraphie –, n'est pas sa matière proprement dite, mais le fait qu'elle ait été *choisie* par le scripteur, c'est-à-dire que celui-ci lui ait reconnu les qualités indispensables à son projet d'écriture. Ces qualités sont de deux ordres. La première a trait effectivement à la texture du papier, mais dans la mesure où cette texture doit satisfaire à une exigence précise, qui est d'offrir au scripteur un support assurant à sa main, lorsqu'elle écrit, la prise dont elle a besoin, prise où entrent en compte à la fois ses habitudes gestuelles et la nature de l'instrument dont elle se sert. Paradoxalement, si sa matière joue un rôle dans le choix d'un papier à écrire c'est par la capacité qu'elle peut avoir de se faire oublier, de disparaître, ou de participer de façon « amoureuse » à l'élaboration du texte (c'est ainsi que l'on dit de certains papiers d'imprimerie qu'ils sont « amoureux de l'encre »). L'autre qualité requise d'un papier concerne son apparence visuelle: un blanc plus ou moins rompu, une intensité de couleur plus ou moins forte, etc. La nuance élue par le scripteur doit contribuer en effet à

faire de ce papier, lorsqu'il l'aura sous les yeux, le lieu d'attente et d'accueil du texte à venir, l'invite à construire dans son espace l'architecture de mots d'où il verra naître sa pensée. Mais aussi – puisqu'il s'agit ici d'un papier choisi pour la correspondance – cette couleur aura valeur d'écran, de miroir au-delà duquel sera présente la figure imaginaire de l'autre, du destinataire de la lettre, dont on sait qu'il substituera son regard à celui de l'épistolier sur cette même page en voie d'écriture.

C'est sa qualité d'apparence antérieure à toute trace qui fait l'iconicité du support d'un texte ou d'une image. Cette iconicité n'opère pas à la façon de l'objet impulsant de l'extérieur sa ressemblance à une figure, mais de l'intérieur même du support, sa surface ayant seule pouvoir de susciter, par le contexte d'imminence où elle l'inscrit, la venue au visible de cette figure. Peirce ne saurait être tenu pour responsable de la mise à l'écart de cette qualité dans sa conception de l'iconicité: comme nous venons de le constater, il y était le premier sensible. Cette exclusion remonte en fait à la définition de l'« icône », telle que nous la devons à Platon. C'est donc à elle qu'il nous faut revenir, non seulement parce que l'ignorance du rôle du support dans l'image y est en effet centrale, mais parce que c'est l'analyse des motifs d'une telle ignorance qui pourra nous éclairer sur la contradiction singulière qui gouverne le premier niveau de la sémiotique de Peirce.

L'icône platonicienne ne saurait avoir de support pour trois raisons. La plus fondamentale est que, selon Platon, l'icône ne représente pas un objet réel mais une idée, et qu'elle-même ne relève pas du visible matériel, comme l'« idole », mais de l'imaginaire et de la pensée. Cette transcendance iconique n'a pas été conçue par lui sur la base d'une quelconque observation, elle est le produit d'un raisonnement posant en prémisse l'existence d'un exercice idéal de la vue, lequel aurait servi ensuite de modèle à la vision matérielle. C'est ainsi que, dans le *Timée*, la création du monde nous est décrite comme résultant d'une vue divine, dont la nôtre serait la conséquence dégradée². Ce raisonnement prend appui sur une

tradition métaphysique très ancienne et dont procède la divination – à laquelle d'ailleurs Platon fait également référence dans ce même texte³. Le deuxième motif, au nom duquel Platon refuse tout crédit au support iconique, a sa source dans une théorie de la vision, elle aussi générale au monde antique, selon laquelle notre regard émettrait selon les uns un « rayon visuel », un « feu parfaitement pur »⁴, pour atteindre les objets qu'il veut voir. Cette théorie a pour conséquence de nous faire considérer toute surface qui fait obstacle à ce rayon, ou le brise, comme dénaturant non seulement la vision elle-même mais la vérité de son objet⁵. Pouvant se trouver ainsi à l'origine d'illusions gravement trompeuses, la surface des apparences ne saurait être que suspecte, sinon condamnable par principe. Enfin, et d'un tout autre point de vue, la conception platonicienne de l'icône se fonde sur la vertu des noms, qui leur permet de libérer du réel le monde des choses visibles et de combiner leurs figures dans des créations imaginaires et symboliques: la métaphore et la comparaison – telle celle que fait Alcibiade de Socrate avec les statues de Silène dans *Le Banquet*⁶ – constituent des icônes au même titre que les visions idéales: il semblerait même qu'elles aient droit de façon plus légitime encore à une telle appellation, le visible en son essence ne pouvant nous devenir accessible par le visible lui-même, mais à travers les mots qui le suggèrent.

Ce déplacement du raisonnement de l'ordre du visible vers un autre, qui lui est étranger, afin de rendre mieux compte de ce qui le définit comme tel, ne manque pas cependant de surprendre. Pourquoi avoir fait du langage le véhicule privilégié de l'icône, alors qu'il semble ne pouvoir nous communiquer que l'analogie d'une figure ou d'une chose, c'est-à-dire une information indirecte à leur sujet, et que le visible, quel qu'il soit, relève au contraire de l'évidence? Sans doute cette médiation devait-elle paraître naturelle et nécessaire à Platon. Et le fait est que la conception esthétique qui s'était imposée à son époque reposait exclusivement sur la notion de « représentation », autrement dit sur une interprétation elle-même analogique du réel. Il est certain que, vue sous cet

angle, la référence indirecte qui caractérise la langue peut dégager la figure de l'illusion où aurait pu risquer de l'entraîner – et l'entraîne selon Platon – la représentation picturale, laquelle combine à une conception dégradée de cette figure – puisqu'elle la matérialise – l'ambiguïté foncière de son support. «J'appelle images, dit Platon dans le livre VI de *La République*, d'abord les ombres, ensuite les reflets que l'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants, et toutes les représentations semblables»⁷. Si «l'idole» – qui est l'image à laquelle il est évidemment fait allusion ici – doit être opposée à «l'icône», c'est d'abord parce qu'elle dépend de façon étroite de son support, plus encore que par son caractère matériel. La description, que l'on trouve dans ce même livre VI, de la manière dont les philosophes peuvent construire le plan de la cité idéale est très instructive à cet égard⁸. Elle nous confirme que Platon connaissait bien la peinture et savait que son premier principe réside dans la possibilité qu'elle offre de transposer sur une surface plane la figure des objets, et sa principale difficulté dans le moyen d'y parvenir. Mais il ne se soucie d'y faire référence que pour montrer combien peut s'avérer tâtonnante l'élaboration de figures dont on veut qu'elles soient idéales, sans aborder la question du support. Or si la nature de son support est à l'origine des difficultés de l'art de peindre, elle l'est aussi, et d'abord, du résultat auquel elle lui permet de parvenir, et qui est de faire de ses figures autant de révélations, c'est-à-dire d'images capables de proposer, fussent-elles tout à fait réalistes, un événement visuel aussi puissant que celui même de l'idéal.

Mais c'est un faux procès que Platon veut faire à la peinture. Il semble lui reprocher d'avoir tué en elle son pouvoir de révélation en se donnant pour seul but celui de la représentation. Mais c'est aussi que le philosophe ne peut concevoir de messages autrement que créés et transmis par la parole et seulement par elle. Telle est la leçon profonde, à mon sens, de l'allégorie de la caverne qui ouvre le livre VII de *La République*. Cette mise en scène étrange d'hommes enchaînés depuis l'enfance dans une grotte et

condamnés à regarder devant eux sans pouvoir s'observer les uns les autres tandis que défile, sur la paroi de la caverne leur faisant face, l'ombre projetée par un feu, situé à l'extérieur, d'«hommes portant des objets de toute sorte [...] et des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois, et en toute espèce de matière», nous signifie que l'image, envisagée cette fois dans sa dualité de «fond» et de «figures», d'espace et de représentation, ne saurait être un instrument de connaissance. Mais Platon veut nous faire comprendre aussi qu'elle n'est pas non plus un moyen de communication. Une telle fonction est réservée de façon exclusive à la parole. Il le suggère de deux manières. En faisant de la paroi de la caverne un lieu de dépôt, non de création, des formes visuelles, et en complétant son récit par des indications que hante de façon constante la communication verbale. Décrivant les personnages qui défilent, il précise en effet : «Naturellement, parmi ces porteurs, les uns parlent et les autres se taisent», et il reprend un peu plus loin, évoquant cette fois les spectateurs : «[...] si la paroi du fond de la prison avait un écho, chaque fois que l'un des porteurs parlerait, croiraient-ils entendre autre chose que l'ombre qui passerait devant eux?»⁹.

Ce que reproche Platon à la peinture n'est pas de pouvoir conduire à la magie – acception qui est pourtant celle que nous avons retenue d'abord du mot «idole» –, c'est d'être incapable de transmettre, et plus encore de produire, un message verbal. Aussi la question que nous devons nous poser est-elle plutôt de savoir si ce n'est pas en réalité, à travers la peinture, l'écriture que condamne Platon. En quoi, en effet, la comparaison qu'Alcibiade fait de Socrate avec une statue de Silène peut-elle être spécifique d'une «icône», sinon parce que Platon la considère par principe comme relevant de l'oralité, c'est-à-dire comme un produit direct de l'imaginaire et de la parole, à la différence de l'image, assurément, mais d'abord et surtout du texte écrit? Or il s'agit là d'une définition qui ne manque pas d'être arbitraire, puisque nous savons que certains textes de description visuelle, en particulier l'«ekphrasis», bien que lointainement inspirés du modèle homérique, ne se

sont constitués comme des genres littéraires que par l'écrit. La fragilité de l'argument nous en révèle toutefois d'autant plus l'importance aux yeux de Platon. C'est moins, en effet, la structure du texte qui le préoccupe que le fait qu'il puisse *naître écrit*, l'écriture représentant pour lui un *medium* qui dénature la parole, comme le fait un miroir du rayon visuel, en obligeant cette parole à s'inscrire sur une surface trompeuse, aide-mémoire supposé mais qui trahit la mémoire, et la pensée elle-même, et qui les asservit l'une et l'autre aux lois suspectes et vaines de la lecture.

Le *Phèdre* nous confirme cette assimilation de l'écriture à la peinture en nous livrant aussi de nouveaux motifs de la méfiance de Platon envers l'écrit. Dans ce dialogue, Platon prend cette fois en considération les deux composantes – figures et support – de la peinture, et en insistant de façon toute particulière, à l'opposé de ce que l'on constate dans l'allégorie de la caverne où la paroi de la grotte ne joue qu'un rôle accessoire, sur le second. Il ne le présente plus seulement, en effet, comme un facteur d'illusions, mais comme un traître au discours et à ses fonctions fondamentales. Pour reprendre une formule de Jean-François Lyotard qui témoigne de la permanence du point de vue de Platon jusqu'à nos jours: «La parole implique la co-présence du locuteur et du récepteur. Supprimez la présence du locuteur, vous avez l'écriture; le trait pertinent est le rapport du sujet et du discours»¹⁰. Voilà ce qui scandalise Platon dans l'écriture. Absence de locuteur, absence d'auditeur aussi: elle ne peut conduire au savoir, non seulement parce que les traces de ce savoir y sont douteuses, mais parce que son support, hérité de la peinture, l'a condamnée au silence:

C'est que l'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits. On pourrait croire qu'ils parlent en personnes intelligentes, mais demande-leur de t'expliquer ce qu'ils disent, ils ne répondront qu'une chose, toujours la même. Une fois écrit, le discours roule partout et passe indifféremment dans les mains des connaisseurs

*et dans celles des profanes, et il ne sait pas distinguer à qui il faut, à qui il ne faut pas parler.*¹¹

On ne peut comprendre ni discuter une telle condamnation de l'écriture sans la situer dans le contexte de l'époque où elle est formulée. Au 4^e siècle avant notre ère, en Grèce, l'écriture alphabétique constitue encore un mode de communication et d'expression dont l'usage littéraire est récent, et qui n'est nullement parvenu à affaiblir une tradition de pensée reposant sur l'oralité. Elle le pouvait d'autant moins qu'elle-même avait introduit dans l'histoire de l'écriture une rupture radicale au bénéfice de l'oral, chacune de ses lettres renvoyant à un son distinctif de la langue, voyelle ou consonne, ce qu'aucun des systèmes qui le précédaient – idéographique ou sémitique – n'avait permis jusqu'alors. L'écriture idéographique était d'autre part toujours visible sur les monuments égyptiens, et ceux des Grecs qui avaient séjourné en Égypte – tel Platon lui-même – avaient pu observer le caractère apparemment pictural des hiéroglyphes, qui semblait autoriser à en interpréter les signes comme autant de représentations figuratives. Les Grecs ignoraient tout, cependant, des principes de fonctionnement de l'écriture qui leur correspondait: aussi leur était-il impossible de concevoir à quel point un tel système différait du leur.

La conséquence de cette situation est que l'on pouvait sans doute considérer légitimement, du temps de Platon, qu'il n'existait qu'un seul type d'écriture – l'alphabet –, et que celui-ci était une représentation de la parole, mais dans la mesure où l'on opérait ainsi un amalgame entre des données profondément différentes les unes des autres, et qui les faussait chacune. Il n'était pas possible, en effet, d'affirmer que l'alphabet était une représentation de la parole sans constater simultanément que ce qu'il permettait de représenter était en fait le squelette abstrait de cette parole, ses «éléments», comme le dit Platon dans le *Théétète*¹². Et lui-même d'ailleurs observe tout le premier que ces éléments ne conduisent à aucune prononciation verbale effective,

à la différence des syllabes qu'ils permettent pourtant de composer¹³. L'écriture alphabétique est, à la vérité, un système foncièrement incohérent, où la fonction de représentation que l'on peut lui reconnaître n'a pas de valeur référentielle, contrairement aux figures d'un tableau, mais constitue un simple code. Cette notion de représentation appliquée à l'écriture devait certainement beaucoup à l'apparence réaliste des hiéroglyphes. Mais elle résultait surtout d'un contresens relatif à la nature du système auquel ils appartenaient, où leur aspect figuratif n'avait jamais été chargé d'une fonction mimétique, même s'ils pouvaient en donner superficiellement l'illusion.

Si l'écriture hiéroglyphique égyptienne, comme tous les systèmes fondés sur l'idéogramme – car il en va de même de l'écriture cunéiforme mésopotamienne et du système chinois –, font intervenir l'image dans leur structure, c'est en effet d'une tout autre manière que ne l'ont imaginé les Grecs. Ce qui caractérise ces écritures est l'intégration étroite à leur système non seulement de formes graphiques plus ou moins réalistes selon les cas, mais des qualités tant matérielles que visuelles de leur support, indispensables à leur lecture. Intervient d'abord la matière de ce support – pierre, argile, papyrus, bois ou papier –, mais aussi la valeur sociale – publique ou privée, religieuse ou laïque – dont cette matière est elle-même investie. D'autre part les potentialités directionnelles multiples de l'espace offert à l'écriture peuvent être privilégiées sur la cohérence verbale du texte, soit que la répartition des signes ne tienne pas compte de la linéarité de l'oral, soit que, au contraire, elle permette d'introduire une logique visuelle dans la transcription du discours, comme en Égypte et en Chine, où des orientations opposées données aux mêmes éléments phrastiques contribuent à en modifier le sens. Enfin, et cette fonction gardera toute son importance jusque dans les alphabets sémitiques, c'est en substituant au principe de l'enchaînement temporel propre à la syntaxe verbale celui de la juxtaposition et de la simultanéité des termes qui caractérise l'espace plastique que sont

choisis en dernier ressort les éléments linguistiques jugés pertinents à l'écrit. Ainsi s'explique que la propriété principale de l'idéogramme est qu'il ne possède pas de définition unique et figée – autrement dit, que ce n'est pas son éventuelle valeur de représentation qui fait de lui un signe d'écriture –, mais qu'il est un «signe flottant». Ce signe est, en effet, toujours susceptible de pouvoir assumer alternativement trois fonctions selon le contexte où il se trouve, celle de «logogramme», c'est-à-dire de signe renvoyant à un champ lexical donné – comme le mot «taon» désignant l'insecte qui porte son nom –, de «phonogramme» – comme les homophones «temps» et «tant» du mot «taon» –, ou de «déterminatif» (ou «clé» en chinois), comme l'indice purement visuel de la catégorie «insecte»¹⁴.

Née de l'image, l'écriture idéographique en a donc gardé les deux propriétés essentielles: elle ne repose pas sur l'absence d'un locuteur mais sur une présence, celle du lecteur, et sur l'ensemble d'observations et d'interrogations auxquelles celui-ci peut soumettre la surface où le texte se trouve inscrit, comme le fait le spectateur d'une image des différents éléments – figures, espace, lignes et couleurs – qui la composent. L'écriture est fondée sur la lecture, une lecture qui n'est pas de l'ordre du déchiffrement de signes dont on attend qu'ils ressuscitent une parole devenue inaccessible, mais de la recherche raisonnée du sens, comme l'était celle des devins.

Seul l'alphabet grec, en transformant le texte écrit en un message codé, et codé phonétiquement, a rendu inutile au fonctionnement de l'écriture le support sur lequel elle se donne à lire. Mais cette dissociation de l'écriture et de la lecture, ce retour fictif à l'oral puisqu'il y manque la voix, a suscité l'invention d'une visibilité nouvelle du texte, confirmant qu'une telle visibilité demeurait indispensable à sa lecture comme elle l'avait été à celle de toutes les écritures précédentes: gloses marginales, orthographe, enluminure, variations stylistiques des lettres sont autant de témoignages de la réappropriation par l'alphabet de la surface d'où il se trouvait exilé.

Ainsi, le raisonnement de Platon sur l'écriture, dont découle sa conception de l'icône, ne se justifie qu'eu égard à l'écriture telle qu'il la connaissait et la pratiquait lui-même, l'alphabet, une écriture où l'introduction de la notion de représentation, si elle pouvait convenir à la lettre conçue comme signe-son, trahissait en fait l'écriture et ses fondements iconiques. En s'appuyant sur une définition dynamique de l'icône, Peirce – et c'est un des intérêts majeurs de sa sémiotique – a fait échapper le hiéroglyphe à cette confusion et à ses pièges. Mais il a restreint ce dynamisme à l'élaboration d'un signe conçu comme une unité fixe et qui restait inspirée par l'alphabet. L'idéogramme, chez Peirce, ne « flotte » pas, il ne peut être défini par la mobilité de ses fonctions parce qu'il n'a pas attiré avec lui, dans le raisonnement du philosophe, cette surface dont l'apparence décidait seule, pourtant, de son sens¹⁵.

Un tel aveuglement pouvait-il être évité? Sans doute tient-il pour l'essentiel à l'orientation logique que Peirce a donnée à sa recherche et sur laquelle il n'est pas revenu, à la différence de Wittgenstein. L'expérience tentée par Mallarmé dans le *Coup de dés* ne nous permet cependant pas d'en douter: le recours à l'alphabet n'interdit pas de concevoir non seulement deux usages mais deux pensées différentes de l'écrit, selon qu'on l'envisage à partir de la ligne – ou du Vers, « ligne parfaite » – qui est celle de la voix, et par conséquent de l'alphabet, ou « selon une vision simultanée de la Page » qui relève du modèle idéographique. La description que Mallarmé nous donne de son poème pourrait être, en effet, à peu près celle d'un texte sumérien, égyptien ou chinois:

Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte.

Ce texte obéit à d'autres lois que celles auxquelles nous a habitués l'alphabet et son conditionnement logocentrique, mais il ne les rend pas caduques, se contentant seulement de faire apparaître leur caractère relatif. Surtout, il permet enfin à l'écriture, en lui faisant assumer à nouveau sa pleine dimension spatiale, de retrouver la nécessité qui était celle de ses origines, offrir un domaine inédit à la pensée:

Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence [...] tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect: que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie.¹⁶

L'audace de Mallarmé a consisté à combiner les préoccupations du linguiste avec celles du visionnaire, la dynamique du verbe aux intuitions erratiques de la lecture. Nul n'entre, en effet, dans le *Coup de dés* s'il n'est d'abord un *lecteur*. Ce n'était pas la seule blancheur de la page et ses constellations divinatrices qui avait convaincu le poète de la nécessité de déléguer à autrui l'autorité de son propre texte. Celles du mime et de la danse lui avaient révélé que la pensée naît d'autant plus pure de l'espace et de l'écriture des corps que la parole en est absente. Car telle est bien la « qualité », dont l'apparence a le privilège: faire qu'une surface ou un lieu ne soient pas le simple dépôt, arbitraire et provisoire, des signes, mais qu'ils en provoquent l'apparition, permettre d'inscrire dans la recherche verbale du sens une expérience visuelle qui lui est en principe étrangère.

Mais ni la logique ni l'alphabet ne tolèrent le mélange: Peirce n'a-t-il pas affirmé que « et, & et le son » n'étaient qu'un seul et même mot, niant ainsi toute pertinence « iconique » aux variations graphiques de l'écrit qu'il était pourtant le premier à constater? La pensée visuelle du signe, qui a sa source dans celle de l'apparence (ou plus généralement de l'écran¹⁷), ne peut être qu'exclue *a priori* de toute sémiotique générale, quand bien même l'aurait-elle suscitée.

NOTES

1. Ch. S. Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 35.
2. Platon, *Timée*, 28a-30a et *Phèdre*, 249d-250c.
3. *Timée*, 71d-72c et *Phèdre*, 244b-245a.
4. *Ibid.*, 45c.
5. Voir à ce sujet G. Simon, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquité*, Paris, Seuil, 1988.
6. *Le Banquet*, 215b.
7. *La République* VI, 510a, trad. R. Baccou, Paris, GF Flammarion, 1966, p. 267.
8. *Ibid.*, 500c-501d, p. 257.
9. *Ibid.*, 512a-517b, p. 273-275.
10. J.-F. Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 271.
11. *Phèdre*, 275d-276a, trad. E. Chambry, Paris, Garnier Frères, 1964, p. 166.
12. *Théétète*, 202a.
13. *Ibid.*, 203d-204b.
14. J'ai développé cette analyse dans *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995. Voir également la section « Espaces de l'écrit » du *Grand Atlas des Littératures*, Paris, Encyclopaedia universalis, 1990.
15. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article sur « Écriture et iconicité », *Cuadernos de filología francesa* n°7, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993, p. 37-43.
16. S. Mallarmé, « Observation relative au poème *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* », *Cosmopolis*, 1897.
17. J'ai tenté de démontrer dans le livre cité en note 14 que l'écriture était née de l'image dans la mesure où celle-ci était elle-même le produit d'une « pensée de l'écran » originelle.

RHÈMES D'AMOUR

RHÈMES D'AMOUR

MICHEL BALAT

INTRODUCTION

Quelqu'un aime quelqu'un, une histoire d'amour, certes, mais une histoire de rhème, car tout cela peut varier. À l'infini? C'est ce que nous nous proposons d'étudier à l'aide des Graphes Existentiels de C.S. Peirce dont nous allons ici succinctement indiquer les bases.

Tout d'abord, dans la classification des *représentements* en « ton, trace, type », les graphes sont des *types*. Écrire un graphe est une opération qui concerne la réplique du type (que nous appelons habituellement la *tessère* [Balat, 1990]): ainsi *écrire* une réplique du type (une tessère) sera *inscrire* un graphe (un type). La tessère est donc un représentement qui remplit une fonction « porte-type » (Cohadon *et al.*, 1998: 208).

Écrire/inscrire un graphe nécessite une *Feuille d'assertion* (Balat, 1994). La feuille d'assertion est donc adaptée à l'inscription de types, donc à l'écriture de tessères. Ce peut être une feuille de papier aussi bien que l'espace sonore d'un cabinet de psychanalyste: c'est dire s'il ne faut pas en avoir une représentation trop matérielle, même si elle suppose quelque matérialité pour assurer la permanence d'une écriture.

Nous verrons un peu plus loin ce qu'il y a à inscrire sur la feuille. Notons que, quoi que ce soit que nous notions,

- trois sujets, intriqués, sont concernés dans cette inscription, le *Scribe* (*The Graphist* chez Peirce), le *Museur* (*The Muser* [Deledalle, 1990: 175], mais surtout *The Grapheus* [Balat, 1994, puis 1998b]) et l'*Interprète*;
- trois sortes de types sont utilisés: le *rhème*, la *ligne d'identité* et la *coupure*;
- l'*Interprète* peut opérer sur la feuille par *insertion* et *effacement* de graphes.

Nous donnerons des indications plus loin sur quelques-uns de ces concepts. Mais la triade « scribe, museur, interprète » n'étant pas directement utile pour le travail proposé dans cet article, nous ne nous y attarderons pas. Nous l'avons toutefois indiquée, parce qu'elle est de la plus grande importance dans le maniement des graphes. Le Scribe inscrit, sa seule contrainte effective étant d'être lisible par l'interprète. Qu'inscrit-il? L'élaboration *continue* du monde par le

Museur. Hélas, le Scribe procède *discontinûment*, une perte est donc irrémédiable. L'Interprète, lui, va indiquer ce qui du musement du Museur peut être inféré des inscriptions du Scribe. Voilà, fort schématiquement, le lien de ces trois sujets autour des graphes. Un dernier mot: il peut nous être reproché d'utiliser ce concept d'Interprète en lieu et place de celui d'Interprétant (Balat, 1998a: 114). Si cela était, nous nous bornerions à dire que, d'une part, c'est le terme même qu'emploie Peirce dans sa présentation des graphes existentiels et que, d'autre part, les deux termes ne se substituent en aucun cas l'un à l'autre, puisqu'il s'agit ici de la fonction d'interprétation et non du signe interprétant.

Par ailleurs le concept de Rhème, dans la mesure où il est dans le titre de cet article, peut être rapidement présenté. Formellement, dans la classification des signes, le rhème est l'interprétant premier, l'équivalent logique de ce qui est appelé de nos jours la *fonction propositionnelle*. Plus précisément, pour Peirce, le rhème est ce qui reste d'une proposition quand on lui a ôté son ou ses sujets, de même qu'une proposition prémissielle est ce qui reste d'un argument quand on lui a ôté sa conclusion. Que je dise «quelque chose est beau» (1) ou «tout est beau» (2), dans les deux cas j'affirme le rhème d'une chose individuée. Dans le premier cas, je laisse au Museur le soin de désigner de quel individu il s'agit et, dans le second, c'est à l'Interprète que je laisse ce choix (C.P. 3.439). La part rhématique de chacune de ces propositions est celle qui est sans partie séparée (que nous pourrions représenter par «-est beau», le petit tiret étant là pour indiquer un blanc où quelque chose peut venir se loger).

Venons-en alors plus directement à notre propos. Nous voudrions montrer une des utilisations possibles de la théorie des icônes chez Peirce. Pour cela, nous prenons quelques graphes, dont, bien entendu, la compréhension suppose une dimension de symbole, mais dont le traitement, lui, ne nécessite que la fonction iconique. C'est-à-dire que, indépendamment de la signification qui peut être donnée au(x) graphe(s), nous pouvons les manipuler comme des

images, disons plutôt, dans la classification de Peirce, comme des diagrammes. Nous allons voir que ces opérations vont permettre de trouver un certain nombre de résultats systématiques, en particulier de montrer que le nombre de propositions simples, du type grammatical «sujet-verbe-complément d'objet direct», que l'on peut obtenir par négation de parties de la proposition d'origine est de 448, et ceci quelle que soit la proposition en question. Peut-être certaines d'entre elles, à telle ou telle occasion, n'auront aucun sens, mais il s'agit là de possibilités de propositions. Par contre, les propositions ainsi obtenues sont, formellement, toutes distinctes. Bien entendu, il était hors de question de les expliciter toutes, aussi nous n'avons donné la formulation que de certaines d'entre elles, au hasard.

Nous commençons par une étude préalable de propositions plus simples encore, à sujet et à complément totalement indéfinis, et nous terminons par des propositions triadiques à sujets indéfinis, que nous traitons de la même façon.

Voici, à partir d'extraits de textes de Peirce et de commentaires personnels, une rapide présentation des conventions des Graphes Existentiels, nécessaire à la compréhension de ce qui va suivre, avec quelques exemples.

INTRODUCTION AUX GRAPHES EXISTENTIELS

Les conventions des Graphes «alpha»

C0. Tous les traits de ces diagrammes pour lesquels il n'est pas requis un caractère donné, que ce soit expressément ou par des conventions de langage préalables, peuvent varier à volonté. Cette «convention» est numérotée zéro, parce qu'elle est comprise dans tous les accords.

C1. Ces conventions sont supposées être comprises mutuellement par deux personnes: un *Scribe*, qui exprime les propositions en accord avec le système d'expression appelé celui des *Graphes Existentiels*, et un *Interprète*, qui interprète ces propositions et les accepte sans discuter.

Un *graphe* est l'expression propositionnelle dans le Système des Graphes Existentiels de tout état possible

de l'univers. C'est un symbole et, comme tel, général: il est dès lors à distinguer d'une *instance de graphe*. Un graphe reste un graphe même s'il n'est pas asserté réellement. Une expression, du point de vue des conventions de ce système, d'un état de choses impossible (en conflit avec ce qui est garanti à l'extérieur ou qui a été asserté par le scribe) n'est pas un graphe, mais est appelée *Le Pseudographe*, toutes expressions équivalentes dans leur absurdité.

On admettra qu'une certaine feuille, ou tableau, sous le nom de *Feuille d'assertion*, sera considérée comme représentant l'univers du discours, et comme assertant quoi que ce soit qui est garanti entre le scribe et l'interprète comme étant vrai de cet univers. La feuille d'assertion est, dès lors, un graphe. Certaines parties de la feuille, qui peuvent être disjointes du reste, ne seront aucunement considérées comme une de ses parties.

Le scribe peut placer des instances de graphe sur la feuille d'assertion; mais cet acte, nommé «écrire un graphe» sur la feuille d'assertion, sera entendu comme constituant l'assertion de la vérité du graphe écrit. On ne définit pas «assertion»; mais il est supposé être permis d'écrire quelques graphes et pas d'autres.

C2. Une instance de graphe sur la feuille d'assertion, n'ayant aucune connexion écrite avec quelque autre instance de graphe qui peut être écrite sur la feuille, fait de toute manière, tant qu'elle est sur la feuille d'assertion, la même assertion, indépendamment de ce que peuvent être les autres instances de graphe sur la feuille. On peut distinguer le *Graphe entier* de la *partie de graphe*.

C3. Par *Coupure* (*cut*), nous entendrons signifier une séparation linéaire revenant sur elle-même (représentée naturellement par une ligne tracée finement ou colorée de façon particulière), qui disjoint ce qui est enclos de la feuille d'assertion sur laquelle elle se trouve elle-même, ou de toute autre aire sur laquelle elle se trouve. L'espace entier à l'intérieur de la coupure (mais ne comprenant pas la coupure elle-même) sera nommée l'*Aire* (*area*) de la *coupure*. Quoique l'aire de la coupure ne fasse pas partie de la feuille d'assertion, la coupure et son aire,

ainsi que tout ce qui est sur elle, seront considérées toutefois, sous le nom de l'*Enclos* (*enclosure*), comme étant sur la feuille d'assertion ou sur toute aire sur laquelle peut se trouver la coupure. On peut distinguer *Enclos pair et impair*. Une coupure n'est pas un graphe, mais un enclos en est un. La feuille ou toute autre aire où se trouve la coupure sera appelée la *place* (*place*) de la *coupure*.

Une paire de coupures, l'une dans l'autre, mais non dans quelque autre coupure que celle qui n'est pas interne, sera appelée un *Huit intérieur* (*scroll*). La coupure externe sera appelée la *boucle externe* (*outloop*), et la coupure interne, la *boucle interne* (*inloop*). L'aire de la boucle interne sera appelée le *fermé interne* et l'aire de la boucle externe, excluant l'enclos (et non simplement l'aire) de la boucle interne, le *fermé externe* du huit intérieur. L'enclos d'un huit intérieur (c'est-à-dire l'enclos de la boucle externe) sera compris comme un graphe ayant une signification telle que, s'il se trouvait sur la feuille d'assertion, il asserterait *de inesse*¹ que, si le graphe entier dans le fermé de la boucle externe est vrai, alors le graphe entier dans le fermé de sa boucle interne est vrai. Aucun graphe ne peut être écrit qui traverse une coupure, d'aucune manière; quoiqu'un enclos soit un graphe.

Le remplissage d'une aire entière, avec quelque matériel que ce soit (encre, craie, etc.) qui peut être utilisé, sera appelé l'*oblitération* (*obliterating*) de cette aire, et sera compris comme étant une expression du *Pseudographe* sur cette aire.

Corollaire. Une telle aire oblitérée peut être rendue infiniment petite, une coupure simple aura l'effet de dénier le graphe entier de son aire. Car dire que si une proposition donnée est vraie alors tout est vrai équivaut à dénier cette proposition.

Les conventions des Graphes «bêta»

Comment représenter le fait que deux propositions A et B soient vraies au même quasi-instant? Ce sera en les liant avec un trait plein. A-B signifiera que A et B sont vraies au même quasi-instant. Ainsi -A pourra signifier que A est vrai à un certain quasi-instant, et donc -A et A auront la même

signification. Toutefois, nous pouvons penser qu'une proposition est une sorte de rhème (parfois appelé «prédicat», lorsqu'il est question de proposition) particulier, une *médade*, dit Peirce. Peut-être avons-nous la possibilité alors de généraliser aux rhèmes ce que nous avons fait pour la proposition, de la manière suivante. Si A est un rhème, et non plus une proposition qui est conçue comme un genre de rhème particulier, alors $\neg A$ signifiera que la proposition obtenue en remplaçant le *tiret* (*dash*) par une marque d'existant à un quasi-instant est assertée. Mais la théorie des rhèmes prévoit plusieurs types de rhèmes, en dehors des médades, les *monades* (un blanc, représenté par une accolade), les *dyades* (deux blancs), les *triades* (trois blancs). Plus de deux blancs, une *polyade*, plus d'un blanc, une *relation*. On appellera *prédicat ultime* d'une proposition le prédicat obtenu en mettant dans la proposition un blanc à chaque endroit où c'est possible, et la forme de proposition obtenue sera appelée une *proposition différente*. Deux propositions pour lesquelles il n'est fait aucune différence relative à ce qui reste inanalysé (le rhème) ne sont dites différer que par leur *expression*. (Dieu donne quelque bien à tout homme/quelque bien est accordé par Dieu à tout homme). Chaque partie de la proposition qui peut être remplacée par un nom propre sera dit *sujet* de la proposition.

Reste la question de savoir si \neg est beau signifie «quelque chose est beau» ou «quoi que ce soit est beau», car chacun asserte le rhème d'un individuel, le premier laissant au grapheur le soin de le désigner, le dernier laissant à l'interprète le soin de remplir le blanc avec le nom propre qu'il veut. Comment faire ce choix? Il faut remarquer que les deux figures suivantes,

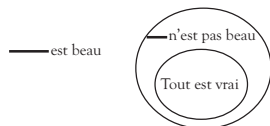


Figure 1

Figure 2

sont telles que si l'une désigne «quelque chose est beau», l'autre désigne «toute chose est belle». Ceci nous conduit à analyser laquelle des deux

propositions – l'universelle ou la particulière – est la plus proche par nature de la proposition hypothétique (puisque'une des deux formes est hypothétique). Or, une proposition du type «il y a une salamandre, et elle vit dans le feu» (traduction de «une certaine salamandre vit dans le feu») n'est guère hypothétique, alors qu'on voit bien que la proposition «toute salamandre vit dans le feu» s'exprime tout naturellement sous la forme «si quelque chose est une salamandre, alors cette chose vit dans le feu». C'est ce qui nous fera choisir la *figure 1* pour représenter «quelque chose est beau». D'où la convention:

C4. Dans ce système, l'expression inanalysée d'un rhème peut être appelée un *site* (*spot*). Une place distincte de sa périphérie sera appropriée pour chaque blanc, laquelle place sera appelée une *accroche* (*hook*). Un site et un point à chaque accroche sera un graphe exprimant une proposition qui résulte du remplissage de chaque blanc du rhème par une signe séparé d'un individu existant non désigné de l'univers et appartenant à quelque catégorie déterminée, usuellement celle des «choses».

Ainsi exprimer deux propositions reliées au même individu ne saurait se faire simplement en juxtaposant \neg est l et \neg est m: la connexion doit être un fait exprimé iconiquement. D'où l'écriture de, par exemple, A est plus grand que quelque chose plus grand que B:

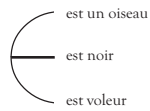
A est plus grand que _____ est plus grand que B

Nous appellerons le signe de connexion la *ligne d'identité*. D'où les deux conventions:

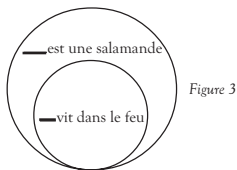
C5. Deux points en coïncidence dénoteront le même individu.

C6. Une ligne pleine, appelée *ligne d'identité*, sera un graphe assertant l'identité numérique des individus dénotés par ses deux extrémités.

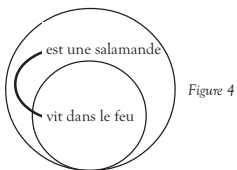
C7. Une ligne d'identité de branchement exprimera un rhème triade signifiant l'identité des trois individus, dont les désignations sont représentées en remplissant les blancs du rhème en coïncidence avec les trois terminaisons de la ligne. Comme dans la figure suivante:



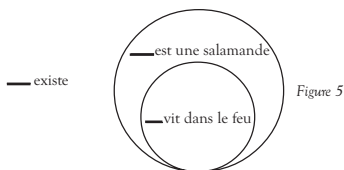
Prenons maintenant la proposition « toute salamandre vit dans le feu ». Est-elle exprimée par la figure suivante?



On ne serait pas assuré alors qu'il s'agisse de la même chose, puisque nous aurions le graphe de « si quelque chose est une salamandre, alors quelque chose vit dans le feu ». L'expression de l'identité des deux choses ne peut se faire qu'en rejoignant les deux lignes :



Mais une nouvelle ambiguïté apparaît. Est-ce que le graphe de la figure 4 signifie « quelque chose si elle est une salamandre vit dans le feu » ou « toute chose qui est une salamandre vit dans le feu »? Or la première interprétation pourrait s'écrire de la façon suivante :

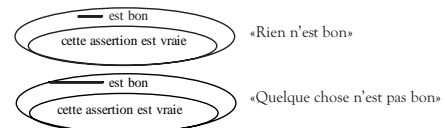


car ce graphe exprime que quelque chose existe et qu'il est faux qu'il y a une salamandre et que rien ne vit dans le feu. Cela rendrait inutile la jonction des lignes d'identité. D'où les deux conventions :

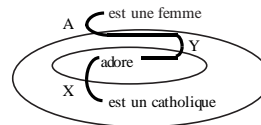
C8. Les points sur la *clôture* (*sep*) seront considérés comme situés hors de l'enceinte, de telle façon que la jonction de ces points avec tout autre point hors de la clôture par une ligne d'identité sera interprétée comme si le point sur la clôture était hors d'elle à l'extérieur de cette clôture.

C9. La jonction par une ligne d'identité d'un point sur la clôture et d'un point à l'intérieur de la clôture

assertera de tels individus comme ils sont dénotés par le point sur la clôture, en accord avec la position de ce point par le convention 8, une identité conditionnelle hypothétique, en accord avec les conventions applicables aux graphes situés comme l'est la portion de cette ligne qui est à l'intérieur de la clôture.



Si nous marquons d'une lettre les points de croisement sur la clôture, comme dans la figure suivante



(qui se déchiffre ainsi : quelque chose, A, est une femme et s'il y a un individu, X, qui est un catholique, et un individu, Y, identique à A, alors X adore Y), ce graphe se lit « quelque femme est adorée par tout catholique, s'il y en a ». On analyserait de même les relations triadiques.

C10. Le *Pseudographe* peut être tracé comme un *site* (*spot*) noir remplissant entièrement le fermé dans lequel il est.

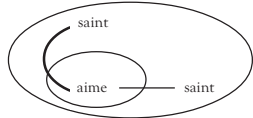
Corollaires

1. Un huit intérieur, et son contenu, ayant un Pseudographe dans le fermé interne où il se trouve équivaut à la dénégation du contenu du fermé externe.
2. Une proposition disjonctive peut être exprimée en plaçant ses membres dans plusieurs boucles d'une clôture. Mais cela n'exclura pas la vérité simultanée de plusieurs de ses membres ou de tous.
3. Des sites dans le même compartiment sont copulés s'ils sont dans des enclos pairs, et combinés disjonctivement dans des enclos impairs, et toute ligne d'identité dont la partie la plus externe est dans un enclos pair réfère à quelque chose, alors que dans un enclos impair elle réfère à tout ce qui peut être. L'interprétation commencera de l'extérieur de toutes les clôtures vers l'intérieur. Les sites dans un enclos

pair seront pris affirmativement, et négativement dans un enclos impair. Voici un exemple.



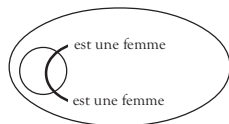
Quoi que ce soit ou n'est pas une salamandre ou vit dans le feu.



Quels que puissent être X et Y, ou X n'est pas un saint, ou Y n'est pas un saint, ou X aime Y, c'est-à-dire, tout saint aime tout saint.

4. Un enclos vide, traversé seulement par une ligne d'identité, exprime avec son contenu la non-identité des extrémités de cette ligne.

Voici une figure justifiant cette interprétation:



Il est faux qu'à la fois X soit une femme, Y soit une femme et $X \neq Y$. Autrement dit: une femme est une femme! Voilà quelles sont les principales conventions des Graphes de Peirce (dits *alpha* et *bêta*). Nous avons utilisé plusieurs articles de Peirce pour cette présentation, la plupart se trouvant dans les livres 3 et 4 des *Collected Papers*.

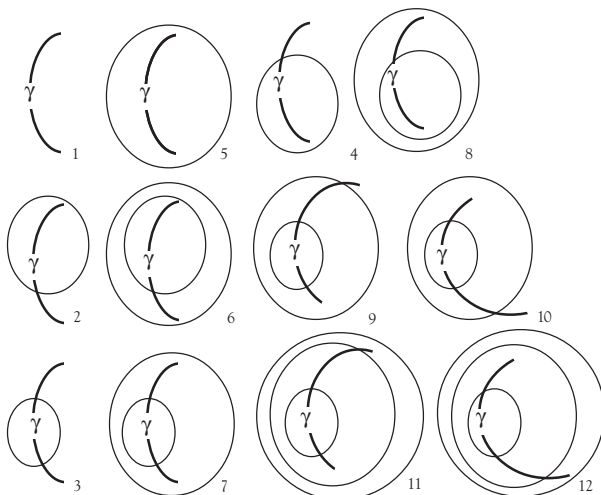


Figure 1

QUELQU'UN AIME QUELQU'UN, ET APRÈS ?

Voici les 12 variantes de la proposition première (proposition 1), où « γ » est le rhème aime (cf. la figure 1 au bas de la colonne précédente).

Les propositions sont alors:

- 1: Quelqu'un aime quelqu'un.
- 2: Il est quelqu'un que nul n'aime.
- 3: Quelqu'un n'aime pas quelqu'un.
- 4: Quelqu'un n'aime personne.
- 5: Nul n'aime quiconque.
- 6: Chacun est aimé de quelqu'un.
- 7: Tous aiment tout le monde.
- 8: Chacun aime quelqu'un.
- 9: Quelqu'un aime tout le monde.
- 10: Quelqu'un est aimé de tous.
- 11: Chacun a quelqu'un qu'il n'aime pas.
- 12: Chacun a quelqu'un dont il n'est pas aimé.

«QUELQU'UN S'AIME» OU

«QUELQU'UN AIME QUELQU'UN D'AUTRE»...

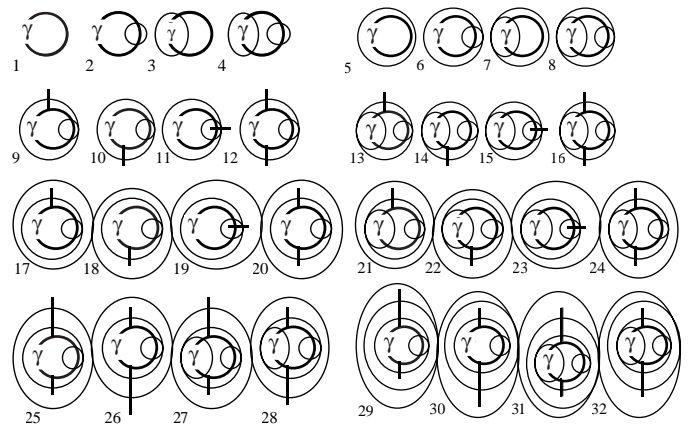


Figure 2

- 1: Quelqu'un s'aime.
- 2: Quelqu'un aime quelqu'un d'autre.
- 3: Quelqu'un ne s'aime pas.
- 4: Quelqu'un n'aime pas quelqu'un d'autre.
- 5: Nul ne s'aime.
- 6: Nul n'aime quelqu'un d'autre que lui-même.
- 7: Chacun s'aime lui-même.

- 8: Tous n'aiment que les autres.
 9: Il y a quelqu'un qui n'aime que lui-même.
 10: Il y a quelqu'un qui n'est aimé que par lui-même.
 11: Il y a quelqu'un qui n'aime que lui et n'est aimé que par lui.
 12: Il y a deux personnes qui, si l'une aime l'autre, sont la même personne.
 13: Quelqu'un aime tout autre que lui-même.
 14: Quelqu'un est aimé par tout autre que lui-même.
 15: Il y a quelqu'un que nul autre que lui-même n'aime pas et qui n'est pas aimé par nul autre que lui-même.
 16: Il y a deux personnes qui, si l'une n'aime pas l'autre, sont la même personne.
 17: Nul n'aime quelqu'un qui serait autre que lui.
 18: Nul n'est aimé de quelqu'un qui serait autre que lui.
 19: Il y a quelqu'un qui, s'il aime, ce n'est que lui ou, s'il est aimé, ce n'est que par lui.
 20: Il n'y a d'amour que pour soi-même.
 21: Tout le monde aime quelqu'un mais pas lui-même.
 22: Tout le monde est aimé par quelqu'un, mais pas par lui-même.
 23: Chacun est le seul à ne pas s'aimer.
 24: Il n'y a de non-amour que pour soi-même.
 25: Il y a quelqu'un qui, parmi tous, n'aime que lui-même.
 26: Il y a quelqu'un qui, parmi tous, n'est aimé que de lui-même.
 27: Il y a quelqu'un qui, s'il n'aime pas quelqu'un, c'est exclusivement lui-même.
 28: Il y a quelqu'un qui, s'il n'est pas aimé par quelqu'un, c'est exclusivement par lui-même.
 29: Chacun a quelqu'un, s'il est autre que lui, qu'il n'aime pas.
 30: Chacun a quelqu'un dont, s'il est autre que lui, il n'est pas aimé.
 31: Chacun a quelqu'un, s'il est autre que lui, qu'il aime.
 32: Chacun a quelqu'un dont, s'il est autre que lui, il est aimé.

Rappelons pour mémoire l'aphorisme que Peirce a écrit en Graphes Existentiels (nous laissons au lecteur le soin de lire lui-même):

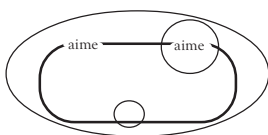


Figure 3

LES MÛRES AMOURS ADOLESCENTES... ET QUELQUES AUTRES

Nous ajoutons maintenant les deux rhèmes monadiques suivants: « α » «est adolescent» et « β » «est femme». L'adolescent peut être une femme et inversement. L'un comme l'autre peuvent être utilisés métaphoriquement.

Nous allons pour cela considérer les 8 tableaux différents (T1 à T8) formés à partir des propositions suivantes:

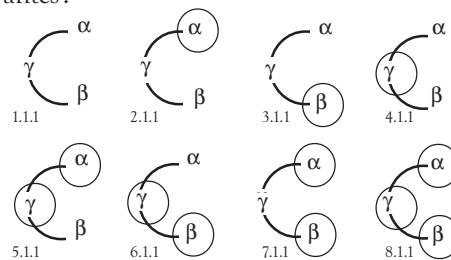


Figure 4

qui sont:

- 1: Cet adolescent aime cette femme.
- 2: Celui-ci, qui n'est pas adolescent, aime cette femme.
- 3: Cet adolescent aime celui-là, qui n'est pas une femme.
- 4: Cet adolescent n'aime pas cette femme.
- 5: Celui-ci, qui n'est pas adolescent, n'aime pas cette femme.
- 6: Cet adolescent n'aime pas celui-ci, qui n'est pas une femme.
- 7: Celui-ci, qui n'est pas adolescent, aime celui-là, qui n'est pas une femme.
- 8: Celui-ci, qui n'est pas adolescent, n'aime pas celui-là, qui n'est pas une femme.

Chaque tableau correspondant à l'une des propositions ci-dessus sera décomposé en 6 sous-tableaux notés, pour T1 par exemple, de T1.1 à T1.6. Nous verrons que les tableaux T1.1, T1.3, T1.5, T1.6 sont semblables et que les tableaux T1.2 et T1.4 sont aussi semblables.

Les premières propositions de chaque sous-tableau (1 à 6) sont les suivantes:

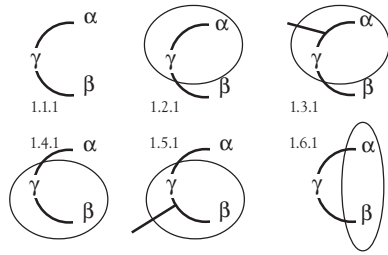


Figure 5

- 1: Cet adolescent aime cette femme.
- 2: Cette femme n'est aimée d'aucun adolescent.
- 3: Cette femme, celui-ci ne l'aime pas, s'il est adolescent.
- 4: Cet adolescent n'aime aucune femme.
- 5: Cet adolescent, cette personne, si elle est une femme, ne l'aime pas.
- 6: Celui-ci aime celui-là, mais celui-ci n'est pas adolescent ou celui-là n'est pas une femme.

En fait, pour générer l'ensemble des tableaux, il nous suffit de connaître la structure de T1.1 et de T1.2, puisque les TX.1 et TX.2 (où X varie de 1 à 8) sont tous semblables, respectivement, à T1.1 et T1.2.

Tableau T1.1

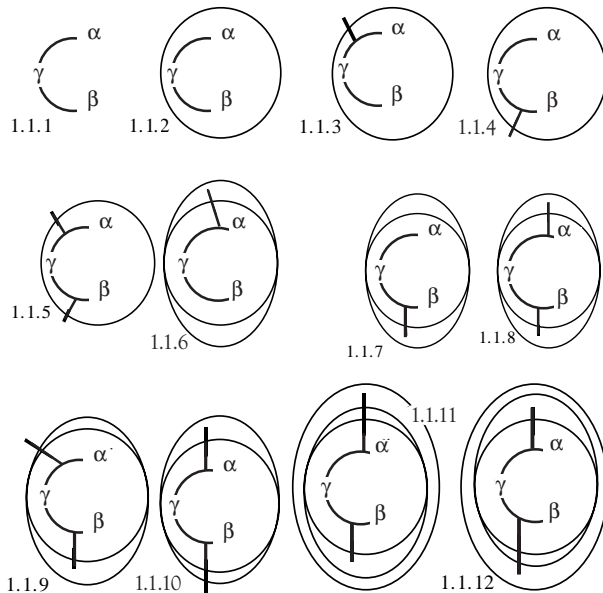


Figure 6

- 1: Cet adolescent aime cette femme.
- 2: Nul adolescent n'aime quelque femme que ce soit.
- 3: Celui-ci, s'il est adolescent, n'aime aucune femme.
- 4: Cette personne-là, si elle est une femme, n'est aimée d'aucun adolescent.
- 5: L'un n'aime pas l'autre, si l'un est adolescent et l'autre une femme.
- 6: Tous sont des adolescents qui aiment quelque femme.
- 7: Tous sont des femmes qui aiment quelque adolescent.
- 8: Tous les adolescents aiment toutes les femmes.
- 9: Cet adolescent, s'il en est, aime toutes les femmes.
- 10: Cette femme, s'il en est, est aimée de tous les adolescents.
- 11: Nul adolescent n'aime toutes les femmes.
- 12: Nulle femme n'est aimée de tous les adolescents.

Tableau T1.2

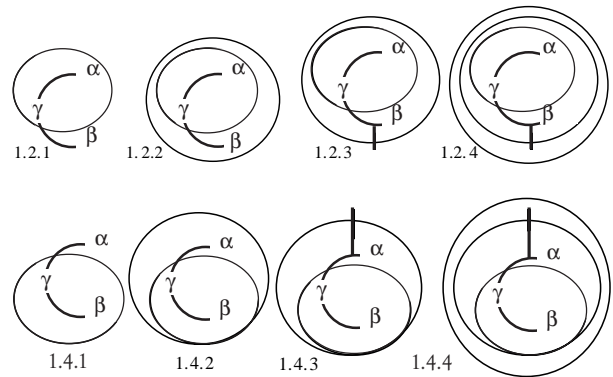
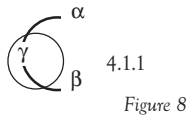


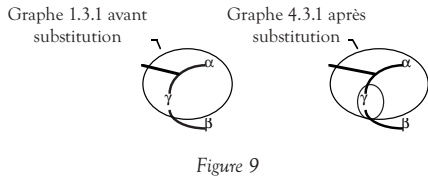
Figure 7

- 1.2.1: Cette femme n'est aimée d'aucun adolescent.
- 1.2.2: Toute femme, s'il en est, est aimée de quelque adolescent.
- 1.2.3: Cette personne, si elle est une femme, est aimée de quelque adolescent.
- 1.2.4: Nulle femme n'est aimée de quelque adolescent.
- 1.4.1: Cet adolescent n'aime aucune femme.
- 1.4.2: Tout adolescent, s'il en est, aime quelque femme.
- 1.4.3: Cet adolescent, s'il en est, aime quelque femme.
- 1.4.4: Nul adolescent n'aime quelque femme.

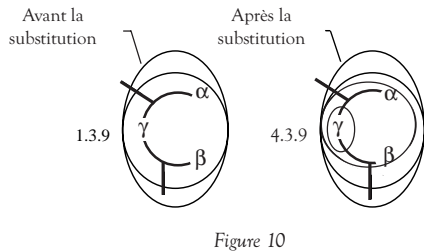
La désignation d'un graphe se fera ainsi, par exemple pour ceux plus haut (figure 7): 1.2.1, 1.2.2, 1.2.3, 1.2.4. Le premier chiffre désigne les formes du tableau à 8 graphes de la figure 4, le deuxième, les formes du tableau à 6 graphes de la figure 5, les troisièmes, s'il est 1, 3, 5 ou 6, les 12 graphes de la figure 6, et s'il est 2 ou 4, les 4 graphes de la figure 7. Ces Graphes se forment de la façon suivante, par exemple 4.3.9: 4 nous indique qu'il faut prendre le quatrième graphe, dit «de base» de la figure 4, à savoir:



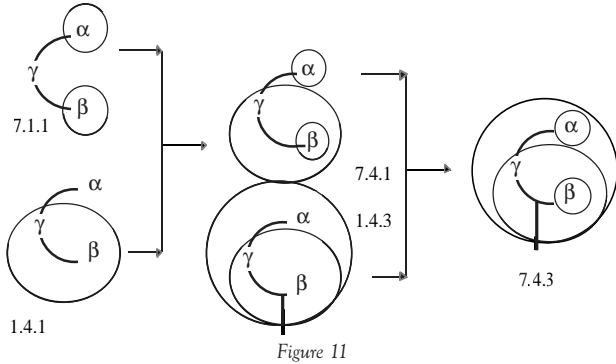
Puis ce graphe va remplacer le graphe de base 1. dans la forme du graphe .3., donnant un nouveau graphe 4.3. (qui remplace donc 1.3.):



Enfin ce nouveau graphe va remplacer 1.3.9:



Autre exemple, celui de la formation de 7.4.3:



Les propositions peuvent être exprimées ainsi:
4.3.9: C'est quelqu'un pour qui toute créature est une femme qui, s'il est adolescent, est aimée de lui.
7.4.3: Il est une personne, si elle est femme parce que quelqu'un l'aime, pour qui ce dernier est adolescent.

Nous pouvons alors répondre à la question: combien de telles propositions distinctes peut-on espérer? Il y a 8 propositions du type a.1.1, 6 du type 1.b.1. Si b = 1, 3, 5 ou 6, il y a 12 propositions distinctes 1.b.c, mais si b = 2 ou 4, il n'y en a plus que 4. En résumé: a.b.c.: a = 1 2, ..., 8, b = 1, 3, 5, 6, c = 1, 2, ..., 12 soient 8x4x12 propositions distinctes. a.b.c.: a = 1 2, ..., 8, b = 2, 4, c = 1, 2, 3, 4 soient 8x2x4 propositions distinctes.

En tout il y aura donc 448 propositions distinctes.

LA FAÇON DE DONNER...

Le prototype du rhème triadique est «donne» (gamma). Nous nous bornerons à voir combien il y a de formes différentes de triades avec négations. Pour cela, nous étudierons successivement les triades à 0, 1, 2, 3 et 4 coupures. Pour énoncer les propositions, nous conviendrons que «x» sera celui qui donne, «y» ce qui est donné et «z» celui à qui l'on donne (cf. figure 12). Par ailleurs, x, y ou z énoncés sans déterminants équivalra à affirmer leur existence non conditionnelle.



Figure 12

0.1 : x donne y à z

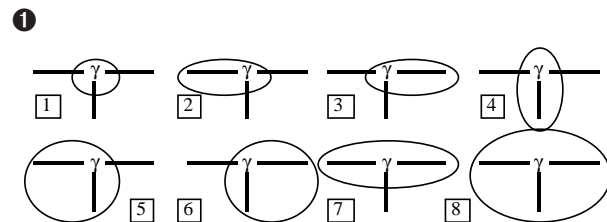


Figure 13

- 1.1 : x ne donne pas y à z
- 1.2 : aucun x ne donne y à z
- 1.3 : x ne donne y à aucun z
- 1.4 : x ne donne aucun y à z
- 1.5 : aucun x ne donne aucun y à z
- 1.6 : x ne donne aucun y à aucun z
- 1.7 : aucun x ne donne y à aucun z
- 1.8 : aucun x ne donne aucun y à aucun z.

②

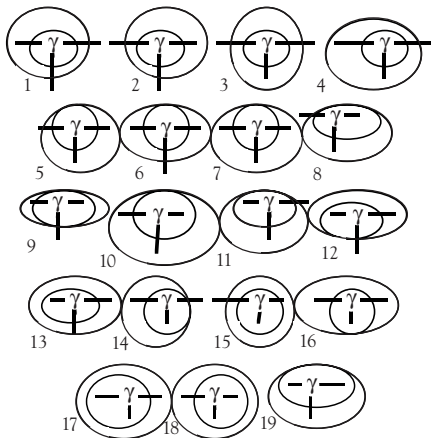


Figure 14

- 2.1: tout x donne y à z
- 2.2: x donne y à tout z
- 2.3: x donne tout y à z
- 2.4: tout x donne tout y à z
- 2.5: x donne tout y à tout z
- 2.6: tout x donne y à tout z
- 2.7: tout x donne tout y à tout z
- 2.8: x donne chaque y à un z
- 2.9: y est donné par chaque x à un z
- 2.10: chaque x donne chaque y à un z
- 2.11: z reçoit chaque y d'un x
- 2.12: y est donné à chaque z par un x
- 2.13: chaque y est donné à chaque z par un x
- 2.14: z reçoit de chaque x un y
- 2.15: x donne à chaque z un y
- 2.16: chaque x donne à chaque z un y
- 2.17: chaque z reçoit un y d'un x
- 2.18: chaque x donne un y à un z
- 2.19: chaque y est donné par un x à un z.

③

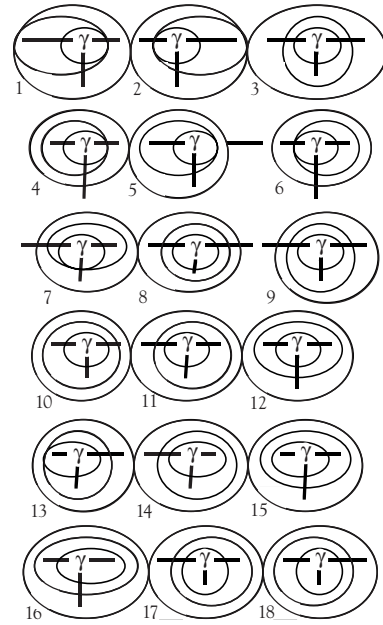


Figure 15

- 3.1: pour chaque y et z, un x ne donne pas y à z
- 3.2: pour chaque x et y, x ne donne pas y à un z
- 3.3: pour chaque x et z, x ne donne pas un y à z
- 3.4: y, pour chaque z, n'est pas donné par un x à z
- 3.5: z ne reçoit pas chaque y d'un x
- 3.6: y n'est pas donné par chaque x à un z
- 3.7: x ne donne pas chaque y à un z
- 3.8: z ne reçoit pas de chaque x un y
- 3.9: x ne donne pas à chaque z un y
- 3.10: tout z ne reçoit pas un y d'un x
- 3.11: tout x ne donne pas un y à un z
- 3.12: tout y n'est pas donné par un x à un z
- 3.13: chaque z a un y qui lui est donné par tout x
- 3.14: chaque x donne un y à tout z
- 3.15: chaque y est donné à un z à tout x
- 3.16: chaque y est donné par un x à tout z
- 3.17: chaque x donne à un z tout y
- 3.18: chaque z reçoit d'un x tout y.

④

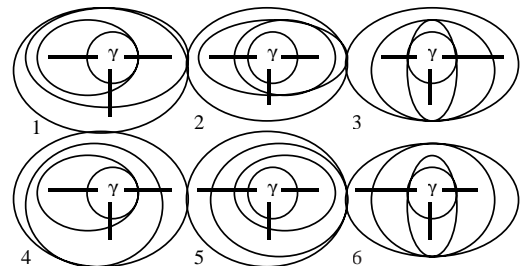


Figure 16

- 4.1: pour chaque y il y a un z à qui aucun x ne le donne
 4.2: pour chaque y il y a un x qui ne le donne à aucun z
 4.3: pour chaque z il y a un x qui ne lui donne aucun y
 4.4: pour chaque z il y a un y qui ne lui est donné par aucun x
 4.5: pour chaque x il y a un y qu'il ne donne à aucun z
 4.6: pour chaque x il y a un z à qui il ne donne aucun y.

Il y a donc 52 (1+8+19+18+6) propositions distinctes.

CONCLUSION

Ce petit jeu avec des ronds et des barres nous montre la portée de l'iconisme, en particulier en quoi il se distingue des jeux symboliques. Si, constamment, les résultats obtenus à partir du jeu d'icônes a pu être interprété «symboliquement», c'est parce que celles-ci étaient compatibles avec la dimension symbolique des graphes. Mais, en aucun cas, nous n'avons fait autre chose avec les petits ronds que de les placer de toutes les façons différentes en rapports avec les lignes et avec les autres ronds. Il n'y a là nulle découverte! C'est parfaitement explicité par Peirce dans ses études sur les icônes des mathématiques. Toutefois, il faut bien dire que ce n'est généralement pas bien compris. Nous espérons que ces quelques pages auront permis à certains de s'initier à la distinction symbole-icône.

NOTE

1. Une proposition conditionnelle *de inesse* ne considère que l'état des choses existentiel et, dès lors, elle n'est fausse que dans le cas où le conséquent est faux alors que l'antécédent est vrai. Si l'antécédent est faux, ou si le conséquent est vrai, la conditionnelle *de inesse* est vraie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- COHADON, F. et al. [1998]: *Les Traumatismes crâniens*, Paris, Arnette.
 BALAT, M. [1990]: «Type, Trace, et Ton: le Ton peircien», *Semiosis*, 57-8;
 [1994]: «Sur la division du sujet», *S-Revue Européenne de Sémiotique*, vol.6 (3, 4);
 [1998a]: *Autisme et Éveil de coma: Signes et Institutions*, Nîmes, Théétète;
 [1998b]: «Encorporation, Scription et Inscription: Sujet et traduction», *Degrés*, Helbo (éd.), Bruxelles (à paraître).
 DELEDALLE, G. [1990]: *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck.
 PEIRCE, C.S. [1931-1935]: *Collected Papers*, vol. I-IV (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge, Mass., The Belknap Press;
 [1958]: *Collected Papers*, vol. VII-VIII (sous la dir. de A.W. Burks), Cambridge, Mass., The Belknap Press.

JOHN DEWEY

ET SA GLOSE APPROFONDIE DE LA THÉORIE PEIRCIENNE DE LA QUALITÉ

JOHN DEWEY

ROBERT E. INNIS
traduit de l'américain par Tony Jappy

La catégorie de la qualité réunit, à leurs niveaux le plus profondément phénoménologique, catégoriel et sémiotique, les pragmatismes de Peirce et de John Dewey. Dans un article peu connu, «Peirce's Theory of Quality», publié à l'origine en 1935 dans *The Journal of Philosophy*, Dewey précise avec brièveté et force la nature et les implications philosophiques et méthodologiques de la découverte par Peirce d'une «Priméité» dans chaque instance de l'activité mentale (c'est-à-dire sémiotique). Dans d'autres écrits importants, sans toutefois insister à chaque instant sur le lien avec Peirce, Dewey essaie de développer et d'appliquer la notion de la qualité, surtout dans deux essais intitulés «Qualitative Thought» et «Affective Thought», et dans l'inestimable *Art as Experience*, où la catégorie de la qualité est omniprésente. Dans cet ouvrage, Dewey associe de manière systématique la qualité et la production par l'imagination de formes de l'expérience et de configurations de signes qui, d'un point de vue peircien, sont proprement «iconiques», et de la même façon il associe la qualité aux formes concomitantes de l'expérience artistique et esthétique. La pensée de Dewey concernant la qualité constitue assurément un commentaire approfondi de l'œuvre de Peirce, qui explicite, tout particulièrement mais pas exclusivement dans le domaine esthétique, la fécondité heuristique de sa découverte fondamentale.

Dewey souligne l'importance pour la philosophie de la théorie peircienne de la qualité lorsqu'il affirme, vers la fin de son article de 1935, «I am quite sure that he [Peirce], above all modern philosophers, has opened the road which permits a truly experiential philosophy to be developed which does not, like traditional empirical philosophies, cut experience off from nature»¹ (1935: 209-210). En fait, l'expérience, la nature et la sémiose sont ramenées à l'unité aussi bien par Peirce que par Dewey: chez Peirce c'est la dimension sémiotique qui prime, chez Dewey ce sont les relations associant expérience et nature. Dewey n'hésite pas à relier la phénoménologie de Peirce, qui selon lui traite de l'«expérience telle qu'elle est *expérencée*», à «l'analyse logique de l'expérience, analyse fondée sur ce qu'il nomme la priméité, qualité de la totalité pure et de l'unité omniprésente de l'expérience dans tout ce qui est ressenti, que ce soit une odeur, la tragédie du Roi Lear, ou des systèmes philosophiques ou scientifiques»² (*ibid.*: 200). En somme, la

priméité est « la qualité totale "inhérente" donnée de tout ce qui est ressenti » (*ibid.*). Peirce écrit lui-même, dans un passage cité par Dewey, que

[...] la priméité apparaît dans toutes les qualités d'un sentiment total. Elle est parfaitement simple et sans parties; et toute chose a sa qualité. Ainsi la tragédie du Roi Lear a sa priméité, son ton sui generis. Ce dans quoi toutes les qualités de cette sorte se fondent est la priméité universelle, l'être même de la priméité. (C.P. 1.531, trad. Deledalle)

Pour Dewey donc, la priméité relève de la « qualité totale et indivise » (1935: 202). Elle caractérise, voire définit les deux pôles de l'expérience: l'être qui ressent et le monde ressenti. Elle caractérise également les configurations de signes dont émergent l'être et le monde, surtout ces configurations de signes dont la fonction spécifique consiste à faire ressentir de manière singulière la qualité *qua tale*.

Il s'agit là d'une problématique cruciale pour la philosophie de Dewey – et pour l'idée qu'il s'en fait – qui, à mon sens, aboutit à sa conception du rôle joué par la dimension « esthétique » ou « aïsthétique », plutôt qu'artistique, dans la vie et dans la pensée. Il y a d'abord, d'un point de vue deweyen, différentes manières de ressentir, car les expériences sont « qualifiées » différemment, tant par leurs objets que par les signes qui les médiatisent, y compris au niveau perceptuel, idée que je développe plus en détail ailleurs (Innis, 1994).

C'est en ce sens que la qualité fait qu'une forme donnée de l'expérience est « cette » forme et non pas une autre. De même, en effet, qu'il y a des formes distinctes de l'expérience médiatisées par les signes, de même il y a, dans chaque forme, des manières d'expérencier qualitativement distinctes. « Considérée en elle-même, la qualité est ce qui, à la fois totalement et intimement, imprègne un phénomène ou une expérience, les rendant ainsi uniques » (1935: 205). Mais Dewey fait remarquer que dans ce cas la qualité est « ineffable », en ce qu'on ne peut la dénoter objectivement sans qu'elle soit imbriquée dans une autre expérience caractérisée, elle aussi, par sa qualité propre, par une « qualité totalisante et unifiante »

(*ibid.*). On accède à l'expérience prise comme objet grâce à une expérience réfléchissante, chacune possédant sa qualité propre.

Nous vivons tournés vers l'avant, dit Kierkegaard, mais nous comprenons le monde tournés vers l'arrière et ce, aurait dit Peirce, et Dewey aussi, dans une spirale sans fin de sémoses, dans laquelle les sémoses ultérieures s'approprient celles qui les précèdent de sorte qu'elles en sont comme « alimentées ». Chaque compréhension nouvelle, y compris la compréhension de soi-même, réalise une structure existentielle qualitativement distincte de toute autre; elle définit un horizon unique et un « état » de l'individu. L'expérience que nous avons de l'imaginaire – des centaures, par exemple – diffère sensiblement de notre expérience de « chevaux dans une remise » (*ibid.*), de même que notre expérience de ce qui différencie l'imaginaire du réel se distingue sur le plan qualitatif de chacune de ces deux modalités. C'est au moyen de telles remarques que Dewey insiste sur le fait qu'en tant que Priméité la qualité ne s'applique pas seulement, ni même en premier lieu, à des « donnés » prétendument premiers et non relationnels, tels que le « rouge », le « dur » et le « doux », qui, selon son expression, sont des « phénomènes partiels » (1935: 206), obtenus grâce à l'abstraction *précisive*. Au contraire, l'unité et la totalité de toute expérience sont enracinées dans la qualité de la Priméité, « quelque chose qui caractérise tout et n'importe lequel objet expérencé » (*ibid.*). Ainsi, l'expérience et son objet manifestent-ils tous deux de la qualité.

C'était une pierre angulaire de la pensée philosophique de la maturité de Dewey que de souligner que cette corrélation entre expérience et chose *expérencée* n'est pas fondée sur un rapport fondamentalement cognitif ou réfléchi. « La qualité relève du domaine des occurrences de n'importe quelle expérience simple et totale entièrement indépendante de toute référence cognitive ou réfléchie » (1935: 207). Par exemple, comme je l'ai déjà fait remarquer, « ressentir » et « la description de l'acte de ressentir » sont deux expériences très différentes. Mais nous ne pouvons pas pour autant déduire que la

description « modifie la qualité de ce qui est décrit » (*ibid.* : 208), qui demeure dans quelque domaine inaccessible de l'immédiateté. En réalité, ce qui est décrit, dans sa qualité distinctive, se retrouve incorporé dans la nouvelle qualité, celle qui décrit, cette qualité ressentie dans l'acte de décrire, et qui constitue pour nous, créatures à langues et à récits, un phénomène protéen. Dewey souscrit donc à la description phénoménologique peircienne de la qualité : « voilà ce qu'est le premier: présent, immédiat, frais, nouveau, initial, original, spontané, libre, vif, conscient et évanescent » (C.P. 1.357, trad. Deledalle). C'est ce domaine que nous essayons de saisir dans la toile des signes ou des signes-fonctions, surtout la grande spirale autogénératrice des signes esthétiques qui « iconisent » en quelque sorte les déterminations qualitatives de l'existence.

Dewey reconnaît que l'importance accordée par Peirce à la qualité est un genre de psychologie à visée cosmologique, conséquence de l'idéalisme objectif épousé consciemment par Peirce, et spéculation que Dewey quant à lui cherche à éviter. Néanmoins, il tient résolument au principe peircien de « l'analyse logique d'un phénomène, ou de toute autre expérience » (1935: 208). Sur le plan *psychologique*, affirme Dewey, « c'est par le sentiment (y compris la sensation) que les qualités se présentent dans l'expérience » (*ibid.*), point de vue peircien s'il en est. Évitant toute spéculation cosmologique, Dewey affirme que, sur le plan ontologique, ce qui importe, c'est que l'« existence elle-même est qualitative, pas simplement quantitative, elle est marquée par l'effort et la contrainte, et par des continuités » (*ibid.* : 209); autrement dit, elle illustre et incarne le schéma catégoriel (et sémiotique) peircien de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité. Mais il ne s'agit pas seulement d'une psychologie. Un passage-clef de Peirce fait penser à une psychosémiotique : « la qualité du sentiment est le véritable représentant psychique de la première catégorie de l'immédiat tel qu'il est, du présent, donc, dans son caractère spécifique, direct et positif » (C.P. 5.44). Le sentiment est le représentant psychique de l'immédiat, de la dimension qualitative

de l'expérience. Ce sera la fonction distinctive des signes iconiques, dans leur utilisation esthétique, que d'incarner cette dimension. La teneur philosophique de l'analyse de Dewey est, cependant, que nous « ne définissons ni n'identifions la qualité en termes de sentiment » (1935: 209), car ce serait là l'« assujettissement » de la qualité, alors qu'il s'agit en réalité de la « qualification » de la subjectivité. C'est la référence à la qualité immédiate qui définit un sentiment ou un sujet qui ressent : « tout ce qui est un sentiment, qu'il s'agisse du rouge ou d'un caractère noble, ou du Roi Lear, possède une certaine qualité immédiate quand celle-ci est présente comme expérience » (*ibid.*). C'est là « la doctrine saine » qui, selon Dewey, se trouve au cœur de la position de Peirce et à laquelle il souscrit entièrement. Du point de vue sémiotique donc, « sentir » est un signe psychique de la qualité et constitue le moyen distinctif d'y accéder.

Or, il est clair qu'il y a un ensemble spécifique de signes, et de types de signes, dont la fonction sémiotique est définie par une qualité qu'ils partagent avec leurs objets : il s'agit des icônes (hypoicônes). La doctrine peircienne les concernant nous est familière, même si elle n'est pas entièrement développée et parfois controversée. Les images, les diagrammes et les métaphores – la classification principale de Peirce – sont tous enracinés dans une qualité partagée, ou priméité, instanciée ou exemplifiée par la ressemblance (priméité première), par un isomorphisme relationnel (priméité seconde) ou par un parallélisme (priméité troisième). Voici la formule peircienne classique :

On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités sont des images; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des diagrammes; celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentant en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des métaphores.

(C.P. 2.277, trad. Deledalle)

Bien que Dewey n'établisse pas toujours ce parallèle sémiotique explicite, nous voyons comment son analyse de la qualité peut illuminer cette question. L'idée centrale de l'essai de 1931, «Qualitative Thought» (Dewey, 1931b), document d'une importance considérable pour comprendre sa conception de la philosophie, est que

[...] le monde dans lequel nous évoluons immédiatement, celui dans lequel nous nous débattons, réussissons et essayons des échecs est un monde éminemment qualitatif. Ce pour quoi nous agissons et souffrons et ce que nous apprécions, ce sont des choses dans leurs déterminations qualitatives. (1931c: 93)

Dewey rappelle la différence étrange ressentie et souvent mentionnée entre la manière prétendument non qualitative dont on accède aux objets grâce aux propositions scientifiques, et la manière dont on y accède et dont on les décrit (également au moyen de propositions) dans nos rapports normaux, vivants et existentiellement déterminés, avec les choses. Cependant, le fait qu'il s'agisse de propositions est ce qui donne, dans la conception deweyenne de la logique comme théorie de l'enquête, toute sa pertinence logique à la question de la qualité. Dewey maintient que la logique classique, qui est pour lui la logique aristotélicienne,

[...] considère les déterminations qualitatives comme des propriétés fixes des objets, et s'en trouve réduite à une doctrine attributive ou classificatrice de la signification des propositions. (Ibid. : 94)

La proposition «Le Peau-Rouge est stoïque» – l'exemple est de Dewey – qui, pour la tradition, s'interpréterait comme l'attribution à l'objet «Peau-Rouge» des qualités «rougeur» et «stoïcisme», ou comme l'appartenance du Peau-Rouge à la classe des objets «stoïques», devrait plutôt se comprendre comme l'expression du fait que

[...] l'Américain indigène était entièrement pénétré par une certaine qualité, au lieu d'être un objet qui possède une certaine qualité en plus de certaines autres. Il vécut, agit et souffrit stoïquement. (Ibid.: 95)

Selon Dewey, l'interprétation traditionnelle pêche principalement en ce qu'elle fait appel à une conception fautive du «donné» – point central de la discussion développée dans «Peirce's Theory of Quality» – et que, tant sous sa forme attributive que classificatrice, elle ne laisse pas de place au «développement et à la reconstruction intégraux du contenu produit par la pensée exprimée dans des propositions» (*ibid.*: 95). En effet, pour Dewey, l'élaboration des propositions procède d'une matrice qualitative, le contenu «originaire». Il s'ensuit, sur un plan méthodologique, que la pensée qualitative intervient dès la détermination initiale du contenu en question. Cette matrice constitue ce facteur de l'expérience vers lequel se tourne la pensée originelle et qui «sollicite» la pensée avant même l'entrée en jeu de la différenciation et de la réflexion systématiques et thématiques.

De manière générale, Dewey trouve catastrophique, non seulement pour l'épistémologie ou théorie de la connaissance, qu'il considérait comme une «espèce de tétanos intellectuel persistant» (1908: 219n6), mais aussi pour la philosophie en général, le peu d'importance accordé à la pensée qualitative. Car ce manque d'intérêt finirait par laisser «la pensée sans statut ni contrôle logiques dans certains sujets» (1931c: 95). Lesquels? Tout d'abord, les questions d'esthétique, celles de la morale et de la politique aussi, lesquelles, dans leurs particularités, ne sont en aucun cas réductibles à un traitement quasi mathématique. Leur logique, estime Dewey, est une logique de type qualitatif.

La classification des exemples établie par Dewey, et des types de leçons que nous pouvons en tirer, est extrêmement éclairante, et permet de développer, surtout dans le domaine de l'esthétique, les implications essentiellement peirciennes des caractères spécifiques de la qualité. Les tableaux (images, au sens peircien), par exemple, ne possèdent pas moins qu'une personne ou qu'un événement historique leur qualité distinctive.

C'est quelque chose qui les démarque extérieurement des autres tableaux et qui, intérieurement, imprègne, colorie, donne ton et

poids à chaque détail et à chaque relation qui caractérisent l'œuvre d'art. (Ibid.: 96)

Cette qualité confère aux aspects distincts du tableau leur sens en même temps qu'elle les relie. C'est cette unité qualitative, incarnée dans l'image qu'elle « définit », qui règle nos rapports avec le tableau en tant que « contenu » distinctif. De la même façon, en tant que configuration de signes *expérencée*, le tableau règle nos rapports avec son contenu.

De plus, nous pouvons formuler le problème grâce à la distinction perspicace et fondamentale établie par Dewey entre situation et objet. Le terme « situation » signifie que

[...] le contenu dont traitent les propositions existentielles est une existence complexe qui se tient, malgré sa complexité interne, par le fait qu'il est totalement dominé et caractérisé par une seule qualité. (Ibid.: 97)

Il s'agit là de la « qualité interne, pénétrante et intégrante » (*ibid.*) qui s'articule dans les éléments d'une configuration donnée. Dans la proposition « La pierre est schisteuse », les termes « pierre » et « schisteuse » sont des déterminations ou des distinctions senties intuitivement dans le contenu total auquel renvoie la pensée » (*ibid.*). Mais ce ne sont pas des distinctions purement « mentales », et la situation dont elles émergent « n'est pas, et ne peut pas être affirmée ou rendue explicite » (*ibid.*: 98). Elle en constitue l'arrière-plan vécu, mais tacite et tenu pour acquis dans toute symbolisation d'ordre propositionnel.

La sémiotique peircienne repose pour sa part sur l'abandon retentissant du principe de l'unicité et du pouvoir exclusif de cette symbolisation propositionnelle et « linguocentrique ». En effet, comme Peirce a cherché à le démontrer à maintes reprises, l'iconisation, ou la symbolisation iconique, est un phénomène sémiotique *sui generis*. Or c'est l'iconisation progressive du sens qui donne à l'art – et à la dimension esthétique – son pouvoir et son rôle spécifiques dans le règlement de nos rapports avec l'expérience. C'est là une idée typiquement peircienne

doublée d'un développement deweyen, car c'est un fait indéniable que la qualité revêt une importance théorique plus grande, peut-être même plus universelle et plus pertinente chez Dewey que chez Peirce. Mais, fidèle à sa volonté de démontrer que la tâche principale de la philosophie consiste à faire entretenir aux êtres humains des rapports satisfaisants avec leur milieu (enrichis tant du côté du ressentir que du senti – le *concrete reasonableness* de Peirce), Dewey a voulu établir les matrices *ultimes* de cet engagement vécu où les expériences de toutes sortes sont ressenties avant même d'être connues ou devenues l'objet d'une réflexion. Conjointement avec la construction du monde, la réflexion explicite et l'attribution méthodique du sens émergent d'une matrice définie qualitativement, et sont censées nous ramener, enrichis, à une telle matrice. « Être-en-situation » est l'élément ultime et définitoire de la pensée, car les distinctions repérables dans la situation sont les distinctions de la pensée, et non pas seulement celles de la simple pensée qui s'y rattache extérieurement. C'est la qualité seule, pénétrante, qui « permet à une personne de suivre ce qu'elle fait, dit, entend, lit dans tout ce qui apparaît explicitement » (*ibid.*): sont siens pertinence, à-propos et force. C'est elle qui nous domine, et non l'inverse.

La colère, par exemple, imprègne une situation. Ce n'est pas un élément séparé, isolable, ce n'est pas l'objet d'un « scrutin analytique » (*ibid.*: 100). La pensée commence avec l'appréhension d'un tout inanalysé. En effet, nous en sommes saisis avant de le saisir nous-mêmes. Il est possédé avant même d'être connu, et l'enquête commence avec la perplexité de l'enquêteur placé devant une situation problématique. Et bien sûr, à perplexités différentes, qualités distinctes: elles invoquent des moyens différents de rendre celles-ci explicites, grâce à la construction de configurations appropriées de signes. C'est grâce aux tournures diverses de l'enquête que le problème lui-même atteint le stade de la différenciation et de l'explicitation, thème persistant de son *Logic: The Theory of Inquiry* (Dewey, 1938) et illustré par le chapitre consacré au « Pattern of Inquiry ».

D'ailleurs, Dewey ne souscrit en aucun cas aux idées de la simple immédiateté et de la simple intuition :

L'intuition [...] signifie la réalisation d'une qualité pénétrante de telle sorte qu'elle règle la détermination des distinctions pertinentes ou de tout ce qui, de quelque manière que ce soit, sous la forme de termes ou de relations, devient l'objet reconnu de la pensée. (1931c: 101)

Bien que Dewey reconnaisse que les jugements phatiques, « éjaculatoires » – « oui », « non », « bien » – sont les exemples les plus simples de la pensée qualitative pure, ce caractère « primitif » n'implique en rien qu'ils soient superficiels ou naïfs, car ils ont la capacité de « résumer et d'intégrer une expérience préalable et prolongée, et de ramener à une conclusion unifiée les résultats d'une réflexion dure et suivie » (*ibid.* : 102). Dans ce cas, la « faillite du langage » est attribuable à la richesse du contenu :

Le langage échoue non pas parce que la pensée échoue, mais parce qu'aucun symbole verbal n'est capable de rendre l'amplitude et la richesse de la pensée. Même si nous devons continuer de parler de « données » autrement que comme des distinctions réfléchies, la donnée originale est toujours un tout qualitatif de cette sorte. (Ibid.)

C'est la fonction de l'iconisation que d'ouvrir la voie à des formes nouvelles de l'accès sémiotique à des contenus définis par la qualité. La logique de la construction et de l'appréhension artistique est, pour Dewey, une instance particulièrement éclairante de la logique qualitative. Elle illustre, selon lui, « sous une forme accentuée et purifiée, le contrôle exercé par un tout qualitatif du choix du détail et du mode de mise en relation ou de l'intégration » (*ibid.* : 103), tâche qu'il incombe à l'artiste de révéler et à l'observateur esthétique de saisir ou de s'en laisser saisir. Mais en ceci la pensée artistique est moins la spécification que l'intensification d'une propriété de la pensée entière. La pensée scientifique est une

[...] forme d'art spécialisée, munie de son propre régulateur qualitatif. Plus la science devient formelle et mathématique, plus elle est réglée par une sensibilité à l'égard d'un genre spécial de considérations qualitatives. (Ibid. : 104)

Il s'agit en fait de celles-là mêmes qui informent la pensée diagrammatique, qu'elle soit géométrique ou algébrique. Peirce a considérablement approfondi ces questions par ses recherches sur les graphes existentiels et sur le raisonnement diagrammatique. Selon Dewey, la pensée qualitative éclaire tout particulièrement (a) la nature de la prédication et (b) le phénomène désigné par l'expression « association des idées », que Peirce a développé de son côté dans la distinction qu'il établit entre icône, indice et symbole (*cf.* Innis, 1988).

En ce qui concerne (a), Dewey affirme que

[...] la prédication – toute proposition présentant une relation entre un sujet et un prédicat – caractérise nos tentatives pour faire d'un tout qualitatif, qui est ressenti directement et de manière non réfléchi, un objet de pensée, afin d'en assurer son développement. (1931c: 105)

Ce développement est « analytique » et « additif, synthétique, ampliatif » tout à la fois. La qualité s'analyse alors que sont mis en relation les divers aspects différenciés de l'objet. De cette façon, Dewey focalise la nature active et essentiellement relationnelle de la copule. Dire d'une chose qu'« elle est douce » revient à dire qu'elle pourra adoucir un deuxième objet. La proposition « Les hommes sont mortels » signifie que les hommes mourront. « Ce chien est méchant » dénote ce que le chien fera, à savoir grogner et mordre. Or, c'est à cette articulation, illustrée par la prédication, d'élever des « qualités muettes » en ordre « symbolique » où elles atteignent leur « forme intellectuelle et propositionnelle » (*ibid.* : 106). *Art as Experience* montrera de façon définitive, en conformité avec le projet d'asseoir le caractère *sui generis* de l'iconisation établi par Peirce, que l'« acquisition de la symbolisation », à laquelle se réfère Dewey, est capable de saisir la qualité dans des formes ou des configurations de signes qui lui sont apparentées. Le « donné », insiste-t-il, la seule chose qui puisse être « donnée inconditionnellement », est la « qualité prégnante totale » de toute situation ou de tout contenu problématique. C'est cette qualité qui règle les transitions de la pensée, lui conférant à la fois ses limites et sa direction. Le caractère sélectif des

propositions n'est pas trompeur, car l'articulation est toujours réglée par un surplus de qualité. La pensée fonctionne à travers ses propositions, qui ne peuvent jamais être achevées.

Grâce à un raisonnement similaire, Dewey propose une explication assez remarquable du soi-disant principe de l'« association des idées ». Sa thèse principale consiste à dire que « formellement, la pensée est association, dans la mesure où elle est contrôlée » (*ibid.* : 108). Par conséquent, « associer » signifie « rassembler des objets ou leurs éléments dans une situation totale munie d'une unité qualitative » (*ibid.* : 109). Ainsi, une fois de plus, est-ce la qualité qui contrôle la pensée. Les situations sont « analysées » en objets qui suggèrent et en objets suggérés. En tant qu'« objet total singulier », un oiseau-dans-son-nid se subdivise en un oiseau et un nid. Ils appartiennent au même « tout » d'une manière que ne partagent pas un nid et un arbre. Ce sentiment d'« appartenance mutuelle » constitue le point central de l'analyse de Dewey. Pour lui, c'est l'objet situationnel total qui est premier ; suit alors la dissociation ou la discrimination des objets mis en relation : la mise en relation est première, les objets secondaires – ou plutôt, c'est le sentiment de mettre en relation, ce sentiment qui relie, une qualité donc, qui est premier. Le fondement de l'association se trouve être la qualité de la situation : il établit la connexion fonctionnelle entre les objets. Dewey focalise notre sens de la pertinence et de l'à-propos, enraciné dans l'unité de la qualité, reliant les objets entre eux. Mais les objets ne préexistent pas à la mise en relation. Ils en émergent en tant qu'articulation de ses liens, et ce sera le rôle spécifique de l'artiste que de produire des artefacts qui reproduisent et incarnent les configurations de qualités qui, certes, ne sont pas « flottantes », mais intimement liées à des structures objectives, à savoir les œuvres d'art elles-mêmes. Parce que les unités qualitatives ne sont pas libres, mais sont précisément les unités qui rassemblent cette configuration d'objets ou d'« aspects objectifs », chaque œuvre d'art a son propre ton et ouvre son propre espace qualitatif. C'est dans ce fait qu'est enraciné le caractère inépuisable de l'art.

Or, l'art se préoccupe de la production d'« images », y compris de ce type d'images définies linguistiquement et dénommées « métaphores ». Dewey nous en propose une analyse éclairante, qui illustre plus qu'elle n'explique, à la fois dense et riche et, dans un sens, presque contre-intuitive ; et il en établit le lien avec la prétendue relation d'association par ressemblance.

Lorsqu'une pensée qui nous tiraille nous fait penser à une piqure d'insecte, ou lorsque les aléas de la fortune suggèrent le flux et le reflux, il n'y a strictement aucune conjonction passée que l'on peut invoquer. (Ibid. : 112)

Le premier point à relever à propos de la remarque de Dewey concerne la direction qu'il attribue au processus de la suggestion. Elle semble, en effet, renverser ce qui nous semble être l'ordre naturel, qui va du concret à l'abstrait. Que la formule ne soit pas erronée se comprend grâce à l'exemple suivant (pas original, il faut le dire) fourni par Dewey, lorsqu'il dit qu'une « certaine voix nous fait penser à du buvard » (*ibid.* : 113). La voix, que l'on rencontre d'abord, nous amène au buvard, mais ce en vertu seulement de la dérive créatrice de la qualité partagée, laquelle qualité, dans l'explication de Dewey, est ressentie directement. De toute évidence, il n'y a aucune « identité existentielle externe entre deux choses, mais une qualité immédiate, présente » (*ibid.*), qualité qui règle et fait naître l'appréhension de la similarité, et qui correspond à la notion peircienne du parallélisme qui caractérise les métaphores. Le processus de régulation et de détermination illustré dans ce cas précis par un exemple linguistique – plutôt prosaïque il faut le dire – fonctionne « avant, et indépendamment de, toute analyse réfléchie » (*ibid.*) et, de surcroît, est « quelque chose du genre de ce qui contrôle la construction artistique » (*ibid.*). Les jugements esthétiques, formulés aussi bien par l'artiste que par l'observateur, s'orientent principalement vers la qualité formée ou organisée qui donne son sens à l'œuvre. Pour Dewey, chaque œuvre d'art – y compris les configurations sémiotiques les plus complexes – a son caractère qualitatif propre : il est visé par les

activités créatrices de l'artiste et saisi par l'interprète-observateur. L'attribut «goyaesque» renvoie à quelque chose de distinctif, à quelque chose qui, autant que son poids et le lieu de son installation, caractérise l'artefact. Cette spécificité qualitative de l'œuvre d'art, par exemple, constitue «la qualité du tableau pris comme un tout» (*ibid.*); il s'agit en effet d'une qualité «fondée», car elle n'existe pas indépendamment de son incarnation dans l'œuvre, bien qu'elle ne soit présente dans aucune de ses composantes, mais dans «la forme ou le motif», en réalité dans «la forme qui met en relation», identifiée par Dewey comme «l'intégration de tous les moyens plastiques» (*ibid.*: 122, c'est Dewey qui souligne) dans son essai intitulé «Affective Thought», lors d'une discussion de *The Art in Painting* d'Albert Barnes.

Dewey fait remarquer qu'un nez, en tant que trait du visage, diffère de la triangularité qui se réalise immédiatement dans un triangle donné et interprété comme tel. On peut isoler le nez, mais jamais totalement, car il est caractérisé par ce visage en même temps qu'il le caractérise lui-même. L'expression d'un visage est un «effet d'ensemble de tous les éléments combinés et pas un "trait unique parmi d'autres"» (*ibid.*: 114). Dewey estime que l'expression d'un visage humain et le caractère triangulaire du triangle ont des affinités profondes et qu'elles ne sont ni l'une ni l'autre identifiées dans notre premier contact comme l'est une personne par l'examen de ses empreintes digitales.

La «signification de l'être qualitatif dominant» explique «pourquoi la pensée en tant que processus existentiel va de pair avec l'association contrôlée» (*ibid.*): en ce qui concerne les êtres humains, «cette opération grâce à laquelle la qualité produit ses résultats s'extériorise en symbolisation et analyse», c'est-à-dire reçoit sa forme grâce à des événements sémiotiques de diverses sortes. Ni la conjonction existentielle, ni l'identité physique ne constitue les traits définitionnels de la pensée associative. C'est la reconnaissance de la qualité pénétrante qui régit l'association. «Grâce à elle on assimile une voix à du buvard et, dans des sujets intellectuels plus sérieux,

l'analogie devient le principe directeur de la pensée scientifique» (*ibid.*: 115), thèse centrale de Peirce, instanciée dans les pouvoirs heuristiques de la pensée diagrammatique mentionnée plus haut, tant dans ses formes corollaires que théorématiques (*cf. C.P.* 4.233). Dewey considère que le processus d'association nous conduit, ou peut nous conduire, à une reconnaissance plus explicite d'une similarité de qualité, mais ajoute que cette reconnaissance, qui conduit au jugement, n'est rendue possible que par les symboles, c'est-à-dire par des signes opérant sur un plan très général.

Dewey insiste sur le fait que le travail, qui sur la base d'une qualité commune permet d'assimiler divers domaines les uns aux autres, n'est pas une action thématique. La thématization de cette base dans un jugement explicite de similarité intervient plus tard, et instaure une relation formelle. Ce processus de formalisation, ajouté au mouvement vers la production explicite d'artefacts formés de signes, constitue l'une des fonctions de l'art. «Percevoir comme», dans le sens où l'on perçoit quelque chose comme un promontoire, processus que Dewey identifie à l'association, est le «résultat brut de notre expérience antérieure» et confère à l'expérience présente sa qualité dominante. Lorsque ce «percevoir comme» est différencié ou rendu distinct, c'est la qualité pénétrante qui met en relation toutes les différenciations. Dans le cas du langage discursif, c'est-à-dire dans le cas de l'ordre symbolique peircien, il en résulte «une proposition ou affirmation explicite» (1931c: 116), qui possède encore son caractère qualitatif propre, son caractère de discours ou de prose. Dans l'ordre iconique, il en résulte une image, un diagramme ou une métaphore, lesquels, certes, possèdent un contenu articulé, mais signifient grâce à une sorte d'affinité qualitative entre leur fonction sémiotique et ce qu'ils dénotent. Penser en icônes, quel qu'en soit le type ou l'espèce, dépend de l'appréhension créatrice de la qualité – grâce à l'assimilation – et fait avancer le développement de la qualité dans la conscience qui crée ou qui appréhende. La création tant scientifique

qu'artistique dépend de la qualité. Quel qu'en soit le mode, toute pensée possède son arrière-plan, son point de départ et son principe régulateur. Mais il ne s'agit pas simplement pour elle d'émerger et d'être guidée par la qualité – au contraire elle vise la présentation de la qualité dans des formes objectives. Cette présentation est une réalisation – l'action de rendre réel. La pensée qualitative s'exemplifie par l'excellence de la création artistique, exemple type de la pensée authentique, et dans « l'appréciation esthétique authentique » (*ibid.*), laquelle, pour être vitale, doit d'une certaine façon « retracer le cours du processus créateur » (*ibid.*). C'est cela l'incorporation, l'incarnation de la qualité.

C'est une position-clé de tout le projet esthétique de Dewey que l'art et l'esthétique n'arrivent pas comme des éléments « plaqués » sur notre expérience. L'esthétique se développe à partir des mouvements fondamentaux de l'acte de ressentir. La raison d'être de l'art consiste à accroître et à enrichir la dimension qualitative de l'expérience, et à nous fournir l'« impression » appropriée des situations définies sémiotiquement et qui s'expriment dans les configurations de signes qui sont le support du sens esthétique. Il s'ensuit que dans sa façon d'aborder la qualité, Dewey est conduit à insister sur la matérialité absolue de l'artefact esthétique, malgré la distinction qu'il établit entre le produit de l'art et l'œuvre d'art : celle-ci n'étant rien d'autre que le « travail » effectué chez celui qui ressent le produit d'art. Mais la matérialité de chaque artefact artistique, voire de toute situation esthétique, lui fournit par là même son impression propre. Le produit de l'art médiatise et incarne en même temps, en vertu de sa matérialité distinctive, qui est une structure de l'expérience. Son pouvoir sémiotique provient de ce qu'il est capable d'engendrer des configurations de sentiments sous la forme des interprétants de ses signes constitutifs. Dans son esthétique et dans sa théorie de l'enquête, en effet, Dewey adopte comme un « donné » la « logique des icônes » de Peirce.

Les œuvres d'art fonctionnent certes comme des systèmes de signes, formes logiquement analogues à

des sentiments et, dans un sens plus profond, elles sont métaphoriques dans la mesure où elles assimilent, pour ensuite les thématiser, les qualités communes qui associent dans une relation complexe divers domaines de l'expérience. Toute œuvre d'art est une image définie par la qualité en même temps qu'elle est image de la qualité. Il est clair que le pouvoir sémiotique d'une hypoicône est fonction de son expressivité qualitative. La richesse et la portée existentielle des analyses de Dewey sur ce point trouvent leur expression dans sa description de la manière dont le corps participe à tout processus de perception et, à plus forte raison, à toute forme de perception esthétique authentique.

Ce n'est pas le seul appareil visuel qui réagit avec le milieu dans toute action non banale, mais au contraire l'organisme dans son ensemble. L'œil et l'oreille, entre autres, ne sont que des canaux grâce auxquels se produit la réaction totale. En tant qu'elle est vue, une couleur se trouve toujours qualifiée par la réaction implicite d'autres organes, par ceux du système sympathique comme par ceux du toucher. Elle fonctionne ainsi non pas comme la source de l'énergie totale émise, mais comme son conduit. Les couleurs sont somptueuses et riches pour la bonne raison qu'une réaction organique totale se trouve imbriquée en elles. (1934: 127)

Les systèmes de signes, de signes accessibles à la perception, fournissent dans cette optique leurs propres « impressions » intersensorielles.

Lorsque nous percevons, grâce à l'aide presque fortuite des yeux, la liquidité de l'eau, la solidité des rochers, la nudité des arbres en hiver, il est certain que des qualités autres que celles des yeux remplissent une fonction régulatrice dans la perception. Et il est tout aussi certain que les qualités optiques ne se détachent pas d'un tout avec des qualités tactiles et émotives pendues à leurs basques. (Ibid.: 129)

La perception esthétique exemplifie donc d'une manière très évidente la position à la fois centrale et universelle de la qualité dans la perception en général. C'est bien là en effet que s'affiche l'appréhension pré-analytique qui se trouve à la base de notre rencontre première avec l'expérience.

Surgit en premier l'impression totale, envahissante, déterminée peut-être par la prise de conscience de la beauté inattendue d'un paysage, ou par l'effet produit lorsqu'on entre dans une cathédrale et que la lumière tamisée, l'encens, les vitraux et les proportions majestueuses se fondent en un tout indifférencié. Nous disons avec justesse que nous sommes frappés par le tableau. Il se produit un choc avant même que nous n'en reconnaissons la cause. Comme le dit le peintre Delacroix à propos de cette phase première, pré-analytique, « avant de savoir ce que représente le tableau, on est saisi par son harmonie magique ». C'est un effet que rencontrent la plupart des gens dans le domaine de la musique. L'impression produite directement par un ensemble harmonieux, quel que soit l'art en jeu, se décrit souvent comme la qualité musicale de cet art.

(Ibid.: 150)

Grâce à de tels exemples, dont je n'ai pu donner qu'une petite idée, nous voyons bien que Dewey a su avancer une esthétique générale de la qualité que Peirce n'a pas eu le temps d'aborder, et qui est néanmoins en conformité parfaite avec la position centrale de Peirce :

La quale-conscience ne se limite pas à de simples sensations. Le pourpre a son quale spécifique, même si ce n'est rien d'autre qu'un mélange de rouge et de bleu. On trouve dans toute combinaison de sensations, dans la mesure où elle est vraiment synthétisée, un quale distinctif – un quale distinctif dans ce moment tel qu'il m'apparaît – un quale distinctif dans chaque jour et dans chaque semaine – un quale particulier à ma conscience totale. (C.P. 6.223)

Une sémiotique de la qualité, nuancée par la philosophie, dépasserait l'art, l'esthétique et l'iconique en tant que tels pour recouvrir, comme travail de réflexion, toutes ces dimensions où l'expérience se médiatise dans des signes ayant leurs spécificités qualitatives. Dans ce sens, on peut affirmer que Dewey et Peirce se retrouvent unis dans cette tâche commune qui consiste, selon le mot d'Arthur Bentley, à esquisser « le comportement vivant des hommes qui utilisent des signes dans un monde régi par le temps » (Dewey et Bentley, 1964: 73).

NOTES

1. Voici la traduction : « Je suis certain que [Peirce], plus que tout autre philosophe moderne, a ouvert la voie à une philosophie de l'expérience qui, à la différence des philosophies empiristes traditionnelles, ne sépare pas l'expérience de la nature ».
2. Pour faciliter la lecture, nous avons traduit la citation de Dewey ; il en sera de même pour tous les passages cités. On peut recourir rapidement au texte original puisque la pagination donnée entre parenthèses renvoie au texte de Dewey (N.D.T.).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DEWEY, J. [1908]: *The Practical Character of Reality* (les références sont de McDermott [1973]) ;
- [1931a]: « Affective Thought », dans Dewey (1931b) ;
- [1931b]: *Philosophy and Civilization*, New York, G.P. Putnam's Sons ;
- [1931c]: « Qualitative Thought », dans Dewey (1931b) ;
- [1934]: *Art as Experience*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987 ;
- [1935]: « Peirce's Theory of Quality », *Journal of Philosophy*, xxxii, 701-708. (La pagination est de Dewey [1960]) ;
- [1938]: *Logic: The Theory of Inquiry*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1986 ;
- [1960]: *On Experience, Nature, and Freedom*, (éd. préparée par R. J. Bernstein), Indianapolis, Bobbs-Merrill.
- DEWEY, J. et A. F. BENTLEY [1964]: *A Philosophical Correspondence 1932-1951*, (éd. préparée par S. Ratner et J. Altman), New Brunswick, N.J., Rutgers University Press.
- INNIS, R. E. [1988]: « Die Überwindung der Assoziationstheorie durch zeichentheoretische Analyse: James, Peirce, Husserl, und Bühler », *Zeitschrift für Semiotik*, vol. 10, n° 4, 149-73 ;
- [1994]: *Consciousness and the Play of Signs*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- MCDERMOTT, J. [1973]: *The Philosophy of John Dewey*, Chicago, University of Chicago Press.
- PEIRCE, C. S. [1931-1935]: *Collected Papers*, vol. I-VI (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge, Mass., The Belknap Press ;
- [1958]: *Collected Papers*, vol. VII-VIII (sous la dir. de A.W. Burks), Cambridge, Mass., The Belknap Press ;
- [1978]: *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil.

HORS DOSSIER

L'ART *EX SITU*

À PROPOS DU CATALOGUE *KOUNELLIS AU CHÂTEAU DE PLIEUX*

JAN BAETENS

Le catalogue : un objet entre « document » et « monument »

L'outil photographique a été, dans ses rapports avec le monde de l'art, d'une ambiguïté sans fin. Loin de priver la création artistique de son aura particulière, comme on l'a cru un peu trop vite avec Walter Benjamin, la caméra semble au contraire avoir exacerbé – et sans doute en partie créé – notre sensibilité à l'absolue et insaisissable singularité de l'œuvre, y compris l'œuvre photographique. Le culte de l'original n'est pas mort avec la diffusion des doubles photographiques et, même dans le champ des reproductions mécaniques elles-mêmes, l'effet de signature ou le prestige de l'auteur n'ont en rien été entamés.

En même temps, la photographie s'est aussi trouvée à l'origine d'une critique de l'œuvre bien plus radicale encore que la prétendue perte de l'aura. De cette mise en question, l'instance prégnante entre toutes demeure évidemment le *ready made*, dont le lien avec l'invention de la photographie a été remarqué par plus d'un auteur¹. En effet, si l'œuvre se prête au redoublement photographique, la conséquence qu'il faut bien en tirer, c'est que tout produit ou, plus exactement encore, *n'importe quel* objet, trouvé ou créé, est susceptible désormais d'être lancé sur le marché de l'art (car il faut un marché, un contexte, une institution pour que la manœuvre puisse avoir un sens quelconque).

Une ambivalence comparable s'observe dans un des phénomènes qui prolongent le mieux cette intégration de l'œuvre et du contexte au sens très matériel du terme: l'art *in situ*. Avec cette démarche, où l'œuvre se voit déduite des propriétés d'un lieu qu'elle transforme en retour², la même coïncidence paradoxale de destitution et de valorisation mélangées se manifeste clairement. D'un côté, le contexte jusque-là externe est imprégné par l'action créatrice de l'œuvre. De l'autre, l'effacement de l'ancienne frontière entre lieu d'accueil et production artistique, voire la substitution

de l'endroit travaillé au travail de l'œuvre, inscrit non moins une dépréciation certaine de l'ancien objet d'art.

Produit dérivé devenu banal s'il en est, le catalogue d'exposition se place incontestablement au carrefour de ces interrogations. L'importance de ce genre métatextuel tient certes à de multiples raisons, qu'il serait présomptueux de vouloir creuser en ces pages³, mais l'évolution générale du monde de l'art vers la création *in situ* y joue un rôle sans doute fondamental quoique ambigu et paradoxal, pour ne pas dire aporétique. Car s'il n'est pas aisé de préciser ce que vaut exactement la trace d'un événement (en l'occurrence le catalogue d'une exposition) lorsque compte surtout l'événement même (en l'occurrence l'œuvre exposée), que penser de cette même trace là où devrait s'imposer d'abord – et surtout continuer à le faire – la présence d'un lieu, celui de l'exposition, déplacé, concurrencé, bref « ex-situé » par l'ouvrage chargé d'en garder le souvenir?

À cette difficulté, les solutions proposées n'ont certainement pas manqué, la plus rusée en même temps que la plus logique étant sans doute aucun l'inversion des relations de force entre l'événement artistique et sa trace imprimée. C'est ce qui arrive lorsque installations et *happenings* divers aspirent non plus seulement à se transformer en livre photographique, mais s'élaborent dès le début en fonction de ce destin-là: puisque l'événement a désormais pour vocation première de devenir photographie, la métamorphose se fera avec d'autant moins d'accrocs que l'œuvre se pense radicalement comme une photographie virtuelle et, partant, s'adapte dès sa conception aux caractéristiques du médium qui la divulguera⁴.

S'agissant de l'art *in situ*, les enjeux de cette transformation sont toutefois plus complexes, puisque l'effort de transposition doit porter également sur ce qui, par définition, résiste plus tenacement à la reprise photographique que l'œuvre même et que, de surcroît, la solution simple mais

radicale – le remplacement de l'événement par sa version livresque, soit l'annulation de l'exposition au profit du seul catalogue – lui reste en principe interdite. Certes, on peut choisir comme lieu d'accueil – c'est-à-dire de *réalisation* – de l'œuvre le lieu même de son archivage, qu'il s'agisse d'un livre, d'un cédérom, d'un site Internet ou d'un autre dispositif cyberspatial, qui tous permettent et la circulation de l'œuvre et son intégration concertée à un endroit spécifique. Mais pareille démarche, quand bien même elle a guidé plus d'une pratique passionnante⁵, évite le problème de la *transposition* «cataloguée» plus qu'elle n'y offre de nouvelles réponses.

Pour sortir de l'impasse, le mieux est peut-être encore d'exploiter la double logique qui traverse inévitablement chaque catalogue. Oscillant entre document et monument, entre transparence et opacité, entre la trace de l'événement et l'événement lui-même, tout catalogue est en mesure de construire, du moins théoriquement, une sorte de *diagramme* des rapports entre l'œuvre et son lieu. En effet, s'il reste impensable de reproduire tels quels aussi bien l'œuvre que son lieu d'accueil, la relation entre les deux peut être transposée, avec tout ce qu'une telle *traduction* implique de torsions, de pertes, mais aussi d'excroissances et de trouvailles inédites, au niveau des rapports entre le nouveau site d'accueil qu'est l'objet-livre, d'un côté, et la version photographique de l'œuvre en question, de l'autre. Dit autrement : sans renier sa nécessaire vocation «documentaire», ni rompre avec ses propres ambitions «monumentales», le catalogue d'œuvre, double *ex situ* d'un travail *in situ*, a peut-être les moyens, diagrammatiques en l'occurrence, de rendre compte d'une production *in situ* ailleurs qu'en son propre lieu de fonctionnement, tout en maintenant l'esprit et surtout la forme de l'entreprise à montrer.

«In situ» et «génie du lieu»

Kounellis au château de Plieux, le catalogue accompagnant le passage du maître de l'*arte povera* dans le château-tour de Plieux, un des sites historiques de France les plus ouverts à l'art contemporain⁶, témoigne à bien des égards d'un tel programme, qu'il réalise selon des voies qu'il n'est pas inutile de décrire et d'analyser jusqu'en détail. Non pas pour ériger cette publication en volume⁷, mais afin de mettre en exergue certains des mécanismes pouvant accompagner la continuation et la différenciation ultérieure d'une démarche *in situ* sous forme de livre.

Le château de Plieux (mais gardons-nous de confondre trop vite le nom commun «château» et le nom propre

«Plieux» avec la construction médiévale qu'ils paraissent désigner sans équivoque) diffère des nombreux autres endroits comparables de France non pas du fait qu'il soit habité (ce serait même plutôt la règle), mais du fait que son habitant, l'écrivain Renaud Camus, soit un de ceux qui ont le plus œuvré pour donner à la notion de «génie du lieu» un sens nouveau. Sous peine de caricaturer ici une pensée et une attitude fort complexes, on peut essayer de circonscrire comme suit ce réseau de significations, d'attitudes, de sensations, de rêves et de désirs. Loin de limiter la notion de génie du lieu à la rencontre d'un certain éclat, celui de l'endroit visité, et d'une disponibilité exemplaire, celle du sujet ouvert à l'épiphanie du lieu, les textes de Renaud Camus proposent une singulière radicalisation de pareille fusion entre sujet et objet. D'un côté, en effet, l'auteur pousse l'union à un degré que la modernité, avec sa méfiance de l'illusion référentielle, avait rejeté : chez Renaud Camus non seulement les mots et les choses parfois communiquent, mais dans certains cas ils finissent par se faire indissociables. Comme il est écrit dans *Le Lac de Caresse*⁸ : «[...] car si désincarnés que soient le livre à faire et ses mots, ils ne sauraient se résoudre à n'avoir pas de répondant sur la terre» (p.60). D'un autre côté, pourtant, presque toutes les lignes de ce même ouvrage et de bien d'autres gardent aussi conscience de la non moins inéluctable séparation des pages et des paysages, pour reprendre une paronomase chère à l'auteur qui ne rompt nullement avec les acquis de la modernité d'inspiration mallarméenne. La scission, toutefois, n'est pas toujours vécue tragiquement, mais au contraire revendiquée comme une des garanties de la distance entre l'homme et les choses, entre l'homme et les autres ou encore entre l'homme et soi-même, sans laquelle nulle vie et nulle respiration ne seraient possibles. De ce point de vue, les plus belles épiphanies sont celles qui débouchent sur le génie d'un *non-lieu*, d'un lieu vidé, séparé de lui-même par l'action des signes empêchant la redite mortifère, la répétition tautologique, l'étouffante orthodoxie.

S'agissant du château de Plieux, ce désir de créer une distance entre le lieu et son nom surgit dès les premières phrases du catalogue. Par tout un réseau d'associations de formes et de thèmes, le substantif «château» s'allégorise et devient comme un reflet du nom propre qu'est le Château de Kafka (le patronyme de Kounellis est rapproché de celui de K. dès le titre du texte d'escorte de Renaud Camus : «K. dans le château, enfin», la suite de ces mêmes pages permettant de revenir plusieurs fois sur les échanges entre les œuvres de l'artiste et les lettres de l'alphabet). De son côté, le

toponyme «Plieux» participe de ces va-et-vient entre l'être et les lettres par l'importance des endogrammes que mobilise ce terme dans un contexte pareil: Plieux rime avec «lieu», ou plutôt avec «lieux» (la nuance est de taille pour peu qu'on se rappelle le besoin de distance et de séparation intérieures), tout en rappelant le nom tout mallarméen de l'association qui gère le site, «Pli selon pli».

C'est donc ce lieu-là qui accueille K. ou plutôt le travail de K., lequel intervient diversement pour remodeler l'espace du château. Dans deux salles du bas, avec leur sol en terre battue, sont introduites des poutres et des solives, qui tantôt paraissent soutenir les murs (dans la première salle) et tantôt semblent y reposer (dans la deuxième salle). Dans la grande salle du château, avec son plancher en bois, flottent de grosses pierres, accrochées au plafond par des cordages marins. Au sommet de la tour, enfin, se hisse un drapeau dessiné par l'artiste⁹. Les matériaux utilisés sont simples, comme est claire l'idée porteuse de l'ensemble de cette grande métaphore filée: une progression s'installe qui mène du très lourd au très léger, de la terre à l'air, en passant par le bois et la pierre et les fonctions couplées de l'étagage et du repos, de l'envol et du flottement, le tout pouvant se déchiffrer comme la mutation du château en navire, avec, de haut en bas, la cale du navire, puis le nef et les voiles et, tout à la fin, le pavillon de l'embarquement.

Toute la question est maintenant de savoir si pareille organisation se retrouve sans altération dans le catalogue ou si, au contraire, la version livresque du travail de K. refaçonne son idée tout en la documentant.

Apparemment, la segmentation des pages du livre épouse sans trop d'écarts la division interne du trajet de l'exposition. Sans être pour autant séparées de manière catégorique, les quatre parties de l'intervention de Kounellis se reconnaissent d'emblée, elles ne se mélangent pas et leur division est rehaussée par la répartition calculée des photos couleur: l'enfilade d'images en noir et blanc est ponctuée par quatre heptachromes, soit exactement une image couleur par section. De la même façon, l'alternance admise de plages de texte en fausse page et d'illustrations en belle page assimile, sans trop de peine, la traversée du livre à une sorte de tour guidée.

Or, en dépit de cette correspondance indéniable, la présentation du catalogue paraît plus complexe que celle offerte par l'exposition. Si on commence par examiner l'ordre d'apparition des fragments retenus, trois caractéristiques sautent tout de suite aux yeux: d'abord la divulgation du clou du spectacle en première de couverture; ensuite l'in-

sertion d'un ensemble péripgraphique à la fois semblable au reste du livre et fort différent de lui¹⁰; enfin les variations internes d'une séquence à l'autre. À l'exception du premier trait, qu'il est possible de présenter brièvement, on s'efforcera d'analyser avec toute la minutie requise ces propriétés importantes du catalogue *Kounellis au château de Plieux*.

La couverture

L'exhibition des «pierres flottantes» en recto de couverture, le premier trait à commenter, est-elle là pour vendre la mèche avant que l'exploration du château même n'ait commencé pour de bon? Serait-elle dictée par des considérations mercantiles destinées à aguicher le lecteur pressé? L'une comme l'autre de ces explications paraissent bien minces. Plutôt convient-il de supposer que la brusque inversion de l'ordre des choses, le livre commençant *in medias res* là où le parcours réel de la visite est nécessairement linéaire et sans doute aussi fléché, ouvre le regard à ce qui, dans la visite «sur papier», va échapper à la contrainte de la ligne droite. Cette lecture, plus satisfaisante par rapport au travail de Kounellis, s'avérera en tous points très rentable lors du voyage dans le livre même.

L'intermède péripgraphique

La seconde surprise disposée par le catalogue, l'élaboration d'un intermède péritextuel d'un raffinement extrême¹¹ (voir *illustrations 1 à 3*), fait succéder à la vue panoramique du château de Plieux le gros plan d'un dessin préparatoire de Kounellis, avant de caler le regard au pied d'un édifice occupant presque tout le champ. Le bâtiment paraît s'élever vers le drapeau au sommet où se retrouve, mais «mis en vie»¹², le croquis antérieur. Cependant, pour étudier correctement les rapports entre ces trois états du péritexte¹³, il ne suffit pas de signaler que tout l'enchaînement se fonde sur le principe de l'avant et de l'après (l'image centrale qui affiche le travail de Kounellis étant l'axe temporel sur lequel pivote la scène), il faut dépasser cette logique très linéaire qui ne distingue en rien l'avancée sur le terrain (où on se rapproche du château) et celle dans le livre (où on tourne les pages les unes après les autres).

En examinant de plus près le rapport entre les deux premières images, on constate tout d'abord la bipartition franche de la feuille, avec il est vrai un renversement tout aussi direct. L'esquisse de Kounellis est cadrée et montrée de manière à correspondre aussi exactement que possible à l'emplacement du ciel noir de la première photographie¹⁴.



Illustration 1

Nature et culture sont ainsi superposées dans le haut de l'image, cependant que le bas, envahi tantôt par le château et tantôt par le blanc du support, semble associé à un vide, à une manière de non-lieu. Par-dessus le marché, l'intervention d'un creux et le recours à la permutation inscrivent ces pages dans la perspective d'une combinatoire, d'une logique sérielle susceptible de se saisir également des autres paramètres montés en épingle par les ruptures d'une page à l'autre : l'extrême changement d'échelle (après la vue panoramique, on trouve un très gros plan), l'orientation des lignes de force (les horizontales se compliquent d'une verticale) ou encore l'hésitation persistante entre abstrait et concret (la croix dessinée par Kounellis, c'est d'abord deux lignes qui se coupent, mais c'est aussi, par l'effilochement même du trait, un rappel prégnant des lourds nuages ouatés).

Si nets sont les rapports différentiels entre les deux premières images que leur structure en devient dynamique.



Illustration 2

Non seulement les possibles ne paraissent guère épuisés par les deux premières occurrences de la série, mais ils sont surtout en partie prévisibles, ce qui va installer dans le catalogue une relation nouvelle avec le lecteur. À l'instar du parcours dans les lieux réels, la progression dans le livre prend en effet la forme d'un défi lancé au lecteur, qui peut rivaliser avec l'auteur comme dans un roman policier, en essayant d'anticiper sur les déroulements futurs de l'ouvrage.

Par rapport à cet horizon d'attente, il y a lieu de décrire la troisième image comme le dernier volet d'un triptyque. Ce sont, en effet, les mêmes paramètres que la photographie et sa mise en page mettent à contribution, mais jamais de façon mécanique : l'inversion des valeurs chromatiques fait qu'après le passage du noir au blanc on aboutit à la domination d'une gamme de gris ; le découpage horizontal de la feuille en deux moitiés plus ou moins égales se retrouve dans la division comparable de l'édifice en corps central et en tour, les deux agités de lignes obliques jusque-là absentes¹⁵ ; le rapport quantitatif entre le léger et l'évanescant, d'une part, et le compact et le solide, d'autre part, se conserve : les nuages ne surplombent plus le château mais le vent reste visible dans les plis de l'oriflamme ; le maintien du noir avait rendu attentif aux similitudes matérielles entre la représentation des ciels et les effilochures du dessin de Kounellis, que ne contredisent pas dans l'image finale les camaïeux gris des murs ; enfin, la césure entre l'état naturel et l'état culturel des lieux est intériorisée, le drapeau occupant par rapport au château ainsi « naturalisé » la même place que le château par rapport à l'immensité du paysage gersois, il est vrai à un endroit symétriquement inverse de la page, ici tout en bas et là tout en haut.

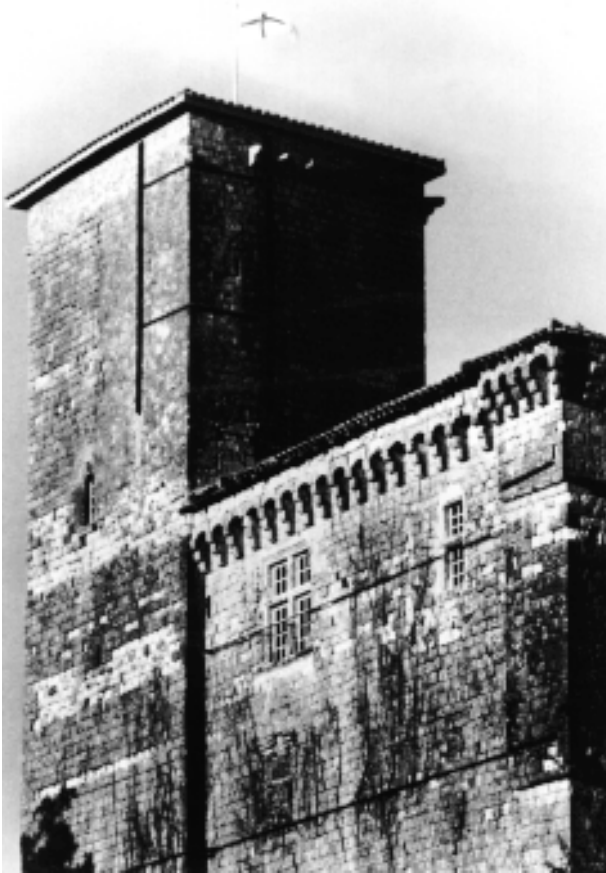


Illustration 3

Dans ce vaste dispositif, l'esquisse de l'oriflamme n'a pas de fonction univoque. À cause de son contenu et de sa forme spécifiques, la croix est, en effet, à lire d'abord comme le symbole de la copule (la réduction du pavé imprimé corroborant le statut à part de l'élément central du triptyque). Ensuite pourtant, lorsqu'apparaît la réalisation de l'esquisse sous forme d'oriflamme, la même croix est aussi, non plus le conjoncteur, mais le terme qui s'ajoute lui-même à l'image inaugurale du château. Ainsi on cesse d'avoir affaire à une structure simple « $A + B = AB$ », pour déboucher sur une structure du type « $A +$ (symbole de conjonction) = A transformé», logique nouvelle qui court-circuite les instances habituelles et assigne la fonction de copule à autre chose que ce qui l'explicite, c'est-à-dire la croix. L'élément conjoncteur devient alors l'organisation interne du catalogue même, avec son enchaînement d'illustrations en belle page qui déteignent l'une sur l'autre par empilement et presque par transparence. Comme ce genre de superpositions ne peuvent exister que

dans le livre, elles démontrent à quel point la visite de l'exposition est ici liée à la forme du support-livre, le catalogue ménageant des raccourcis et des alliances autres que ceux agencés par le travail premier *in situ*.

À côté de ces nombreuses correspondances d'une image périgraphique à l'autre, frappent pourtant aussi certaines différences. Leur intérêt est d'autant plus grand qu'il s'agit de glissements concentrés sur les parties les plus stratégiques ou surdéterminées de l'image: l'oriflamme et le château. L'une et l'autre se dérobent, en effet, à la réticulation par lignes horizontales et verticales, si massivement présentes dans les images d'ouverture. La forme triangulaire de l'oriflamme est soulignée par l'action du vent. Et ce point de vue, de biais et en contre-plongée, introduit dans la représentation du château une série d'obliques et un angle plutôt aigu, qui tous atténuent la verticalité de la tour et la masse horizontale du corps central de l'édifice.

La géométrisation assez poussée des lieux et des objets photographiés, ainsi que le commentaire de Renaud Camus en regard des images, quand bien même cette voix d'escorte traite surtout des salles montrées seulement plus loin, autorisent en tous cas une lecture «grammatisante» de la photographie. Dans les volumes que reproduit la caméra, on a tout loisir de reconnaître déjà les lettres grecques qui inspireront si visiblement les formes et emplacements des solives placées dans les salles du bas:

Le tau, dit K, Le pi. Le kappa... Non, il n'a pas dit le kappa; mais la première pièce en entrant, à droite, dans la première salle du bas, à Plieux, a bel et bien la forme d'un K. – retourné ou non selon les points de vue. Quant à la croix centrale, dans la même salle, le maître trouverait ridicule, «redondant», qu'elle fût sommée. C'est bien un T. De même que la pièce du fond, à gauche, est incontestablement un π . À quels dieux farouches ces figures majestueuses et si simples, pour le coup, sont-elles des autels? Aux dieux de la lettre, probablement. (p. 14)

Toutefois, plus important encore que cette reconnaissance d'un possible référent scriptural des données plastiques, est le fait que l'association du texte et de la vue amène le regard – invité à balayer la page de gauche à droite par l'insistance sur les couches horizontales – à rapprocher les plages photographiques du catalogue des pavés imprimés. L'opération ne va pas sans surprise et confirme largement le travail général effectué sur les termes – forme et signification confondues – que sont «K.», «château» ou «Plieux». Prenons, par ex-

emple, la légende identifiant la première image de la série: «Château de Plieux (F.S.P.)», où il va aussi sans dire que l'abréviation du nom du photographe contribue à aiguïser notre sensibilité au poids de la lettre. Pour transparent que soit cet énoncé, la continuation horizontale du regard vers la page de gauche prolonge ce bout de phrase d'une remarque sur le nom de Kounellis, dont l'incidence sur la lecture de celui de Plieux n'est pas négligeable. Après avoir souligné la renommée universelle, dans certains milieux, de l'artiste *in residence*, Renaud Camus poursuit ironiquement:

Or, dans le même temps, mais dans d'autres sociétés, plutôt plus nombreuses, à peine fait-on la même annonce on s'aperçoit qu'on suscite, en réponse, à peu près autant d'émotion que si l'on avait dit Ellis Koun, Sillenouk ou Kunö Seis. (p.8)

Sous peine de mal lire l'enseignement des anagrammes de «Kounellis», force est, en effet, d'appliquer le même procédé au toponyme «Plieux» (après tout bien moins connu et pour cela même autrement plus fragile que le nom propre de l'artiste aux vertiges des signifiants). Les associations avec «lieu» ou «pli selon pli» se voient ainsi activées une seconde fois, avec du reste une bonne dose d'humour qui enlève à l'exercice tout soupçon de pédanterie. En l'occurrence, et par extension, il n'est pas interdit de remarquer dans les manipulations audacieuses de la distance à l'intérieur de la série d'images du château de Plieux, les vues de loin et de très près s'écrasant presque l'une l'autre, un assez exact équivalent visuel du brassage des lettres du nom de Kounellis/Plieux.

Plus fondamentalement, ce qui transparait dans la lecture conjointe d'une séquence photographique d'un château et d'un bloc d'anagrammes d'un nom d'artiste, c'est bien sûr l'union du sujet et du lieu, de l'homme et de la géographie, bref de la personne et d'une certaine idée de l'espace et du monde. Réalisée une première fois *in situ* par le travail de Kounellis, la même structure va se répéter, d'une manière à peine différente, par l'agencement du catalogue avec des moyens qui lui sont tout à fait spécifiques.

Le déroulement interne

L'analyse de la troisième grande particularité à l'intérieur du catalogue, le traitement dissemblable réservé aux trois salles de l'exposition, permettra de mieux étayer ce type d'interprétation.

S'il a été crucial d'accorder tant de place aux premières feuilles de ce volume, c'est surtout parce qu'en cette zone se

négoce le régime de lecture du livre entier. La primauté, que le catalogue donne aux problèmes de prise de vue et de mise en page, avère le mieux sa véritable portée au moment où s'entame la présentation de l'exposition proprement dite, soit le travail sur les poutres, les pierres et les cordages. Vu de loin, par exemple après une lecture hâtive des pages d'ouverture, on pourrait avoir l'impression d'un échelonnement très classique, voire trop sage du matériau iconographique, distillé feuille après feuille selon les règles les plus académiques qui soient: une page couleur par salle, assortie d'un nombre variable de photographies en noir et blanc; différences marquées entre les séquences; soulignement des transitions par le recours à des intermédiaires dessinés. Pourtant, aguéri par l'activité formelle des premiers segments du livre, le regard du lecteur se fait vite attentif à toute une série de menues interventions visuelles du photographe et du metteur en page qui démontrent amplement le caractère indépendant de la «forme-catalogue» de l'exposition.

Essentiel à cet égard est, bien sûr, le jeu avec la quantité d'information livrée au spectateur, toute différente d'une séquence à l'autre. Non pas au niveau du nombre de photographies par section (il y a respectivement cinq, trois et quatre images pour l'évocation de chacune des salles), mais d'autant plus à hauteur de la répartition entre vues d'ensemble et vues de détail. Progressivement on passe d'une série entièrement constituée d'images très fragmentaires (en la salle n°1 seules se montrent, l'une après l'autre mais aussi un peu mélangées, les pièces introduites par Kounellis) à une série d'images évoluant elles-mêmes (dans leur présentation de la salle n°2) de l'aperçu global au fragment isolé, puis à un dernier ensemble de vues sans exception générales. Qu'aucune de ces images ne présente le même point de vue ne doit pas être lu comme la transposition immédiate du trajet du visiteur. Ce qui change, en effet, n'est pas d'abord le point de vue, mais surtout la hauteur, la distance, l'éclairage ou d'autres paramètres encore, que ne motive guère la position changée du visiteur. Le parcours est photographique et livresque. Il n'épouse pas le trajet d'une vraie visite. Par moments, il devient même acte d'écriture, car pour saisir correctement la place respective des pièces de la salle n°1 les unes par rapport aux autres, le lecteur est obligé de faire un petit croquis pour y faire figurer l'emplacement des œuvres qu'il ne découvre jamais que par bribes. Dans cette perspective, faut-il y insister, l'allure alphabétique ou scripturaire des pièces exposées accentue encore la *transformation d'un cheminement en écriture*.

Le catalogue comme lieu d'écriture

Inséparable de la lecture, le mouvement de l'écriture fait quelque chose que l'image seule ne fait pas (ou ne saurait même pas faire). C'est aussi en ce sens qu'il convient d'entendre l'anecdote suivante, voluptueusement consignée par Renaud Camus dans son commentaire du séjour de Kounellis :

(K. m'offre un dessin, qui représente un Christ, très expressionniste de facture, tordu sur le grand T de la première salle du bas, à Plieux. « On pourrait peut-être le mettre dans le catalogue, dis-je naïvement. – Non, dit K., il faut que ce reste un secret ». [...] « Qu'y a-t-il de plus simple qu'une croix, interroge K., pouvez-vous me le dire? Une chose linéaire, mystique: parfait symbole d'humanité. » Puis il demande que les derniers mots soient retirés à l'impression, comme étant « trop explicites ». (L'écrivain, Dieu merci, est celui qui trahit les secrets – au bénéfice du Secret, il faut l'espérer [...]).

(p. 14, souligné par l'auteur)

En révélant dans son commentaire l'existence d'un dessin interdit de catalogue comme en divulguant des propos voués au silence, l'écrivain resignale de son côté les privilèges du texte et surtout du catalogue, lequel excède aussi l'œuvre dont il n'est censé renfermer, dans la version classique des choses, qu'une pâle copie.

Comme on l'a déjà fait remarquer, le nombre d'images par séquence obéit largement à des soucis d'individuation



Illustration 4



Illustration 5

rhétorique. Si on trouve d'abord cinq, puis trois, enfin quatre photos par salle, c'est avant tout pour rendre compte avec précision de la quantité de pièces par salle. En tous cas, c'est la conclusion banale qu'on pourrait tirer de telle variation élémentaire, si le photographe s'était borné à chaque fois à détacher une pièce de son contexte. Or, c'est le contraire qui se produit: souvent, l'image combine des portions dépareillées de plusieurs pièces, à tel point que dans la salle n° 1, par exemple, dénombrer les parties constitutives de l'exposition n'est guère chose aisée. Dans la salle du haut, c'est en revanche la nécessité d'une quadruple image, presque identique d'une occurrence à l'autre qui pose problème. Ainsi est mise en cause la représentation transparente qui unit généralement la photographie d'exposition à l'objet reproduit. Ici, chaque image se donne pour un état métonymique du travail à illustrer: une interprétation partielle, provisoire, d'un point de vue lui aussi toujours changeant.

Ce qui encourage également à mettre en avant le catalogue comme principe de transformation et comme producteur de trajectoires inédites, *ex situ*, dans l'œuvre *in situ*, est une dernière des grandes propriétés spécifiques de *Kounellis au château de Plieux*: le statut non identique des esquisses

insérées entre les trois séquences kounelliennes (voir *illustrations* 2, 4 et 5). Une fois encore, il pourrait s'agir d'un détail infime; mais, de nouveau, ses conséquences sont tout sauf négligeables. De la première esquisse, on avait déjà fait ressortir le caractère ambivalent. Les deux croquis suivants, qui montrent dans le même style «pauvre» certains détails du projet réalisé ultérieurement, sont placés à la lisière des grandes articulations thématiques du catalogue: l'esquisse n°2 apparaît entre la série consacrée à la salle n°1 et celle consacrée à la salle n°2, et l'esquisse n°3 sépare ce dernier ensemble des images de la salle du haut. Dans l'un et l'autre cas, leur statut temporel est complexe: le croquis n°2 anticipe sur une série à venir, mais clôt aussi, par sa proximité matérielle, la déclinaison des fragments de la salle n°1 (une suite continue de belles pages les réunit, alors que la nouvelle série de la salle n°2 ne débute qu'après une interruption); quant au croquis n°3, il suit et couronne l'ensemble de la salle n°2, sans rien annoncer de ce qui va suivre. Pareille volatilité temporelle pousse bien sûr à délaissier la seule progression linéaire et fait relire dans l'image de nouvelles exploitations du «sous-texte» (si l'on peut dire) grammaticale ou scripturaire du visuel. Hésitant entre relance et clôture, les traits élémentaires des esquisses cessent de représenter uniquement des poutres, afin de se muer en signes de ponctuation – parenthèses tournées de 90 degrés? accolades un rien écrasées? –, symbolisant sans exception une idée d'ouverture fidèle à l'esprit de Kounellis travaillant au château de Plieux.

Le catalogue réitère ainsi à son niveau, dans son espace, dans sa chronologie, le geste créateur de K. *L'ex situ*, de cette façon, n'est pas moins radical ou novateur que *l'in situ* – ce qui reste le plus bel hommage que l'on puisse rendre à ce type de manifestation.

NOTES

1. Voir par exemple T. de Duve, *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Paris, Minuit, 1984.
2. Pour une introduction fondée théoriquement, voir M. Gauthier, *Les Contraintes de l'endroit*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1987, et G. Lelong, *Des Relations édifiantes*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1991 (le premier volume est axé surtout sur les arts plastiques, l'objet du second est plutôt l'architecture).
3. On peut nommer, en vrac et sans nulle volonté d'être exhaustif, les facteurs suivants: l'internationalisation du marché, qui oblige à se faire connaître ailleurs que là où l'on expose; la pression institutionnelle, qui amène à penser chaque exposition comme une opération de marketing; la domination persistante du discours d'escorte sur l'œuvre elle-même, qui renforce de toute évidence le devenir photographique des produits artistiques.
4. Voir la contribution de P. Dubois, «Pratiques contemporaines de la photographie», à l'ouvrage collectif *Histoire de la photographie*, dirigé par J.-C. Lemagny et A. Rouillé (Paris, Bordas, 1986).
5. Pour quelques exemples, voir *L'Art conceptuel, une perspective*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989 (catalogue de l'exposition dirigée par S. Pagé).
6. L'exposition a duré du 15 juillet au 18 septembre 1995. Sur le «fonctionnement» de Plieux, voir R. Camus, *P.A. (petite annonce)*, Paris, P.O.L., 1997.
7. Pour cela, le présent catalogue reste encore trop proche des modèles convenus, qui risquent peut-être d'en faire méconnaître certains aspects des plus originaux.
8. Paris, P.O.L., 1991. Pour un premier commentaire de ce volume, voir notre article «Renaud Camus et le *texte sur rien*», *Texte*, n° 11, 1994.
9. Non sans clin d'œil, peut-être, au pavillon «bleu blanc jaune» de V. Larbaud, un des auteurs favoris de R. Camus, qui est un écrivain sachant célébrer ses collègues. La suite de l'analyse indiquera pourtant que cette anecdote, assez probable pour qui connaît un peu l'œuvre de Camus comme celle de Larbaud, n'épuise en rien le sens de ce drapeau.
10. Rappelons que le concept de *périorgraphie*, introduit par A. Compagnon dans *La Seconde Main* (Paris, Seuil, 1979), a servi de base à la notion genettienne de *péritexte* (cf. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987). On considérera ici les deux termes comme synonymes, étant entendu que les éléments qui, dans l'espace du livre, entourent l'œuvre proprement dite peuvent être de nature aussi bien iconique que scripturale.
11. Dans son *ABC du métier*, Paris, Imprimerie nationale, 1988, Massin nomme ce genre d'introductions visuelles au texte des «déroulements» et les compare très justement à l'ouverture d'une symphonie.
12. Empruntés à J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1990, les concepts de «mise en vie» et de «mise à mort» désignent respectivement le passage d'une représentation fictive à un référent réputé réel et le passage d'un référent réputé réel à une représentation fictive.
13. Pour autant bien sûr que les plages périorgraphiques en question soient séparables de l'œuvre même. Le critère de séparation utilisé n'a pas trait à l'opposition intérieur/extérieur du château (le pavillon dessiné par Kounellis ne fait pas moins partie de l'exposition que ce qui se montre dans les trois salles), mais concerne le fait autrement plus matériel de l'unicité des images: là où chacune des salles bénéficie de plusieurs prises de vues, les images de l'ouverture périorgraphique montrent toutes des objets fort différents.
14. Une comparaison avec les deux autres croquis de Kounellis montrés ultérieurement laisse supposer nettement que la page de dessin a été recadrée en vue de l'obtention de l'effet mentionné (cf. *infra* pour une reproduction de ces esquisses).
15. Le déplacement latéral du champ de fuite accentue évidemment l'impact des lignes obliques présentes dans le champ.

Qui dit quoi ?

Francesca Caruana – page 7

Dans le domaine de l'imitation, l'art contemporain pourrait avoir l'apanage de l'imitation dans la mesure où la plupart du temps il n'offre pas de difficultés techniques majeures à être reproduit et pousserait à reconsidérer la problématique du faux. En réalité, la complexité des motivations esthétiques indexée au contexte socio-historique montre que les artistes, qui ont « imité » des manières, des styles, ont procédé à une relève critique de la question de l'imitation. C'est en soumettant principalement deux mouvements à l'analyse sémiotique, l'hyperréalisme et le surréalisme, que la proposition s'est formée d'aborder la question du faux sous l'angle du réel de la création.

Given that most of the time reproducing contemporary art presents no major technical difficulties, its relationship to imitation can be seen as strong, thereby encouraging us to reconsider the problem of the fake. However, the complexity of aesthetic motivations linked to specific social and historical contexts shows that the artists who have “ imitated ” various manners and styles have conducted a critical reappraisal of the question of the fake. It is by subjecting two art movements, Hyperrealism and Surrealism, to semiotic scrutiny that I propose to address the question of the fake in art from the point of view of the reality of creation.

Accord réciproque :

Peirce, Kandinsky et le potentiel dynamique du qualisigne

David Scott – page 17

Une des conceptions-clefs de la sémiotique peircienne est la structure relationnelle de la représentation – relation triadique entre *representamen*, objet, et interprétant et entre icône, indice et symbole. Un domaine privilégié pour l'étudier est fourni par l'art abstrait moderne : Wassily Kandinsky (1866-1944), par exemple, contemporain de Peirce (1839-1914) et sémioticien sans le savoir, comme artiste autant que comme théoricien de l'esthétique, a essayé de cerner les potentialités de la qualité pure. Cet article essaiera de montrer comment la sémiotique peircienne, surtout dans le domaine de la théorie de l'icônicité, nous aide à mieux comprendre le potentiel dynamique des formes abstraites dans la peinture de Kandinsky, et de montrer comment sa théorie et sa pratique portent la marque des processus sémiotiques fondamentaux théorisés par Peirce.

One of the key concepts of Peircean semiotics is the relational structure of representation – the triadic relation between *representamen*, object and interpretant and between icon, index and symbol. A privileged domain for its study is provided by modern abstract art. Wassily Kandinsky (1866-1944), for example, contemporary of Peirce (1839-1914), – and a semiotician without knowing it – tried to define the potential of pure qualities, both as artist and theorist of aesthetics. This paper will, on the one hand, show how Peircean semiotics, especially in the field of the theory of iconicity, helps us understand the dynamic potential of abstract forms in Kandinsky's paintings ; and, on the other hand, show how the latter's theory and practice manifest the fundamental semiotic processes theorized by Peirce.

Sémiotiques du texte et de l'image

Tony Jappy – page 25

Je me préoccupe dans cet article d'un problème soulevé il y a plus de deux cents ans dans le *Laocoön*, qui oppose entre les signes picturaux et textuels une différence de support et de dimensionnalité. Or, aucune sémiotique ou sémiologie « rigoureuse » ne se permettrait le luxe d'avoir deux définitions distinctes du signe, l'une qui s'appliquerait aux signes linguistiques, textuels, et l'autre réservée à des signes picturaux. Ce problème a ainsi fait l'objet au cours de ce siècle de différentes tentatives de réponses dont deux qui m'intéressent plus particulièrement. La première s'inscrit dans l'optique du tournant linguistique ; la seconde est la sémiotique de Peirce, dont la composante la plus pertinente est la logique des icônes. C'est le problème posé dans ce contexte par la métaphore, qui servira d'illustration des différences fondamentales qu'on peut constater entre les deux approches.

My concern in this article is to review a problem raised over two hundred years ago in Lessing's *Laocoon*, which drew attention to differences in support and dimensionality between pictorial and textual signs. Obviously no serious semiotic or semiological theory can allow itself the luxury of two definitions of its principal unit, the sign, one for pictures and one for texts. Over the course of the century we have witnessed several attempts to address the problem raised by *Laocoon*, of which two are of particular interest. The first is a theoretical outcome of the so-called “ linguistic turn ”, the second is Peirce's logic of the icon. The problem raised by metaphor in this context is used to illustrate fundamental differences in the two approaches to the problem.

Quand le discours se veut langage d'un sujet plutôt qu'instance indifférente de la langue

Joëlle Réthoré et

Cécile Paucsik-Tourné – page 35

Pour justifier une telle interprétation de certaines démarches d'écriture à visée poétique, nous tenterons de montrer que ce ne sont pas tant des signes qui nous sont « donnés » à lire qu'un langage fait de « jugements perceptuels » sur la réalité, vision préconsciente favorisant le musément du lecteur et visant à modifier suffisamment ses habitudes de lecture pour qu'il remette en cause sa pensée du monde et de sa propre place dans le monde. L'accent est non seulement porté sur la priméité de l'expression, mais le texte appelle le lecteur à oublier le fait que toute représentation verbale relève, fondamentalement, de l'univers de la tiercéité, c'est-à-dire de la loi établie par convention comme mode communicable de représentation. Des illustrations ont été choisies dans la trilogie de Dos Passos (*The 42nd Parallel* et *The Big Money*).

We will attempt to show that, in certain types of writing, what is given to the reader is not simply mere signs but “ perceptual judgements ” on reality, a preconscious vision which releases the musément of the readers and aims at modifying their habits of reading to such an extent that they eventually question their perception of the world and their place in it. While the emphasis is placed on the firstness of expression, more significantly, the text leads the reader to forget the fact that all speech representation pertains to the universe of thirdness, *i.e.* of conventional laws understood as a communicative mode of representation. Illustrations will be taken from Dos Passos's trilogy (*The 42nd Parallel* et *The Big Money*).

Parler du virtuel.

La musique comme cas exemplaire de l'icône

Jean Fisette – page 45

L'auteur cherche à reproduire les diverses circonstances suivant lesquelles il serait possible de saisir la notion d'« icône ». En premier lieu, il dresse une liste des principales caractéristiques de l'icône, telles qu'on peut les répertorier dans les textes de Peirce. Puis, une confrontation de ces traits au signe visuel qui devrait, suivant l'étymologie, exemplifier l'icône démontre plutôt que, contre toute attente, cette équivalence entre l'icône et le signe visuel vient créer des difficultés majeures qui sont liées à l'une des questions centrales de toute théorie du signe, à savoir la place que l'on doit réserver à la question de la représentation. Or il s'avère que les caractères reconnus par la majorité des travaux des spécialistes au signe musical correspondraient de fa-

çon beaucoup plus juste à l'icône dans la mesure où cette dernière ménage, à l'intérieur du signe, une place à l'imaginaire, d'où il est possible d'appréhender le virtuel et de laisser l'émotion s'inscrire dans le processus de la « sémiosis ». L'auteur évalue cette hypothèse et en mesure les retombées sur la théorie du signe.

This paper starts off by presenting the various circumstances whereby the notion of "icon" can be apprehended, after which it draws up a list of the principal characteristics of icons, as defined in Peirce's writings. These are then contrasted with definitions of visual sign, which etymologically should correspond to the icon. However, the traditional icon – visual sign equation raises major difficulties with respect to one of the central issues of sign theory, namely the status to be accorded to representation. Now, it so happens that the characters attributed to the musical sign by musicologists correspond more closely to the icon. Within the musical sign, there is greater scope for the workings of the imagination, making it possible for the virtual to be perceived and for emotion to find its proper place in semiosis. This hypothesis is tested and its implications for sign theory are assessed.

Comment faire des nations avec des signes. L'hypoicône et la genèse des communautés imaginées

Fernando Andacht – page 55

L'article revient sur la recherche entreprise par B. Anderson sur la communauté imaginée à la lumière de la conception peircienne de la qualité incarnée, ou hypoicône. L'analyse de la naissance des nations modernes révèle des implications insoupçonnées dues à la tension entre la qualité pure et son incarnation matérielle. L'article a pour but d'illustrer le potentiel analytique de la recherche sémiotique en ce qui concerne le fonctionnement de l'imaginaire.

The paper revisits B. Anderson's work on the imagined community in the light of the concept of the embodied quality, or hypoicon, in C. S. Peirce's semiotics. The analysis of the birth of modern nations brings out the less obvious implications of the semiotic tension between pure quality and its material embodiment. Our purpose is to illustrate the analytic potential of semiotic inquiry into the workings of the human imagination.

Support et iconicité, ou l'apparence sans qualités

Anne-Marie Christin – page 69

À partir de remarques de Peirce prouvant qu'il était sensible à la « qualité » de certains sup-

ports, on s'interroge sur le fait qu'il n'ait pas pris en compte cette qualité dans sa conception de l'« icône ». L'hypothèse avancée ici est que cette ignorance – ou ce refus – a son origine dans la définition que Platon avait donnée lui-même de l'icône, et qui est fondée sur l'amalgame d'interprétations erronées relatives à la peinture et à l'écriture. La notion de « représentation », notamment, est à l'origine de confusions qui ont interdit à Platon – puis à Peirce – de voir que la différence essentielle qui sépare idéogramme et lettre alphabétique repose sur la relation fonctionnelle que l'un entretient, et l'autre non, avec son support.

From remarks by Peirce proving that he was sensitive to the "quality" of certain fields or supports, I am led to inquire into the reasons for his not having taken this quality into account in his conception of the icon. I hypothesize that this ignorance – or refusal – stems originally from Plato's definition of the icon, which is based upon a confused set of interpretations concerning painting and writing systems. The notion of "representation" in particular is at the heart of misconceptions which prevented first Plato, then Peirce, from realizing that the essential difference between an ideogram and a letter of the alphabet is determined by the former's, but not the latter's, functional relation with its supporting medium.

Rhèmes d'amour

Michel Balat – page 77

Cet article met à l'épreuve la distinction classique icône/symbole dans l'étude de graphes. Accessoirement, il démontre qu'à partir d'une proposition simple, du type sujet-verbe-complément direct, et de la négation des ses parties, on peut constituer 448 propositions distinctes.

The article tests the classic icon-symbol distinction in the study of graphs. It also demonstrates that, starting with one simple Subject-Verb-Complement proposition, and the operation of negation of its parts, it is possible to generate 448 different propositions.

John Dewey et sa glose approfondie de la théorie peircienne de la qualité

Robert E. Innis – page 89

Dans un article peu connu sur la doctrine peircienne de la qualité, John Dewey a non seulement précisé la nature et le rôle du qualitatif dans le système des catégories, mais il a également mis en évidence les implications philosophiques et méthodologiques de cette découverte fondamentale. Il s'est attaché à développer cette doctrine et à en chercher les applica-

tions dans d'autres écrits essentiels, où la catégorie de la qualité se trouve associée à la production de formes proprement iconiques et à la constitution de formes de l'expérience moins artistiques qu'esthétiques. J'essaie dans cet article de retrouver les racines de la pensée de Dewey dans l'œuvre de Peirce et de dégager non seulement les rapports qu'entretiennent les deux projets philosophiques, mais aussi leurs capacités heuristiques respectives.

In a little known article on Peirce's doctrine of quality, John Dewey not only defined the role and nature of the domain of quality within the theory of categories, but he also drew attention to the philosophical and methodological implications of Peirce's fundamental discovery. Dewey endeavoured to develop the doctrine and investigate its applications in a number of essential texts, wherein the category of quality is associated with the production of iconic forms and the establishment of forms of experience which are more aesthetic than artistic. In this article, I attempt to trace the roots of Dewey's thought in Peirce's philosophy, and to specify not only the relations between the two philosophies but also their respective heuristic potential.

Hors dossier

L'Art *ex situ*. À propos du catalogue Kounellis au château de Plieux

Jan Baetens – page 100

Le catalogue d'exposition est un genre fort particulier, qui oscille en permanence entre document et monument : s'il s'agit en effet de rendre compte d'une pratique souvent éphémère, il n'est pas rare de constater que le double photographique de l'œuvre tend à s'en faire le substitut, voire à l'effacer à tout jamais. À partir d'un exemple précis – emprunté au corpus de l'*arte povera* (l'exposition Kounellis à Plieux) –, cet article propose une microlecture de la façon dont l'auteur, le photographe ainsi que le metteur en pages d'un catalogue retrouvent et accentuent le geste créateur initial.

The exhibition catalogue is a strange genre, permanently oscillating between the opposite poles of document and monument: on the one hand, a good catalogue should be a trace of what has been shown or produced; on the other hand, it often tends to function as a work of art in itself. This article proposes a close-reading of one such ambiguous publication – the catalogue of a recent Kounellis exhibition – in order to show how the creative impulse of the "arte povera" artist is saved and even reinforced by the conjugated efforts of a writer, a photographer and a graphic designer.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Fernando Andacht

Fernando Andacht est professeur de sémiotique au Département de sociologie de l'Université de la République de l'Uruguay et chercheur à la Fondation Alexander von Humboldt Stiftung. Il s'intéresse principalement au développement d'une théorie sociosémiotique peircienne et à l'étude de la vie quotidienne telle qu'elle est présentée par les médias. Il a publié plusieurs livres sur ces sujets, et parmi ses plus récents articles : « Steps Towards a Sociosemiotic Analysis of Myth », « Pasión y mito en los medios masivos : un análisis sociosemiótico de la normalidad », et « El lugar de la imaginación en la semiótica de C. S. Peirce ».

Michel Balat

Michel Balat est maître de conférences de sémiotique et psychologie, et est également psychanalyste. Il a soutenu une thèse d'État en 1986 sous le titre *La Triade en psychanalyse : Peirce, Freud et Lacan*. Il est directeur de collection aux Éd. Théâtète. Il a publié de nombreux articles et trois ouvrages : *L'Homme et ses signes* (Mouton), *À la recherche d'une méthode* (Théâtète), (ces deux ouvrages en collaboration avec G. Deledalle et J. Deledalle-Rhodes), et *Autisme et éveil de coma : signes et institution* (Théâtète).

Francesca Caruana

Artiste, sémioticienne, Francesca Caruana est membre de l'Institut de recherches en sémiotique, communication et éducation à l'Université de Perpignan. Maître de conférences d'arts plastiques à l'Université Toulouse le Mirail, elle est particulièrement intéressée par les questions d'interprétation de l'art et la transversalité des disciplines. Expositions en France et à l'étranger, publications littéraires parmi lesquelles *La Palette-boule* (Éd. Trabucaire, 1993), *M... halte!* (Éd. Passage d'encre, 1997), écriture et réalisations de spectacles. Prépare actuellement, en collaboration avec le ministère de la Défense, un rapport sur les symboles visuels des forces de sécurité après une mise en scène sur ce thème, et travaille à la réalisation de sept sculptures publiques pour une même ville. Dernière publication sémiotique : *Imaginagritte* (*Degrés*, n° 88, 1996).

Anne-Marie Christin

Anne-Marie Christin est professeur à l'Université Denis-Diderot-Paris 7, où elle a créé le Centre d'étude de l'écriture, laboratoire associé au CNRS. Elle a publié en 1995 *L'Image écrite ou la déraison graphique* (Flammarion, coll. « Idées et Recherches »). Elle a dirigé plusieurs ouvrages collectifs traitant des formes visuelles de l'écriture (*L'Espace et la lettre*, 1977, *Écritures*, 1982, *Écritures II*,

1985, *Écritures III*, 1988, section « Espaces de l'écrit » du *Grand Atlas des littératures*, Encyclopædia universalis, 1990). Doivent paraître prochainement sous sa direction : *L'Écriture du nom propre*, actes du colloque du CEE et de la BNF (L'Harmattan, coll. « Sémantique », 1998) et *Histoire de l'écriture : de la mythographie au multimédia* (Flammarion, 1999).

Jean Fisette

Jean Fisette est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il enseigne et conduit ses recherches en littérature québécoise et en sémiotique dans le cadre du programme de doctorat en études littéraires. Spécialiste des études sur l'œuvre de Charles S. Peirce, il a publié une *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce* et, plus récemment, *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en traduction française*. Depuis deux ans, il a entrepris une nouvelle recherche, toujours fondée sur la sémiotique, dont l'objet est une poétique comparée : musique-littérature. Cet article s'ajoute à deux autres, l'un portant sur « Tous les matins du monde » de Pascal Quignard (*Protée*, 25-2, 1997) et l'autre, à paraître, portant sur *Le Neveu de Rameau* de Diderot.

Robert E. Innis

Robert E. Innis est professeur de philosophie à l'Université de Massachusetts, Lowell. Il a publié de nombreux articles consacrés à la philosophie européenne et américaine. Il est également l'auteur de *Consciousness and the Play of Signs* (Indiana University Press, 1994), de *Karl Bühler : Semiotic Foundations of Language Theory* (New York, Plenum, 1982), et il a dirigé un recueil de textes consacrés aux fondements de la sémiotique : *Semiotics : an Introductory Anthology* (Indiana University Press, 1985).

Tony Jappy

Tony Jappy est professeur de linguistique et sémiotique anglaise à l'Université de Perpignan. Ses recherches portent essentiellement sur la place de la métaphore dans la théorie de l'iconicité linguistique et dans la sémiotique de C. S. Peirce, thématique qui l'a amené à s'intéresser aux rapports entre image et texte. Cf. « Romantic Fiction and the Verbal Analogues of Still Lives » (*Revue canadienne d'études rhétoriques*, vol. 4, 1994), et « Signe iconique et topologie visuel » (*Protée*, vol. 24, n° 1, 1996).

Cécile Paucsik-Tourné

Cécile Paucsik-Tourné est allocataire-monitrice à l'Université de Perpignan. Elle prépare actuellement une thèse sur la trilogie de l'écrivain

américain John Dos Passos, *U.S.A.*, en s'appuyant sur la théorie sémiotique peircienne pour éclairer certains phénomènes d'écriture.

Joëlle Réthoré

Joëlle Réthoré est professeur d'anglais à l'Université de Perpignan et directrice de l'Institut de recherches en sémiotique, communication et éducation (équipe d'accueil SEMELANG, MESR n°763). Elle est responsable de la filière « Sémiotique et Langage » du DEA « Sciences du Langage – Linguistique Générale » (Montpellier III – Perpignan). Elle est cofondatrice de l'Association française de sémiotique (1984) et actuellement cosecraire et trésorière de l'association. Ses travaux de recherches l'ont amenée à approfondir les conséquences, pour la linguistique, de la philosophie du langage et de la théorie sémiotique de Charles S. Peirce. Elle a publié plus de 50 articles depuis 1976.

David Scott

David Scott est professeur de français à l'Université de Dublin, Trinity College, où il occupe une chaire personnelle en études textuelles et visuelles. Auteur de livres dans le domaine de l'histoire de l'art (Paul Delvaux, 1992), de la littérature (Éd. GF du *Spleen de Paris* de Baudelaire, 1987), de texte et image (*Pictorialist Poetics*, 1988), et de la sémiotique du visuel (*European Stamp Design : a Semiotic Approach*, 1995), il a organisé plusieurs expositions sur l'art moderne, le design et les institutions culturelles. Membre du comité de rédaction des revues *Word&Image* et *L'Image*, il prépare actuellement un livre sur l'image publicitaire, *Figures de l'affiche*.

Hors dossier

Jan Baetens

Jan Baetens enseigne la culture visuelle aux Universités de Maastricht (Pays-Bas) et Leuven (Belgique). Il est l'auteur d'une dizaine de livres, dont récemment *L'Éthique de la lecture. Essai sur la poésie moderne* (Éd. Peeters, 1995) et *Le Réseau Peeters* (Éd. Rodopi, 1995). Avec Bernardo Schiavetta, il dirige la revue *Formules* (Éd. L'Âge d'Homme), spécialisée dans les écritures à contraintes. Il prépare actuellement un nouveau recueil d'études sur la bande dessinée, qui demeure un de ses centres d'intérêt les plus vifs.

PROCHAINS NUMÉROS

- Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière
Volume 27, n° 2 : La Réception
Volume 27, n° 3 : L'imaginaire de la fin

Les personnes qui désirent soumettre un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un de ces dossiers sont priées de faire parvenir leur texte dès que possible à la direction de *Protée*.

DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

- Volume 18, n° 1 : Rythmes. Responsable : Lucie Bourassa.
Volume 18, n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions. Responsables : Khadiyatoulah Fall, Maryse Souchard et Georges Vignaux.
Volume 18, n° 3 : La reproduction photographique comme signe. Responsable : Marie Carani.
Volume 19, n° 1 : Narratologies : États des lieux. Responsable : François Jost.
Volume 19, n° 2 : Sémiotiques du quotidien. Responsable : Jean-Pierre Vidal.
Volume 19, n° 3 : Le cinéma et les autres arts. Responsables : Denis Bellemare et Rodrigue Villeneuve.
Volume 20, n° 1 : La transmission. Responsable : Anne Éline Cléche.
Volume 20, n° 2 : Signes et gestes. Responsable : Jean-Marcel Léard.
Volume 20, n° 3 : Elle Signe. Responsables : Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield.
Volume 21, n° 1 : Schémas. Responsables : Denis Bertrand et Louise Milot.
Volume 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect. Responsable : Christiane Kègle.
Volume 21, n° 3 : Gestualités (en collaboration avec la revue *Assaph* de l'Université de Tel-Aviv). Responsables : Patrice Pavis et Rodrigue Villeneuve.
Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.
Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.
Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.
Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations. Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm.
Volume 23, n° 2 : Style et sémiologie. Responsable : Andrée Mercier.
Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.
Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).
Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.
Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.
Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.
Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fiset.
Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.
Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert.
Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri.
Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à **PROTÉE**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

VERSION IMPRIMÉE

VERSION ÉLECTRONIQUE (CÉDÉROM ANNUEL)

INTERNET

Canada (T.T.C.)	33,35\$ (étudiants 17,25\$)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

Canada (T.T.C.)	23\$ (étudiants 12,75\$)
États-Unis	23\$
Autres pays	23\$

Nom _____

Adresse _____

Adresse électronique _____

Expédier à : **PROTÉE**, département des arts et lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, comme par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
 - A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
 - A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
 - Benveniste, É. [1966] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
 - Greimas, A.-J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « *Rich Text Format* » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10po (200 x 250cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF.
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.