

Courte lecture de la notion d'*icône* chez Peirce

par

Jean Fiset

Professeur honoraire

Université du Québec à Montréal

[Article paru dans *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 2012-2 no 58, p 277-284]

Le corpus peircien est très vaste. Tous les textes auxquels nous avons accès n'étaient pas destinés à la publication. De plus, la publication des *Collected Papers*¹ dans les années 30 et 50 a créé artificiellement l'image d'une oeuvre parfaitement intégrée, de sorte que l'avancée historique de la pensée peircienne a été colmatée; ces textes ont été reçus comme un ensemble parfaitement intégré, quelque chose comme une structure atemporelle qui possède sa propre logique interne; fort heureusement, les travaux et les publications du *Peirce Edition Project*² viennent rétablir la configuration historique du corpus peircien. Les champs de réflexion couverts par la pensée de Peirce sont immenses. Et, finalement, de l'aveu même de Peirce, son oeuvre de pensée est restée inachevée. Je rappelle tous ces faits pour démontrer qu'il devient très difficile d'établir des critères en regard desquels jauger de la justesse des diverses interprétations de la pensée de Peirce.

En ce qui me concerne, j'ai toujours focalisée ma lecture des textes de Peirce sur la construction de la sémiotique, soit la problématique des catégories phanéroscopiques et des variétés du signe; et tout ceci, dans la perspective propre de la position pragmatiste. Je me suis aussi efforcé de tenir compte de la chronologie des écrits de Peirce. C'est dans cet esprit que je voudrais présenter cette réflexion sur la notion d'*icône*.

Icône et similarité

Je reconnais une difficulté d'entrée de jeu: si l'on se réfère à la trichotomie *icône / indice / symbole*, on reconnaît que l'*icône* appartient à la catégorie de la priméité. Et, par définition, la catégorie de la priméité ne renvoie qu'à des monades, des termes saisis comme uniques, comme potentiels ou comme virtuels. Or comment définir l'*icône* par le terme de similarité si celui-ci suppose une relation entre deux choses, la similarité étant une relation de comparaison? En fait, n'y a-t-il pas contradiction entre le caractère dyadique de la similarité et le caractère monadique de la priméité? C'est en tentant d'apporter des réponses à de telles

¹. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. I – VI edited by C. Hartshorne and P. Weiss, 1931-1935, vol. VII – VIII edited by A.W. Burks, 1958. Cambridge Massachusetts : Belknap Press.

². *Writings of Charles S. Peirce a chronological edition*, Bloomington Indiana University Press; édition en cours. Et *The Essential Peirce, Vol.I, 1992; Vol. II, 1998*, Indiana University Press

questions que l'on entre dans l'architecture de la pensée sémiotique de Peirce. J'apporterai trois réponses à cette question.

La première a trait à la chronologie des écrits. Dans la décennie 1890³, au moment où il jette la base de sa théorie des signes, Peirce définit la trichotomie *icône / indice / symbole*. Par ces trois termes, il désigne trois types de signe. Et c'est dans ce contexte que l'icône est associée à l'idée de similarité («likeness») alors que l'indice tient à une relation immédiate et causale avec l'objet du signe, et que le symbole repose sur une convention. En 1903, dans le cadre des Conférences Lowell⁴, il construit son célèbre tableau des neuf sous-signes (suivant l'expression suggérée par Gérard Deledalle) qui permet d'engendrer les 10 classes de signe. Ces éléments sont suffisamment connus pour qu'il ne soit pas nécessaire d'apporter plus d'explications. Pourtant je voudrais revenir sur ce tableau car, si on le lit adéquatement, il apporte une amorce de réponse à la question posée. Voici donc, pour mémoire, ce tableau:

	Représentamen ou fondement (Priméité)	Relation à l'objet (Secondéité)	Interprétant (Tercéité)
saisis comme			
Troisième	Légisigne	Symbole	Argument
Deuxième	Sinsigne	Indice	Dicisigne
Premier	Qualisigne	Icône	Rhème

Ce tableau est construit sur le principe de la trichotomie qui une fois établie (la ligne supérieure horizontale donne les trois constituants du signe) est retournée et appliquée sur elle-même (les colonnes commandant une lecture verticale). Il se lit ainsi; je choisis la seconde trichotomie qui nous intéresse particulièrement, celle de la relation à l'objet: le symbole est une secondéité qui est saisie comme troisième; l'indice est une secondéité saisie comme deuxième; et l'icône est une secondéité qui est saisie comme première. La même logique s'applique aux deux autres trichotomies

C'est ainsi que Peirce établit trois caractères de ces sous-signes; l'indice, une secondéité saisie comme seconde, est dite *authentique* en raison de la coïncidence des catégories; le symbole, une secondéité saisie comme troisième, est dit *accrétif* en raison d'une avancée dans l'ordre des catégories; alors que l'icône, une secondéité saisie comme première est dite *dégénérée* en

³. «What is a Sign?» (1894) dans *The Essential Peirce, II*, op. cit., p.4-10 et «Of Reasoning in General» (1895), *ibid*, p11-26.

⁴. Plus précisément, dans la cinquième conférence: «Nomenclature and Division of Triadic Relations, as Far as They Are Determined», dans *The Essential Peirce II*, op. cit., p.289-299.

raison du recul dans l'ordre des catégories. La même logique s'applique aux deux autres trichotomies: ainsi l'argument est authentique, le dicisigne dégénéré une fois et le rhème, dégénéré deux fois. Et le qualisigne est authentique, le sinsigne est accréitif une fois, le légisigne est accréitif deux fois. (Bien sûr, la notion de dégénérescence est purement logique et elle n'a rien de moral.)

Première remarque. En passant d'une trichotomie unique à un tableau fait de trois trichotomies, la série *icône / indice / symbole* prend un sens plus spécifique dans la mesure où elle est globalement inscrite comme secondéité, désignant non plus des signes en soi, mais trois types de relations du signe à son objet.

Je porte maintenant mon attention sur l'icône: ce terme désigne une relation à l'objet qui, en regard de l'indice dit authentique, est dégénérée. Bref, il y a une perte dans l'ordre des catégories; l'indice est en relation directe avec l'objet du signe (la girouette en relation avec la direction et la vitesse du vent ou encore une photographie et son objet); l'icône n'indique pas comme le fait l'indice, elle suggère, elle laisse entendre ou apercevoir, mais comme dans un flou ou dans une incertitude. Je puis entendre une voix cassée qui me paraît marquée par une émotion ou une certaine crainte, mais je puis me tromper, cette voix peut être feinte ou rêvée ou encore provenir d'une personne handicapée par un mal de gorge; ou encore cette voix peut être créée artificiellement par un comédien; cette voix m'arrive, au titre d'icône, dans le monde des apparences; et, en dehors d'une connaissance de son objet, je ne puis avoir d'assurance quant à l'identité de cette voix.

Je reviens à la question de départ: comment l'icône peut-elle être caractérisée par la notion de similarité? Comme l'icône désigne un type de relation à l'objet, le mot *similarité*, qui désigne une relation entre deux choses, garde son sens: une relation est en effet établie entre la figure et l'objet du signe. Mais, compte tenu du caractère de dégénérescence, le passage de l'identité (indice) à une *similarité* (icône) marquerait une perte de la certitude ou de l'assurance de la prise du signe sur le réel. Alors, il devient nécessaire de mieux saisir la nature de cette relation iconique entre une figure et l'objet du signe, puisque le sens habituellement donné au mot *similarité* ne semble pas adéquat, s'il n'est pas trompeur.

L'icône comme apparence

J'aurai recours à un second argument: celui de la valeur du mot «likeness» en anglais. Car, le terme *similarité* est une simple traduction de «likeness»; et, il faut toujours garder à l'esprit que l'on travaille en traduction. J'ai consulté de nombreux dictionnaires; je me réfère en priorité au *Webster's*⁵, le grand dictionnaire de la langue anglo-américaine. Voici ce que je trouve, étant entendu que le *Webster's* donne souvent des équivalents au lieu de définitions formelles:

⁵. *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Portland House, New-York, 1989

Likeness:

1. representation, picture, image;
2. semblance, appearance;
3. resemblance, similarity.

On retiendra d'abord que Peirce utilise à peu près tous ces mots pour caractériser l'icône, ce qui démontre bien qu'il cherchait par divers biais à comprendre l'icône. Il est assez remarquable que le terme *similarity* ne soit donné qu'en troisième position. C'est d'ailleurs l'occasion de souligner le fait que Peirce n'a pas employé plus fréquemment le mot *similarity* que le mot *likeness* pour désigner l'icône. Les premiers éléments définissent donc la représentation, soit une figure de l'objet. Les termes de la deuxième série sont les plus intéressants: la figure de l'objet n'est qu'une *appearance* ou une *semblance*, bref une représentation ou plutôt une présence, mais floue ou incertaine, bref quelque chose d'approximatif.

On remarquera ici que les termes de la seconde série, *semblance* et *appearance* se rapprochent au plus près de la conception de la priméité; alors qu'à l'inverse, le mot *similarity*, désignant une pure relation logique, appartient à la logique de la tercéité. Je soupçonne qu'à partir du moment où l'on pose exclusivement la notion logique de similarité au fondement de la conception de l'icône, on risque de perdre de vue son appartenance à la priméité et donc de compromettre d'une façon peut-être irréversible, sa compréhension de la logique de la phanéroscopie.

La priméité de l'icône

J'apporterai un troisième argument. Jusqu'à présent, j'ai défini l'icône par le caractère de la dégénérescence, comme une perte par rapport à la solidité ou la factualité de la relation indicielle du signe à son objet. Or il faut bien comprendre que cette perte, c'est aussi un allègement de la soumission de la figure à une positivité. Ce que la figure de l'icône perd en valeur de vérifiabilité, elle le gagne en pouvoir de suggestion; en somme, il y a une perte de compréhension, mais pour un gain d'extension. Ce serait comme de passer d'une photographie d'un paysage à une toile peinte, à une estampe japonaise, à une simple esquisse au fusain, puis à un souvenir lointain de ce lieu qui surgit soudainement dans la mémoire sous la forme de fragments d'une image qui n'est pas totalement recomposée. Il y a dans cette série, un assouplissement de la référence, une liberté de plus en plus grande dans le projet de représentation et, corrélativement, une avancée vers la priméité.

Il est un autre aspect extrêmement important qui concerne l'icône chez Peirce: l'icône n'est pas que visuelle; elle est aussi sonore, olfactive, gustative, tactile, se prêtant donc aux diverses modalités sensorielles. Peirce écrit à quelque part que le mot *soleil* est une «icône sonore» du soleil (C.P. 8.183. Texte non daté)⁶. Ailleurs, il fait allusion à la fragrance spécifique d'un parfum

⁶. Ce qui conduit à la question de l'icône musiscale. À je propos, je pourrais donner la référence

qui, dans son esprit, associerait des personnalités féminines pourtant fort différentes et pointerait vers leur *être spirituel*⁷. En ce qui concerne l'icône gustative, on pourrait se reporter, à l'extérieur du corpus peircien, à l'épisode de la madeleine chez Proust où une telle icône sert de fondement à un étonnant mouvement d'avancée sémiotique. Le point intéressant ici tient à ce que la libération d'une stricte valeur visuelle de l'icône, conduisant son élargissement à des sens beaucoup moins discriminants, vient rectifier notre compréhension de l'icône, en la rattachant encore plus solidement aux valeurs de la priméité. Puis, la similarité s'applique difficilement aux expériences sensorielles autres que la vue.

Je reviens, d'une façon plus synthétique à la trichotomie de la relation à l'objet que l'on peut maintenant lire d'une façon un peu plus nuancée. Le signe quel qu'il soit entretient trois types de relations à son objet: une de l'ordre de la convention, une de l'ordre du factuel; et une dernière de l'ordre de la simple évocation. Ces trois types désignent des niveaux de certitude; mais aussi des niveaux de stabilité dans la représentation ou la présence de l'objet. Si on lit la série allant du troisième à l'élément premier, on découvre une voie qui s'éloigne des valeurs acquises pour avancer vers un lieu de *l'imaginaire*; et si on poursuit encore plus loin, on sera conduit sur le terrain des hypoicônes, terme qu'emploie Peirce pour désigner des sous-icônes. Je reviens au terme *imaginaire*: lorsque Jacques Lacan s'est appuyé sur le principe des catégories phanéroscopiques de Peirce pour construire sa célèbre triade⁸, il a bien choisi le mot *imaginaire* pour désigner la priméité, les deux autres termes, *réel* et *symbolique* renvoyant de façon évidente aux deux autres catégories.

Il ne fait aucun doute dans mon esprit que de tous les sous-signes, c'est l'icône qui réalise au plus haut degré de perfection cet idéal d'un esprit qui prend les plus grands risques de la liberté.

L'étendue de l'iconicité jusque sur le plan symbolique

Mais, demandera-t-on, quelle est la présence de l'icône lorsque le signe a été constitué jusque sur le plan du symbolique?

Cette question est d'importance, car on touche ici un aspect qui est au coeur de la théorie phanéroscopique, celui de l'ordonnement des trois catégories. En vertu du principe de la catégorisation ordinale -- et non cardinale -- les catégories sont cumulatives à la condition que

suivante: Jean Fiset, «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», dans *Protée* 26-3, hiver 1999, («Logique de l'icône»), Chicoutimi, p 45-54. Texte aussi disponible sur ma page web: <http://jeanfiset.net>.

⁷. «The Basis of Pragmatism», carnet 2, 1905. Trad dans Gérard Deledalle, *Écrits sur le signe*, Paris, 1970, Seuil, p 126-127.

⁸. Voir à ce propos: «Introduction», dans Michel Balat, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce, après Freud et Lacan*, L'Harmattan, 2000, p. 3-15.

le principe de l'avancée arithmétique soit respecté; ainsi le troisième présuppose le deuxième qui présuppose le premier. Et, inversement, le premier peut exister seul, le second n'existe pas sans le premier mais peut exister sans le troisième. Ces règles logiques réalisent un principe fondamental, celui du développement des signes et de l'avancée de la sémiotique inscrite à l'intérieur de la phanéroscopie. Les composantes du signe sont cumulatives, ce qui entre en contradiction avec le caractère spécifiquement exclusif qui lui, est lié au principe saussurien de la différence constitutive des formes. La raison en est que la phanéroscopie est aussi une syntagmatique alors que la science saussurienne des signes est exclusivement paradigmatique.

En ce qui concerne l'icône, les conséquences de ce principe sont fort significatives. Ainsi une icône prise pour elle-même et laissée à elle-même, isolée du contexte du développement d'un signe peut, à la façon d'un noeud onirique, devenir le lieu de toutes les possibilités voire de toutes les dérives. Mais autrement, l'iconicité suit le développement du signe. Il en est ainsi pour le paysage que l'on a évoqué précédemment: j'imagine que le dessin au fusain ait révélé un aspect étrange voire inquiétant dans la figuration du paysage, même si ce n'était qu'une minime dérogation à la loi de l'équilibre ou à celle de la perspective; or, l'image réalisée sur le plan symbolique pourrait aussi présenter ce caractère, même si ce n'était que d'une façon simplement allusive ou cryptée. Ce pourrait aussi être le cas de la voix cassée isolée de son contexte à laquelle on s'est référé plus haut. De façon semblable, l'icône sonore peut rester présente sous le symbole et venir l'alimenter en quelque sorte: ainsi, cette voix cassée, on peut l'entendre dans une grande production opératique, disons dans la scène finale de *Wozzeck* d'Allan Berg. Et dans cette condition précise, les sous-bassements de la voix, les craintes, les indécisions, les ratées, les cassures mêmes restent présents jusque dans dans l'air chanté que nous entendons dans la salle d'opéra. Le caractère esthétique de la voix est largement liée à la survivance sur la scène symbolique de ces traits d'ordre iconique.

La question est donc celle de la présence des traits de l'iconicité dans les valeurs indiciaires et symboliques. Et ici, il n'y a pas de règle: certains valeurs reposent sur une forte conventionnalisation avec exclusion de presque tout ce qui appartient aux autres univers; alors qu'inversement, des valeurs symboliques n'auront de signification et d'impact que dans la mesure où elles intègrent des richesses appartenant aux expériences de la secondarité et aux états de conscience liés à la priméité. Peirce⁹ suggéra que certains signes gagnent, pour des raisons d'efficacité, à ce que toutes les composantes ne soient pas simultanément actives alors qu'à l'inverse, il écrit que les signes les plus parfaits présentent un croisement (*blend*) à peu près équilibré des trois composantes. Il va de soi que cette équilibre et cette *perfection* appartiennent à un ordre arithmétique et que les questions d'ordre esthétique, appartenant à une logique toute autre, s'étendent bien au delà de ces strictes considérations formelles.

⁹. «It is frequently desirable that a representamen should exercise one of those three functions to the exclusion of the other two, or two of them to the exclusion of the third; but the most perfect of signs are those in which the iconic, indicative, and symbolic characters are blended as equally as possible.» («On Existential Graphs», 1903, C.P. 4.448)

C'est ainsi qu'en vertu du caractère potentiellement cumulatif des composantes du signe, l'icône reste fort présente, même dans la constitution de la valeur la plus abstraite, dite symbolique. D'où une pérennité potentielle de l'iconicité qui, précisément, nous permet d'échapper à la plate conventionnalisation, aussi appelée «l'arbitraire du signe».

Les icônes ont plus à voir avec «le caractère vivant de la vérité»

Je voudrais terminer, pour étayer cette conception de l'icône, en m'appuyant sur un fragment du texte de Peirce. Je le tire de «Prolegomena to an Apology of Pragmatism», un texte de la grande maturité qui a paru dans *The Monist* en 1906. Comme ce texte est tardif, je le considère comme un des points d'aboutissement de la pensée sémiotique. L'icône occupe une place centrale: la relation d'équivalence ou de similarité qui, auparavant, liait les deux termes que sont le signe et son objet, est, en ce lieu remplacée par l'idée d'un *partage de qualités* qui conduit à la limite d'une fusion entre les deux termes. Ce qui réalise d'une façon authentique, la conception monadique de la priméité.

... les symboles, qui reposent exclusivement sur des habitudes déjà formées et définies, ne fournissent aucune observation, même d'eux-mêmes. [...] les indices nous fournissent une assurance positive de la réalité et de la proximité de leurs objets. Mais avec cette assurance, l'esprit ne pénètre pas la nature des objets. [...]

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. Elles ont plus à voir avec le caractère vivant de la vérité que les symboles et les indices. L'icône ne se substitue pas de façon univoque à tel ou telle chose existante comme le fait l'indice. Son objet peut être une pure fiction qui fonde ainsi son existence. Rarement, son objet est une chose d'une sorte que l'on rencontre habituellement. Mais il y a une assurance que l'icône apporte au plus haut degré. Nommément, ce qui est affiché devant le regard de l'esprit – la forme de l'icône est aussi son objet – doit être logiquement possible.¹⁰

Sur quoi repose l'icône? Eh bien, le texte est clair: sur un partage de qualités ou de caractères; en fait, sur les caractères d'un objet dans le monde, mais tel qu'il est pressenti; ces caractères, en regard d'une norme généralement acceptée, peuvent décevoir les attentes et peuvent même paraître mensongers. Mais peu importe, le mensonge et la déception font partie du réel et l'icône intègre ces qualités, quelqu'elles soient. Parce que l'icône figure non pas l'objet en lui-même (ce serait à la fois bête et inutile) mais la relation que l'esprit, saisi au niveau de la

¹⁰. C.P. 4.531. «Prolegomena to an Apology for Pragmatism» dans *The Monist*, vol 16, 1906. Trad. dans Jean Fiset, *Pour une pragmatique de la signification*, XYZ éditeur, Montréal, 1976, p. 276-277.

priméité, entretient avec l'objet. Et si cette figure véhiculée de l'objet tel qu'approprié par le sujet paraît trop excentrique par rapport à l'usage courant ou peu fondé, alors on reconnaîtra que l'on s'est trouvé projeté sur le territoire de la fiction, celui des lieux, des personnes et des objets potentiels ou virtuels; celui des inventions et des fantasmes; et l'on sait que l'icône ainsi perçue, ouvre aussi la voie aux figures mythiques. Ces lieux sont dépourvus de valeur de vérité alors qu'ailleurs, ils servent de repères ou de caution. Ici, on est situé dans le risque, car l'icône libérée de sa sujétion à une positivité, devient un lieu de liberté pour l'imaginaire. En ce sens, l'icône fragilise et, simultanément, enrichit le signe.

L'icône peut tout absorber, parce qu'elle est la lieu de la fusion de l'objet et du sujet¹¹. D'où, l'étonnante formule de Peirce: «le caractère vivant de la vérité» qui échappe aux schématismes propres à l'indice et au symbole. C'est à ce prix que l'icône vient nourrir si ce n'est régénérer les fonctions symboliques qui sont au fondement de l'esprit partagé qu'est la société.

¹¹. Il est évident qu'à ce niveau, on est situé de plein pied sur le terrain de la phénoménologie. Et de fait, la phanéroscopie, même compte tenu de sa spécificité, y conduisait nécessairement.