

L'incertitude de la représentation, vecteur de la sémiotique de Peirce.

Jean Fisette, professeur associé,
Université du Québec à Montréal

Chez Peirce, la fonction de représentation est donnée comme une sorte d'évidence, dès les premiers textes¹. C'est cette fonction qui fonde, en fait, la réflexion sémiotique: le signe étant ouverture à l'altérité, est voué à la représentation de «quelque chose d'autre». Mais sitôt que l'on cherche à passer de la simple reconnaissance de cette fonction et donc de sa nécessité, à une définition plus serrée, alors l'évidence s'estompe, les nuances s'accumulent et une problématique se construit. Comme si l'objet représenté, pourtant à portée de l'esprit, était constamment reporté, à la façon d'une ombre qui accompagne notre marche et qui demeure toujours à distance. Pour ajouter à la difficulté, on rappellera qu'il y a dans cette ombre, à la fois dépendante et fuyante, quelque chose de la façon dont Peirce définissait le réel: ce vers quoi on tend sans jamais y arriver... Plus que simple porteur d'un objet qui le suscite, le signe a une tâche à accomplir: le signe n'est pas un simple substitut; à la façon d'un délégué, il doit assumer dynamiquement cette fonction de représentation. D'où la définition du signe comme *action* et la définition de la sémiotique comme réalisation de la position philosophique du pragmatisme.

Pour commencer, une image simple et ses débordements

Pour débiter ma réflexion, je fais appel à un exemple qui, dans sa simplicité, ouvre la question de la problématique de la représentation. Dans un passage, non daté, mais certainement postérieur à 1904 (C.P. 8.179) Peirce se réfère à une toile représentant une danse de villageois célébrant la moisson d'automne; il s'agit, en fait, d'une simple scène de genre. Au terme d'un bref commentaire, Peirce finit par admettre qu'au delà de ce que nous appellerions aujourd'hui l'aspect documentaire (les coutumes, le style des robes, d'une façon plus générale les marques référentielles) la signification réside ailleurs, dans «quelque chose d'autre» qui est nouveau pour nous, quelque chose de «non familier»; elle résiderait, écrit-il, dans «... ce que vous n'avez probablement encore jamais vu de façon aussi précise. C'est là, ajoute-t-il, l'interprétant du signe, sa signification.» Bref, au delà de la figuration aisément reconnaissable et des niveaux de sens déjà bien établis, il définit la signification comme un mouvement ou une avancée de l'esprit qui se fera sur des voies ouvertes conduisant à quelque chose de nouveau et dont l'aboutissement était au départ, en bonne partie, imprévisible. C'est

dire que la signification est une surprise! Alors, ce quelque chose de nouveau, comment pourra-t-on le reconnaître, le nommer et lui donner un sens?

La question posée par cette simple image déjoue la banalisation de la simple reproduction figurative et conduit à un seuil théorique et philosophique. Or la *séméiotique* s'est construite comme un ensemble de réponses à cette question. Les fausses évidences concernant la fonction de la simple représentation mimétique sont dépassées et des problématiques nouvelles sont ouvertes qui offrent des voies inédites de réflexion.

La question de la représentation est fondamentale; elle est aussi générale et peut-être aussi excessivement large, certainement trop pour être traitée dans une courte présentation. Je me donne donc un objectif plus restreint: prendre la mesure, dans l'avancée-même du texte de Peirce, de l'élargissement croissant entre l'image immédiatement perçue qui s'impose sur la base de ses qualités sensibles et, d'autre part, une présence signifiante, dépourvue d'une figuration propre et qui n'est constituée que de traces ou de traits parcellisés sur la base desquels, l'esprit aura à charge de construire une représentation qui demeurera largement relative. On tiendra là un bon indice de la modification graduelle dans la position adoptée par Peirce sur cette conception de la fonction de représentation.

Je construirai donc cette présentation en présentant successivement six moments qui pourraient marquer des étapes dans cette réflexion sur la question de la représentation.

1. Perception et image mentale

Dès 1868, dans un des textes fondateurs de la *séméiotique*, «Questions concernant certaines facultés que l'on attribue à l'homme», la question de l'image et, de façon indirecte, celle des conditions de la représentation sont posées avec acuité. On connaît l'enjeu central de cet article: Peirce cherche à établir que toute connaissance est le produit d'un apprentissage et donc qu'il n'y a pas de savoir spontané. Le point central débattu ici concerne le rejet de l'idée-même d'intuition.

Il s'en suit que la perception, à *l'état pur* pourrait-on dire, est illusoire; toute connaissance que nous avons est un construit, reposant en bonne partie sur des savoirs antérieurs. Or il arrive que des savoirs antérieurs soient trop complexes pour être reconnus et pour être reconstitués. Dans de tels cas, écrit Peirce, ils tombent dans l'*insignifiance*. Or il ne faudrait surtout pas prendre au sens premier ce terme d'*insignifiance* car alors, on risquerait de réintroduire, par la porte d'en arrière, l'idée d'intuition qui a été rejetée. La non-reconnaissance ne signifie pas absence. À ce propos, Claudine Tiercelin (1993: 128-131) a écrit

quelques pages lumineuses auxquelles je me réfère ici. Si le souvenir des savoirs antérieurs s'estompe en raison de leur ancienneté et de leur parcellisation, c'est qu'il n'y a pas et qu'il n'y a jamais eu d'image mentale qui serait toute construite à la façon d'une peinture et qui aurait été conservée telle qu'elle. Tiercelin se réfère à une problématique contemporaine, empruntée à D. Dennet², pour suggérer que s'il y a «image mentale», elle est loin d'être «pictorialiste»; elle serait plutôt programmatique au sens qu'elle serait faite d'une somme de données, mémorisées telles quelles et à partir desquelles, le sujet aurait la charge de reconstituer une figure. À cet égard, la métaphore de Peirce est extrêmement claire: s'il y a une «image mentale», elle n'existe que sous la forme d'un «diagramme-squelette» ou d'une simple esquisse («outline sketch») (C.P. 2.227. 1897). En fait, Peirce déplace l'image constituée d'un objet: contre la fausse évidence qui placerait cette image en amont du processus mental, Peirce la place en aval; plutôt que de la poser comme une cause, il en fait un «construit». Déjà à ce moment, cette position était authentiquement pragmatiste.

De la référence à ce passage, je tire trois observations. Le processus de réflexion, déjà, quitte le terrain de la figuration accomplie ou complétée pour aller dans le sens d'une image fragmentée ou d'une figure qui serait toujours à reconstruire. Un second point tout aussi significatif: à partir du moment où l'image est ramenée de l'ordre de la figuration à celui d'une virtualité, l'idée même d'image peut être élargie aux esthésies autres que la vue: l'image (comme plus tard, l'icône) peut être auditive, olfactive, gustative et tactile. Dès lors que l'image échappe à la détermination du sens de la vue, elle est transportée sur le plan d'une généralité; échappant à une simple fonction de présentation, elle fonde la problématique de la représentation.

2. Le matériau pour penser

Durant la même année 1868, Peirce publie un second article tout aussi essentiel dans sa fonction de fonder la réflexion sémiotique: «Quelques conséquences de quatre incapacités». Des quelques énoncés fondamentaux, tous formulés par la double négation, je retiens le troisième, que l'on pourrait placer au fondement de toute réflexion sémiotique: «Nous n'avons aucun pouvoir de penser sans signes».

Or quelle est la matière de ces signes qui portent la réflexion? Je rappelle qu'en cette année 1868, le signe n'a pas encore reçu une définition un tant soit peu précise. Même le projet d'une sémiotique est encore à venir. Il aborde le statut du signe et des systèmes de signes, soit la langue, encore ici avec une certaine approximation.

La langue, écrit-il, ne peut pas être intégralement présente à l'esprit; et si elle l'était, elle représenterait un encombrement qui entraverait le travail de l'esprit. Autrement dit, les mots, pour bien supporter le travail de l'esprit, doivent être facilement manipulables, plus légers, plus mobiles aussi pourrais-je dire. Et pour cela, même si le mot renvoie à une chose (un référent), il est important que cette chose désignée ne soit pas trop présente à l'esprit. Peirce donne l'exemple suivant: « ... un esprit à qui on demande de penser à quelque chose, disons à une locomotive et qui se contente[rait] d'évoquer une image de locomotive, a[urait] selon toute probabilité, par mauvais entraînement, presque perdu le pouvoir de penser. [...] [le travail de la pensée] doit se faire avec des signes généraux et non avec une image de l'objet» (C.P. 4.622. trad.: Tiercelin 1993: 121).

Alors, sur quoi repose le caractère général du signe si ce n'est un allègement, une distanciation établie dans la relation à l'objet, bref une levée des caractères trop particuliers et trop lourds (on pense à la locomotive) de la chose désignée.

Or, dans le même fragment de texte, Peirce va encore plus loin; je cite: «penser implique si possible, encore moins que connaître, de présence à l'esprit»; autrement dit, la connaissance est une action transitive orientée vers un objet spécifique alors que l'acte de penser est donné comme une activité intransitive. Ici ce n'est plus l'objet lui-même, mais c'est l'image de l'objet qui doit être tenue à distance pour ne pas alourdir ni ralentir l'activité de la pensée. Je signale au passage que sur ce point fondamental, Peirce est en nette contradiction avec la position centrale de la sémiotique continentale, qui fait des catégories linguistiques le découpage premier et déterminant de la matière de la pensée.

L'acte de penser est donnée comme un travail qui s'appuie sur des signes généraux et vagues; ces signes remplissent une fonction minimale de représentation; je retiens que l'éloignement d'une fonction *imageante* ou *figurante* est une condition à la bonne marche de la pensée. Pour cette raison, l'objet représenté demeure vague, flou et, à la limite, instable; bref, la fonction de représentation est ici pensée en contradiction avec la fonction transitive de l'image telle qu'elle est généralement conçue dans notre culture médiatique.

3. Le lien indiciel au monde et la question de la fiction

Comment, dans un discours, distinguer entre le monde fictif et le monde non-fictif? La question est évidemment très vaste, trop pour être saisie exhaustivement ici. Je ne retiens qu'un seul aspect de cette question qui touche à la prise du discours sur le monde.

Pour commencer, un fragment de texte de Peirce qui s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur les indices, car ce sont précisément ces liens entre le discours et le monde dont il est d'abord question ici. L'argument pourrait être ramené à la question suivante: si aucune langue ne possède de forme spécifique qui indiquerait que le propos tenu est fictif ou non fictif, comment arrive-t-on à ne pas confondre les deux ordres?

The real world cannot be distinguished from a fictitious world by any description. It has often been disputed whether Hamlet was mad or not. This exemplifies the necessity of indicating that the real world is meant, if it be meant. Now reality is altogether dynamic, not qualitative. It consists in forcefulness. Nothing but a dynamic sign can distinguish it from fiction. It is true that no language (so far as I know) has any particular form of speech to show that the real world is spoken of. But that is not necessary, since tones and looks are sufficient to show when the speaker is in earnest. These tones and looks act dynamically upon the listener, and cause him to attend to realities. They are, therefore, the indices of the real world. (C.P. 2.333. 1895. Cité dans Johansen 2002: 115)

Une réponse simple est immédiatement donnée: ce sont les tons de la voix et les regards de l'énonciateur qui indiquent la modalité du discours ; autrement dit, c'est en dehors du discours proprement dit, dans l'instance du rapport énonciateur – énonciataire, que résiderait la solution. Car, les regards et les tons agissent *dynamiquement*.

Mais la chose n'est pas aussi simple qu'il n'y paraît au premier abord. Il n'est que de relire plus attentivement pour découvrir un questionnement qui déborde la question de la présence des indices; ces derniers, étant extérieurs au discours, sont absents du texte écrit. Ce qui ramène la question de la relation du signe au monde. On peut le lire en filigrane: quelle signification le discours apporte-t-il au monde? Je relis un fragment du paragraphe cité: *the real world is meant, if it be meant ...* Traduction rapide: *...le monde réel est signifié? Mais l'est-il réellement*. On trouve donc l'inscription d'un doute sur la capacité du discours à apporter une signification au monde. Je reprends: *Hamlet était-il fou ou non?* Mais cette question a-t-elle un sens si Hamlet est un personnage de fiction? Quelle prise le discours de fiction aurait-il sur le monde? La fiction posséderait-elle une autre réalité qui ne serait pas accessible par le biais de simples indices? Poser cette question, c'est démontrer que la solution des indices est insuffisante.

Je relis d'autres traces dans le texte. La réalité, lit-on, déborde l'ordre de la *qualité*; elle est *dynamique*, elle est *énergie (forcefulness)*. Or si la représentation devait n'être que

qualitative, c'est-à-dire si elle devait ne s'appuyer que sur des présentations sensibles, à la façon d'une image ou d'un tableau, la réalité lui échapperait et elle n'en rendrait qu'une image dite *fictionnelle*. Autrement dit, la réalité, étant mouvante, aurait quelque chose d'insaisissable pour une figuration fondée sur une simple présentation de qualités sensibles. Comme si une telle figuration était toujours un après-coup, en retard sur l'événement et en perte sur la richesse et la fluidité de l'état du monde qu'elle est censée représenter.

Je propose un autre pas: le monde réel, étant énergie, dynamisme (*forcefulness*) ne peut être justement rendu par une image de fiction qui est stable et fixe. (N'oublions pas que ce texte, remontant à 1895, est antérieur à l'invention du cinéma: l'image en mouvement n'existait pas à l'époque). La solution que propose Peirce et qui est au coeur de sa pensée sémiotique, tient dans la nécessité de reconnaître que la signification déborde la figuration et que, par un effet de retour, la représentation pour être juste, doit être provisoire, changeante, et imprévisible, bref *dynamique* comme l'est le monde. Tout ceci: par définition. On rappellera que c'est exactement là, ce qui avait été pressenti à propos de la scène de genre figurant une fête des moissons: la signification réside, avait-on lu, dans ce qu'on avait encore jamais vu.

Le travail des années immédiatement subséquentes élaborera une théorie en réponse à ces questions: ce sera le terrain de la sémiotique et on en voit bien, ici, la nécessité.

Pour la suite de ma présentation, je me référerai brièvement à trois thèmes théoriques illustrant comment l'élaboration de la sémiotique apporte des réponses partielles et successives à ces questions concernant la figuration et la représentation, soit: 1. la définition du signe et sa relation à l'objet; 2. l'analyse de l'hypocône et la notion de diagramme; 3. le traité des graphes existentiels. Ces trois analyses sont admirables dans la mesure où, dans leur fonction de représentation, loin de figer l'état du monde, elles en respectent l'instabilité et la fluidité. Ce qui conduit aussi, il ne faut pas l'oublier, à reconnaître un principe fondateur chez Peirce, celui de l'incertitude du savoir qu'il appela le «faillibilisme».

4. L'objet du signe: immédiat, puis dynamique.

Si le signe assume une tâche de représentation alors, on demandera qu'est-ce que le signe représente? Jusqu'ici, on a apporté deux réponses: le signe représente un objet dans le monde auquel il réfère: c'est, pour donner une indication partielle, le «réfèrent» du linguiste. Mais cette représentation est affaiblie, trouée, en quelque sorte, si bien que le signe ne représente pas exhaustivement la chose dite «référée»; en fait, il pointe autre chose, un «plus» par rapport au réfèrent et qui demeure virtuel; quelque chose qui est donc en attente de réalisation ou de confirmation. On trouve ici une polarisation entre une antériorité ou un «déjà

là» affaibli et amoindri et un terme postérieur, «lieu entrevu ou promis» qui polarise le mouvement du signe. Comme si la représentation se situait dans un entre-deux; en fait, le signe est précisément le passage d'un avant à un après dans un processus; l'explication de ce mécanisme constitue le coeur de la sémiotique.

La relation du signe à son objet doit être envisagée suivant les deux directions: du signe à l'objet, la fonction est de *représentation*; et, dans le sens inverse, l'objet dans le monde exerce sur le signe une fonction de *détermination*; et ici je cite Peirce pour être plus clair: *l'objet, dans le monde, force le signe à naître*. On trouve ici un apport vraiment neuf par rapport à la tradition linguistique dite «continentale»: le signe, au lieu de dépendre d'une structure formelle ou d'un univers sémantique, origine du monde, il provient de la rencontre de l'esprit avec le monde.

Ces deux fonctions de *détermination* et de *représentation* traversent en quelque sorte une frontière, car l'objet, appartenant au monde, est reconnu dans la théorie comme quelque chose d'extérieur. Et si le lien entre le signe et son objet se limitait à cette simple relation bipolaire, la fonction de représentation ne renverrait qu'à une simple présence imposée de l'extérieur; plus justement, ce serait une *présentation* ou une simple *figuration* ce qui serait assez près de la simple image dont on a parlé précédemment, et qui serait, peut-on imaginer, d'ordre «pictorialiste».

Je prends un court exemple: toute l'ambiguïté autour du signe photographique vient de là! Et l'on sait que sur ce terrain les débats ont été vifs et le sont toujours: l'image photographique est-elle icône ou indice? Je reprend en d'autres termes: l'image photographique est-elle une simple figuration d'un objet dans le monde ou bien trouve-t-on, en elle, le tracé de la rencontre de l'esprit avec le monde? Les photographies prises dans la prison d'Abou Ghraïb étaient-elles une simple figuration d'actes cruels? Ou bien l'acte de photographier participait-il à la cruauté elle-même? Image distanciée ou implication?

Je reviens à la réflexion théorique. Gérard Deledalle a bien démontré que Peirce avait élaboré deux tableaux successifs de la sémiotique, le premier dans le cadre des conférences dites de Lowell, données à Boston en 1903; et le second, à partir de 1904, dans la correspondance avec Lady Welby. Pour éviter de surcharger ma présentation, je me limiterai à traiter de la seconde sémiotique.

Cette sémiotique apporte une réponse plus fine et qui a surtout l'immense avantage de venir corriger les effets de sens liés à l'auto-suffisance du signe suggérée par le tableau de la première sémiotique. L'objet dit «immédiat» désigne une relation déjà constituée: ici la

fonction de représentation pourrait être considérée comme exhaustivement réalisée, car elle s'appuie sur un mouvement sémiotique antérieur, donc sur un acquis; en fait, sur un signe ancien, pleinement construit et qui, pour cette raison, n'a plus cours (en vertu de la loi de l'entropie dans la théorie de l'information). Alors les opérations des trois interprétants, suivant leurs classes et leurs sous-classes qui sont aussi des fonctions spécifiques, auront à charge de déplacer ce signe, de construire un objet nouveau.

Ce nouvel objet, appelé l'*objet dynamique*, est, par définition quelque chose d'autre, d'inédit qui s'élabore dans le travail du signe et qui ne sera pleinement réalisé que dans un signe ultérieur (où, à son tour, dans sa fonction de fonder le signe, il trouvera, à son tour, la caractéristique de l'*immédiateté*). Je précise ici que le mot «immédiat» désigne une absence de délai et, surtout, une «absence de médiation» alors qu'à l'inverse, le mot *dynamique* implique une médiation et une durée, celle du mouvement de la sémiose.

Alors que la première sémiotique faisait du signe un «composé» (une unité bien intégrée dans une structure), la seconde sémiotique fait du signe une action: ce qui est alors saisi, c'est non plus une entité, mais un processus, une dynamique, une *énergie* (pour reprendre le terme précédemment cité). L'objet *dynamique* qui s'y génère, c'est une promesse et une avancée; c'est donc aussi quelque chose qui demeure, en partie, imprévisible. On comprendra qu'une «représentation pictorialiste» serait, au sens de la sémiotique de Peirce, une contradiction; car, une ébauche de représentation ne peut être réalisée que par un «diagramme-squelette» ou une simple «esquisse», pour reprendre les termes qu'on a déjà rencontrés, bref du matériau allégé de son passé.

Or cet *objet dynamique*, comme le répétait Gérard Deledalle, c'est «le tout du signe». Pour le côté imprévu de la chose, je rappelle que Roland Barthes exprimait une idée semblable lorsqu'il écrivait: «le signe, c'est un départ»!

Je crois qu'avec cette conception de l'objet dynamique comme d'un processus et d'une entité virtuelle, et l'affirmation de son caractère central à la sémiotique, nous trouvons l'inscription, peut-être la plus claire chez Peirce, de l'écart nécessaire et irréductible entre ce que pourrait être une simple image analogique de l'objet et sa représentation donnée comme un processus, en fait un travail de construction, par définition inachevé. En ceci, Peirce était très cohérent avec sa culture américaine qui a placé au cœur de son imaginaire, la notion de «work in progress».

5. L'hypoicône et la notion de diagramme

Je ne reprendrai pas ici la question de l'origine et de la justification de l'analyse de l'hypoicône. Le sujet a été suffisamment traité pour qu'il soit possible de ne relever de cette analyse qu'un seul aspect qui est particulièrement pertinent à cette réflexion sur les conditions de la représentation.

Je m'appuie sur une interprétation généralement partagée de l'hypoicône (notion introduite en 1903), à l'effet qu'il s'agit assez simplement, d'une analyse triadique de l'icône. L'icône est le fondement de la représentation. Or les trois termes de l'analyse, (1^{er})l'image, (2^{ième})le diagramme et (3^{ième})la métaphore désignent des façons différentes qu'a le signe de construire la représentation. De plus, ces trois termes marquent, comme dans toutes les analyses triadiques, les étapes d'une avancée, traçant la voie d'un développement sémiotique, qui, ici, est bien spécifique.

Le premier niveau de l'hypoicône est désigné par le terme *image*. Il marque une relation du signe à son objet qui n'est pas très éloignée de la conception pictorialiste à laquelle on s'est référée précédemment, mais d'une image affaiblie. On pourrait, à bon droit, rapporter au terme *image*, l'idée de ressemblance, fréquemment évoquée pour expliquer l'icône, même s'il n'y a pas là un caractère essentiel. Par contre, si l'on se rapporte à l'usage spécifique à l'anglais, le mot *image* diffère de *picture* (signifiant *tableau*); pour cette raison, on doit imaginer cette ressemblance d'une façon moins mécanique et moins immédiate qu'un simple tableau figuratif analogique. D'une certaine façon, on serait plus près de l'esquisse comme un fusain fait de traits rapides.

Or les trois niveaux de l'hypoicône, l'*image*, le *diagramme* et la *métaphore* marquent de façon très claire les étapes d'un trajet qui s'éloigne de cette ressemblance première. Le diagramme est une «analogie de proportion», ce qui correspond de façon assez juste au *diagramme-squelette* suggéré par Peirce dès 1868. À cette étape, la relation de ressemblance à l'objet n'a plus rien de sensible: elle ne repose que sur des valeurs formelles qui, par exemple dans le cas de l'algèbre, sont arithmétiques d'où origine probablement cette conception du diagramme. J'évoque un autre exemple: une girouette est influencée dans son mouvement par le vent; et, par sa position, elle indique la direction du vent et sa vitesse. Tous ceci, sans qu'il n'y ait de similarité. La diagramme saisi comme conception du signe représente pour Peirce, scientifique et mathématicien, son principal ancrage dans la théorie sémiotique. Comme le diagramme est au centre de la problématique soulevée dans ce fragment, j'y reviendrai longuement, plus bas .

La troisième étape, celle de la métaphore, inscrit, entre le signe et son objet (qui, dans l'analyse de l'hypoicône n'appartient plus au monde référentiel), un lien qui reste à venir: de façon plus précise, entre deux termes mis en présence, le signe et son objet, un troisième terme, nommé «caractère représentatif» appelle à une cohésion qui, dans l'immédiateté de la relation, n'est pas encore acquise. Pour cette raison, le troisième de l'hypoicône réalise à la perfection la position qui est au coeur de la sémiotique, soit l'idée que le signe est un «serait», un lieu dynamique et une occasion de création, d'où surgiront des représentations inédites et de nouvelles valeurs. La métaphore désigne le terrain par excellence de l'imaginaire et l'on comprend la justesse qu'il y avait, de la part de Peirce, à emprunter le mot «métaphore» au vocabulaire des pratiques artistiques.

Je suggérerai un exemple pour rendre cette conception spécifique de la métaphore plus claire: l'usage que j'ai trouvé qui me paraît le plus proche de ce sens, c'est la fameuse définition de l'image proposée par Pierre Reverdy et qu'André Breton avait inscrite dans le premier manifeste; j'en rappelle la définition:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.

On se souvient tous de la rencontre, sur une table d'opération, d'un parapluie et d'une machine-à-coudre. Peirce ne possédait pas ce sens poétique. Mais on doit reconnaître que l'analyse et la réflexion l'ont conduit à la limite de ce territoire.

En somme, l'avancée sur la voie de l'hypoicône suivant les trois étapes, image, diagramme et métaphore, marque une *régression* allant vers de moins en moins de présence de l'objet. Puis, pour le considérer d'un point de vue inverse, une voie qui marque une *progression* vers un matériau sémiotique de plus en plus libre de l'objet qui avait initialement exercé un effet de détermination et donc un matériau de plus en plus dégagé des exigences de la réalité. On comprend qu'à ce point de développement, l'hypoicône troisième, la métaphore, marque un état du signe extrêmement ténu et fragile, d'où son caractère instable. Ce que je veux surtout souligner à propos de la métaphore, troisième étape sur la voie de l'hypoicône, c'est qu'à ce point, la représentation n'a plus d'objet arrêté. L'exigence du travail d'interprétance est à son maximum.

Le diagramme

C'est le diagramme qui nous intéresse ici d'une façon particulière. En ce qu'il occupe une position intermédiaire, située entre une esquisse de figure, image *affaiblie et trouée*, a-t-on suggéré et, de l'autre côté, la métaphore, une instance virtuelle, une visée plus qu'une représentation pleinement réalisée. Et de fait, le diagramme emprunte aux deux pôles du parcours: à l'image, il emprunte la liberté d'une distance prise avec l'objet, soit l'allègement de tous les formes de similarité sensible et immédiatement perceptible (on se rappelle la locomotive); et, à la métaphore, il emprunte la prise en compte du caractère virtuel du signe, ce qui rend possible la simple évocation et l'inscription de l'imaginaire; mais le diagramme, comme l'indice dont il est un écho ou une contre-partie, conserve un lien avec l'objet dans le monde.

En ce sens, le diagramme *évoque sans trop montrer*, il permet *d'imaginer sans que ne se rompe le lien avec le monde*.

En regard des photographies rapportées de la prison d'Abou Ghraïb.

Pour ancrer tout ceci dans un exemple concret, je voudrais revenir aux photographies rapportées de la prison d'Abou Ghraïb, car je crois que toute photographie est, en son principe même, diagrammatique.

Le monde entier a été saisi d'horreur devant l'histoire, que racontaient ces images, des relations sadiques entretenues par les geôliers à l'égard des prisonniers. Ces photographies correspondent d'une façon assez juste à l'image, dans la mesure où elles sont figurativement bien composées et plastiquement cohérentes. Alors parlera-t-on d'*images affaiblies ou trouées*, suivant le premier terme de l'hypocône? Oui! ces images sont insuffisantes, du point de vue de la signification, parce qu'elles demeurent inexplicables. Pourquoi les soldats auraient-ils pris des photos qui étaient susceptibles de les accuser? Qu'est-ce que ces images montrent en fait?

La seule explication ponctuelle tient à ceci: ces images auraient été prises par les soldats pour appuyer le récit fait aux proches, au moment du retour au pays, des péripéties d'un voyage. Un peu à la façon d'un retour d'une chasse aux grands fauves de la prairie sud-africaine, avec ses trophées. En fait, ces images constituaient des trophées. Et de chasse, je crois³!

Précisément pour cette raison, les photographies appartiennent à une mise-en-scène; on ne saurait les prendre au premier niveau. J'avais d'abord parlé de l'«histoire des relations avec les prisonniers». Mais l'histoire n'était pas terminée, elle ne figure d'ailleurs pas exhaustivement sur les images, ce qui force l'esprit à élargir la visée; car, ces photos ne sont pas de simples témoignages ou des pièces de dénonciation des traitements imposés aux prisonniers. L'acte de prise de la photo n'est pas extérieur à l'événement. L'acte-même de la prise de photo appartient lui-même au traitement sadique des prisonniers. On n'a qu'à examiner rapidement ces images pour constater que le prisonnier est placé sous la domination du soldat geôlier, qu'il y a là une relation clairement affichée de pouvoir; dans certains cas, le soldat est absent de l'image, mais il est très présent car il a lui-même actionné le déclic. Autrement dit, la signification de la photo déborde le cadrage. Si la photographie donne l'image d'une suprématie, c'est l'acte de prendre la photo qui inscrit la plus haute suprématie.

On doit donc reconnaître que ces images photographiques, prises pour elles-mêmes, ne constituent qu'un fragment d'une scène plus grande que l'on doit imaginer, voire reconstituer. Et cette scène, c'est un vaste espace qui va des cellules d'Abou Ghraïb jusqu'au pays originaire des soldats et destinateur de la photographie. Car, ce n'est que là, à l'arrière, dans le pays, dans sa culture, que l'image fait sens. Si la photographie est plus qu'une simple icône, si elle constitue un signe authentique, c'est en raison de son appartenance à ce vaste espace – à la fois géographique et mental – dont elle n'est qu'un élément. Je rappelle que c'est l'acte de prise de la photographie qui établit le lien entre ces territoires: cet acte est lui-même *indice* au sens strict du terme, alors que l'image photographique constitue un diagramme.

Le diagramme, lit-on, est une «analogie de proportion» pensée par Peirce sur le modèle de la formule algébrique: A est à B ce que C est à D: entre le soldat-geôlier et le prisonnier irakien, il y a la même relation de domination et d'assujettissement qu'entre un état tout puissant qui domine le monde, éventuellement par son armée et un petit pays déchiré entre ses sectes religieuses, impuissant à contrôler ses riches ressources pétrolières et dont le destin semble lui échapper.

Je reprend les termes que j'avais utilisés pour caractériser le diagramme: il «évoque sans trop montrer»; c'est un lieu où l'on peut – et l'on doit – «imaginer sans que ne se rompe le lien avec le monde».

Référence à Emmanuel Lévinas

Pour conférer une certaine envergure à cette expression «évoquer sans trop montrer», je me référerai à une pensée qui m'est extrêmement précieuse, que j'emprunte à Emmanuel Lévinas; bien sûr, Lévinas traite ici de la relation inter-personnelle et ses préoccupations appartiennent plutôt à la théologie⁴, mais le propos qu'il tient sur l'image et le visage est susceptible devenir enrichir la problématique qui est nôtre ici:

C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton et que vous pouvez les décrire que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux. Quand on observe la couleur des yeux, on n'est pas en relation sociale avec autrui. La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. [... le visage] est ce qui ne peut devenir un contenu que votre pensée embrasserait; il est l'incontenable, il vous mène au delà. [...] la vision est la recherche d'une adéquation; elle est par excellence ce qui absorbe l'être. Mais la relation au visage est éthique. Emmanuel Levinas, *Ethique et infini*, p79-81.

Je reformulerais ainsi: à vouloir trop fixer l'image d'un visage, on perd le regard, on chosifie la personne et l'identité s'évanouit. Autrement dit, à vouloir trop montrer, on déplace la focalisation et on finit par camoufler. C'est précisément là que réside le piège: si l'on se fixe exclusivement sur l'image en lien avec son objet immédiat, si l'on en fait un absolu, on est dans la même situation que celui qui fixe une lumière trop forte: il s'aveugle lui-même. D'où ce fait fondamental: considérer l'image immédiate, celle de la première étape de la voie de l'hypocône comme *affaiblie et trouée* représente une condition à la liberté de notre imaginaire; et, partant, une possibilité pour la liberté de notre conscience. Autrement on serait surdéterminé par les images et il n'y aurait plus de signe, il n'y aurait que des signaux.

L'image du prisonnier torturé, si elle est considérée pour elle-même, en dehors de toute contextualisation, risque effectivement de devenir cette lumière trop forte qui aveugle⁵. Force est donc de voir là une pièce éparse d'un ensemble à reconstituer. Le signe diagrammatique repose sur de tels fragments d'images et d'actions qui peuvent nous paraître éclatées; mais ces images et ces actions forment un ensemble dynamique. Il nous incombe de reconstituer le territoire, géographique et mental, dont l'espace graphique de l'image, construit comme diagramme, constitue la porte d'entrée, c'est-à-dire, le signe⁶.

6. Les graphes existentiels: une image *presque parfaite* du travail de l'esprit

Je voudrais, en terminant, me référer à un fragment de texte qui illustre, à lui-même, l'ingéniosité et l'imagination dont fait preuve Peirce lorsqu'il tente de nuancer les diverses formes de représentation.

Je me réfère donc à un paragraphe qui appartient aux pages d'introduction au traité des Graphes existentiels. Il s'agit là d'un traité où Peirce a élaboré une analyse logique reposant sur des termes et de procédures finement définis; le résultat tient en des inscriptions de lignes, de points, de zones délimités fermés ou ouverts et qui affichent diverses relations logiques. Pour saisir globalement (et superficiellement) ce traité, on pourrait parler d'une algèbre de marques graphiques et de positions inscrites sur un tableau que Peirce a nommé, d'une façon simple et juste, une *feuille d'assertion*. Je n'entrerai pas dans le détail de cette théorie, mais je me contente d'indiquer l'objectif poursuivi et qui me paraît particulièrement pertinent à notre propos: celui d'arriver à illustrer par le biais d'images en mouvement, le fonctionnement de notre pensée. Ce que je veux mettre en lumière, c'est le mode de crédibilité de cette représentation de l'esprit en mouvement:

I trust by this time, Reader, that you are conscious of having some idea, which perhaps is not so dim as it seems to you to be, of what I mean by calling Existential Graphs a moving-picture of Thought. Please note that I have not called it a perfect picture. I am aware that it is not so: indeed, that is quite obvious. But I hold that it is considerably more nearly perfect than it seems to be at first glance, and quite sufficiently so to be called a portraiture of Thought. (C.P. 4.11. 1905 ou 1906).

Perfect picture: le mot *picture* désigne le paradigme auquel appartient l'adjectif *pictorialiste*. Il s'agirait d'une image analogique et sensible; or, le fonctionnement de l'esprit, c'est un processus abstrait (ce qui a été bien établi précédemment). D'où l'atténuation apportée dans le texte à l'effet que cette image (*picture*), dans la mesure où elle n'est pas «pictorialiste», n'est pas «parfaite». Et pourtant, ajoute-t-il, elle est «presque parfaite», de sorte qu'on pourrait dire qu'elle constitue une «portraiture de l'esprit». Je rappelle ici que *portrait* renvoie autant à un dessin, qu'à une toile, ou à une photographie. Le terme *portraiture*, vraisemblablement un emprunt au français vient du verbe «portraiter» signifiant «faire un portrait», mais rapidement, sans application: «portraiture» désignerait donc une forme moins appliquée, non terminée ou faite rapidement, un peu à la façon d'une esquisse au fusain. Ou, pour le formuler d'une façon plus juste, dans la portraiture, le geste de la main qui dessine reste apparent; bref on y trouve la trace du mouvement de sa fabrication.

Alors le glissement effectué ici d'une image - peinture (*picture*) à une *portraiture* est particulièrement significatif: il s'agirait en somme de la perte des traits de similarité de premier niveau, au profit d'une image simplement esquissée ou bien en cours de réalisation: donc une image qui a conservé les traces du dynamisme de sa création. La référence aux hypoicônes pourrait s'avérer fort utile ici, il s'agit assez justement, du passage de l'image au diagramme qui conserve la trace de son lien au monde.

L'évaluation que fait Peirce de ce glissement est significative: même si la représentation (image) n'est pas parfaite, elle est «considérablement plus parfaite qu'elle pourrait sembler au premier regard». Je pense que la seule façon d'interpréter cette perfection relative, c'est de la penser dans cet écart entre une image analogique (*picture*) et une représentation formelle, diagrammatique, non similaire à son objet, mais qui lui est toujours reliée. Puis, comme si ce n'était pas encore suffisant, il en ajoute: cette image diagrammatique est «considérablement plus parfaite» (*more nearly perfect*) dans la mesure où, en regard de son objet, le fonctionnement de l'esprit en mouvement, elle seule peut en figurer la dynamique, alors qu'une figure analogique (donc pictorialiste) ne donnerait qu'une image fixe et statique, donc fautive, du travail de l'esprit.

En débutant ce texte, j'avais suggéré qu'on trouve, dans le texte de Peirce, un quasi-paradoxe dans les positions prises sur la question de la représentation; s'il y a un espace d'hésitation, il est démarqué par les définitions analogiques ou pictorialiste et, d'autre part, la conception diagrammatique -- et donc programmatique -- de l'image. Il me paraît pourtant se dégager une ligne directrice assez claire que je pourrais désigner par un parti pris pour le caractère dynamique et prospectif de l'image. J'ai proposé que ce sont l'indice et le diagramme qui réalisent au mieux ces caractères du signe.

Cette position me semble correspondre d'une façon particulièrement juste, bien que partielle, aux exigences de la réflexion critique sur la culture actuelle où nous sommes sans cesse envahis d'images qui se renouvellent constamment et qui, peut-être, camouflent les choses plus qu'elles ne les montrent, rendant très difficile une réflexion sur les significations de notre monde. Ou encore, et c'est la critique que faisait Barthes dans les dernières lignes de *La Chambre claire*, l'abondance des images et leur omniprésence «déréalisent le monde humain des conflits et des désirs sous couvert de l'illustrer» (p.182). D'où, je crois, la nécessité de résister au déterminisme des images et de préserver un espace vital pour notre imaginaire.

Références

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, Cahiers du cinéma, 1980

FISSETTE, Jean, (2003) «L'icône, l'hypoicône et la métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable», dans *RSSI Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 2003, vol 23, no. 1-2-3, p 201- 220.

JOHANSEN, Jorgen Dines (2000) *Literary Discourse. A Semiotic-Pragmatic Approach to Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 489p.

KELSEY, Robin, Blake STIMSON (2005), «Introduction. Photography's Double Index (A Short History in Three Parts)» , dans KELSEY, STIMSON, *The Meaning of Photography*, Clark Studies Visual Arts, Williamstown, Mass.

LÉVINAS, Emmanuel (1982) *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Paris, Fayard («Le livre de poche»-4018).

PEIRCE, Charles, S., *The Collected Papers*, vol I-VI, 1931-1935, par C. Hawthorne et P. Weiss; vol VII et VIII, 1958, par W. Burks, Harvard University Press. [Abrégé C.P. suivi du volume et du no du paragraphe, dans les renvois].

TIERCELIN, Claudine (1993) *La pensée signe. Études sur C. S. Peirce*. Nîmes, Éd J. Chambon, 399p.

-
1. En 2004, j'ai publié dans une des dernières livraisons de *Visio, Revue de l'Association internationale de sémiotique visuelle*, 9, 2-1, p. 11-28) un article intitulé: «La question de la représentation chez Peirce». Or il est arrivé que pour des raisons éditoriales, la revue *Visio* a malheureusement tombé et les derniers numéros n'ont pas été distribués ou l'ont été très peu; de sorte que cet article n'a pas été mis en circulation. Compte tenu de l'importance du thème traité, j'ai décidé de le reprendre ici une partie du matériel qui figurait dans cet article; j'ai repris la problématique en l'orientant vers la question de l'incertitude du sens, j'ai introduit de nouveaux exemples et j'ai apporté des correctifs à quelques

affirmations qui me paraissaient parfois un peu faibles. En somme, je présente aujourd'hui un texte qui, dans son ensemble, est nouveau.

2. Particulièrement dans: *Content and Conciousness*, Routledge, Londres,1969
3. Une nouvelle publiée en septembre 2010 par le Washington Post nous apprend que depuis l'hiver dernier, plusieurs soldats de l'armée américaine en Afghanistan se sont rendus coupables d'avoir «tué des civils, sans raison, pour s'amuser». On ajoute que plusieurs soldats ont été inculpés d'avoir «démembrés des cadavres, de les avoir photographier...». Nouvelle de l'Agence France-Presse, parue dans *Le Devoir*, le 20 septembre 2010.
4. Il est bien certain que la pensée religieuse juive est présente derrière cette prise de position marquant un scepticisme face à l'image. Plus largement, tout le débat concernant l'iconoclastie est indexé. Il y a là des questions touchant l'iconicité, l'idôlatrie et la circulation des images que l'on ne peut éluder.
5. On pourrait penser ici au Dr Mengele qui, de triste mémoire, opérait des travaux de recherche biologique sur les prisonniers dans les camps de la mort nazie. Dans ces cas, le corps du prisonnier utilisé pour l'expérimentation était le «tout» face à la conscience de Mengele.
6. Comme exemple d'une telle analyse, je renvoie le lecteur à Kelsey-Stimson (2005), dont cette prise de position qui est particulièrement claire: «... the truth of the images(Abu Ghraib pictures) lies less in raw facts presented in these images themselves then in this circuit of self-denial that allows us to identify with them, this process of becoming thing-like, of becoming system», (p.xxiv)