

La pratique du texte littéraire à l'horizon immédiat de l'élaboration de la sémiotique

par

Jean Fisette

Professeur associé

Université du Québec à Montréal

On soumet à notre réflexion la question de l'articulation entre la théorie sémiotique qui se dégage de l'oeuvre de Peirce et les oeuvres littéraires ou, d'une façon plus concrète, les pratiques du texte que sont l'écriture et la lecture.

Les pratiques sémiotiques continentales, qui découlent des travaux de Ferdinand de Saussure, de Louis Hjelmslev et de l'École de Paris ont déjà produit une abondante littérature sur la sémiotique littéraire. Ces travaux ont conduit à des acquis extrêmement importants, notamment autour de la question de la narration et des grands récits dans ses rapports à la structuration du sens et à la question de la représentation. Dans l'avancée de ces travaux, la réflexion touche aujourd'hui les questions de la perception, ce qui amène la sémiotique à la frontière de la phénoménologie. On peut imaginer que les travaux à venir s'inscriront dans cet espace.

Du côté de la sémiotique qui découle des travaux de Peirce, l'élaboration est beaucoup moins avancée. Ce corpus théorique n'est accessible comme objet de savoir constitué que depuis environ vingt-cinq ans. La prise en compte de l'objet littéraire dans cette perspective est nouvelle sinon toute récente¹. Mais simultanément la sémiotique de Peirce appartenant à ce qu'il appelait la phanéroscopie (et qui reste proche de la phénoménologie) semble conduire à proximité du terrain actuel de la sémiotique continentale. C'est donc dans un esprit de complémentarité à ce lieu autre de la sémiotique, que je voudrais proposer quelques réflexions et quelques propositions qui ouvrent la voie à de nouvelles relations entre l'élaboration de la théorie de la signification et les pratiques de la littérature que sont l'écriture et la lecture. Force est pourtant de reconnaître que la théorie sémiotique qui s'élabore dans le corpus de Peirce s'inscrit dans une tradition philosophique fondamentalement différente des fondements philosophiques de la sémiotique continentale et que la relation de cette pensée à la chose littéraire doit être imaginée dans une perspective renouvelée. C'est à cet objectif que cet article tente de répondre

Je commencerai par rappeler quelques aspects spécifiques de cette sémiotique dans sa relation à la position pragmatiste. Puis j'interrogerai brièvement le mode d'incidence de la littérature dans le texte même de Peirce. Enfin, après avoir avancé quelques propositions générales, je me permettrai d'évoquer par deux exemples une relation théorie-littérature qui respecterait ce qui fait la spécificité de la *sémiotique*.

Mais une annotation préalable s'impose. Le terme *semeiotic* désigne la théorie de la signification spécifique à Peirce alors que le terme *semiotic* renvoie plus généralement à l'ensemble des réflexions théoriques et des pratiques d'analyse qui s'intéressent à la question de la signification. Il est assez intéressant de découvrir que le thème de réflexion qui nous est suggéré ici trouve à se situer précisément dans l'interaction entre ces deux conceptions, celle qui est plus restrictive et celle

qui est prise dans un sens élargi. Dans la mesure où je ne me référerai ici essentiellement à la théorie de Peirce et qu'il n'y a donc pas d'ambiguïté possible, je préfère utiliser le terme *semiotic* en raison du caractère ouvert et interdisciplinaire qu'il évoque, ce qui correspond bien au projet de cet ensemble d'études. Et lorsque j'utilise le terme *séméiotique*, je désigne le sens restreint à la position de Peirce.

1. Sémiotique et pragmatisme

Le premier trait que je voudrais rappeler concerne le rattachement de la séméiotique à la position philosophique du pragmatisme.

Nathan Houser (1998) a démontré d'une façon particulièrement claire que Peirce chercha à valider la position du pragmatisme par le biais de trois domaines d'applications: d'abord les travaux de la jeune maturité centrés sur la question des sensations et de la perception; puis par l'élaboration de la sémiotique; enfin par la théorie des graphes existentiels.

Or, dans la perspective qui est la nôtre, celle de sémioticiens plutôt que d'historiens de la philosophie, il est pertinent d'inverser cette perspective et de placer la sémiotique au centre de nos préoccupations et de considérer le pragmatisme comme le contexte philosophique qui donne son sens à l'élaboration de la sémiotique.

On doit alors prendre en compte le fait que la position du pragmatisme est centrale et que c'est cette position qui confère à la sémiotique de Peirce son originalité parmi les autres théories de la signification, notamment les sémiotiques continentales auxquelles on a fait allusion en commençant. Je rappelle brièvement le contexte épistémologique que je tente de résumer par les quelques propositions qui suivent: 1. la signification d'une unité, signe ou symbole, réside dans son usage plutôt que dans une définition préalable. 2. Cet usage ne renvoie pas uniquement à une situation contemporaine mais aussi et surtout à ce qui est encore à venir. D'où la définition du signe comme un «serait» (*would be*). 3. C'est donc dire que dans le présent ou l'immédiateté de la représentation, le sens demeure toujours, pour une bonne part, virtuel. D'une façon plus générale, on pourrait suggérer qu'au lieu d'être strictement la résultante d'un acquis emmagasiné au titre disons d'une valeur, le sens se ramène plutôt à un processus en cours, une action, qui n'est jamais terminée. Succinctement, on pourrait suggérer que l'idée-même d'un sens bien délimité cède la place à ce qu'on appellerait plus justement des *avenues de signification*. D'où la place centrale qu'occupe la notion de *semiosis ad infinitum*. On peut déjà imaginer que le texte littéraire, plutôt que d'être positionné dans un vis-à-vis par rapport à la théorie sémiotique constituera plutôt un terrain placé tout proche, dans un horizon immédiat², là où, précisément, trouve à se prolonger le signe dans son mouvement de sémiose.

Le second point sur lequel je voudrais insister est tout aussi important: le projet-même de la séméiotique est un objet de savoir non complété ou, pour reprendre la métaphore de Peirce, une élaboration qui est restée *en friche*. Notre tâche de sémioticien est donc de comprendre les fondements du questionnement et d'en poursuivre la réalisation. Pour cette raison, la position pragmatiste qui pose le savoir comme un processus toujours en cours, s'applique parfaitement aux

conditions mêmes de la théorie sémiotique. Je pense que l'étude de la littérature sous le point de vue de la sémiotique répond aussi, nécessairement, à cette exigence de l'élaboration de la théorie.

2. Quel est le mode d'incidence de la littérature dans le texte de Peirce?

La littérature n'est pas très présente dans le texte de Peirce. La formation de ce dernier et ses propres intérêts l'orientaient plutôt du côté des sciences, de la philosophie et plus particulièrement vers la logique. On trouve pourtant régulièrement des allusions à des oeuvres littéraires, plus rarement à la musique et plus fréquemment à la peinture. Dans un premier aperçu, on pourrait suggérer que l'élaboration de la sémiotique se fait essentiellement sur le terrain logique, mais que les diverses formes d'activités artistiques sont toujours présentes à l'esprit occupant un horizon vers lequel tend la réflexion philosophique au moment même où s'élabore la sémiotique.

Je chercherai, en premier lieu, à déterminer le mode d'incidence de l'objet littéraire dans le discours. Pour ce faire, je me référerai à quelques cas particulièrement significatifs et représentatifs de l'ensemble des références.

2.1 Les allusions à Emerson.

On trouve de nombreuses références au poème bien connu d'Emerson, « The Sphinx »³. La principale occasion (C.P. 1.306-311) est celle d'une réflexion sur la définition du terme *feelings*. La discussion pourrait être ainsi résumée: la conscience entière, prise à un instant donné n'est rien d'autre qu'un *feelings*, c'est-à-dire que la condition de cette conscience est strictement celle de l'immédiateté; alors qu'est-ce que la psychologie – qui est une démarche cognitive inscrite dans la médiation – peut nous apprendre sur la nature du *feelings*? Et nous-mêmes, que pouvons-nous découvrir, par introspection, sur la nature du *feelings*? Et la réponse est claire et nette: rien. Le *feelings* demeure inconnaissable, voilé qu'il est par la conscience immédiate à laquelle il appartient. Peirce poursuit en écrivant qu'il y a, dans ce hiatus entre l'immédiateté du *feelings* et la médiation du savoir, une «curieuse vérité». Puis, au coeur même de son raisonnement particulièrement enchevêtré, il ajoute que c'est probablement là ce qu'essaya de saisir le poète Emerson lorsqu'il écrivait ces vers:

"I am thy spirit, yoke-fellow,
Of thine eye I am eyebeam.
Thou art the unanswered question;
Couldst see thy proper eye,
Always it asketh, asketh;
And each answer is a lie."
[Vers cités dans le texte de Peirce]

Puis il ajoute malicieusement que si c'est bien cette «curieuse vérité» que le poète cherchait à exprimer, il l'a fait d'une façon très peu réussie (*but if so, pretty unsuccessfully*).

Dans un autre contexte (C.P. 2.302) où il est question de la fonction centrale du symbole dans toutes les formes de cognition, on trouve une autre allusion à ce même poème d'Emerson: «The symbol

may, with Emerson's sphynx, say to man, *Of thine eye I am eyebeam.*»⁴ Puis, sur les premières pages du manuscrit de *A Guess at the Riddle*, Peirce avait reproduit, en l'accompagnant des mêmes vers d'Emerson, l'esquisse d'une sculpture grecque représentant un sphinx et qui avait préalablement paru dans le *Century Dictionary*.

Enfin, je rappelle que Peirce fait de nouveau allusion à Emerson au début de «The Law of Mind» (C.P.6.102) pour se dissocier nettement du mouvement transcendentaliste de Concord dont le poète constituait une figure centrale. On comprend que Peirce ait senti le besoin de se défendre de toute attache à la position transcendentaliste du groupe de Concord, dans la mesure où cette position philosophique⁵ entre en parfaite contradiction avec la position pragmatiste.

Alors quelle relation Peirce affiche-t-il à l'égard du poète? D'abord, il se permet quelque méchanceté à l'égard d'Emerson dont le texte du poème n'est pas particulièrement clair, ni très réussi. Mais en même temps, c'est précisément cette obscurité ou cette indécision du sens à laquelle il se réfère pour affirmer le caractère difficilement accessible du *feelings*. Puis, lorsqu'il revient à Emerson, c'est pour attester, cette fois-ci d'une façon positive, du rôle central que joue le symbole dans la connaissance. Enfin, le première place qu'il réserve au poème, au seuil de son plus important projet de traité de logique, *A Guess at the Riddle*, vient, en quelque sorte, constituer cette image du sphinx et des vers d'Emerson qui l'accompagnent comme un symbole privilégié de sa propre recherche dans le domaine de la logique.

On retiendra donc de la relation à Emerson les quelques traits suivants: le poète ne représente aucune autorité du simple fait de son statut d'écrivain reconnu⁶; au contraire, la renommée d'Emerson et son appartenance idéologique viendrait plutôt jouer contre cette référence qui est pourtant fréquente. Plus globalement, on reconnaîtra que la relation au poème et à l'image du sphinx qui lui est attachée, est ambivalente, tantôt ironique ou amusée, tantôt nettement distanciée, tantôt respectueuse; cette ambivalence me paraît comme la contrepartie d'une attitude de *familiarité* qu'il se permettait avec le texte du poème: c'est comme si Peirce prenait le texte d'Emerson à témoin de sa propre interrogation, ou encore comme si, reconnaissant là, dans les affirmations comme dans les hésitations, un cheminement parallèle au sien, il se l'appropriait. Ce qui est supposé ici, ce n'est pas une simple ressemblance de pensée concernant le contenu de propositions, mais, d'une façon plus subtile, une affinité entre des démarches.

Pour le dire autrement, on pourrait suggérer que le poème participe à l'inférence ou, si l'on préfère, aux mouvements de la sémiologie auxquels est occupé l'esprit. Dans ces conditions, Emerson devient un témoin, un appui ou un contre-argument, alors que ces quelques vers constituent, momentanément, un lieu où s'élaborent divers aspects de la sémiotique. Le dernier aspect qui me paraît particulièrement significatif, c'est que l'acte de penser, d'imaginer, ou plus simplement, de supposer est partagé; puis, que ce partage soit clairement affiché. Ce qui, bien évidemment, renvoie à l'idée, centrale chez Peirce, de la nécessaire communauté de pensée.

2.2 Hamlet, Robinson Crusoe et le Chevalier Dupin

Je ferai ici brièvement allusion à trois figures littéraires qui occupent des positions ponctuelles, mais qui sont peut-être des points stratégiques dans le texte de Peirce.

De toutes les références à Shakespeare, qui sont assez nombreuses, les renvois au personnage de Hamlet sont particulièrement intéressants: dans le texte de *Collected Papers*, j'ai trouvé plusieurs allusions à la *folie supposée* de Hamlet. Or ce qui paraît significatif, c'est que ces renvois servent de cadre à des discussions portant sur des questions théoriques ou philosophiques très différentes; j'en retiens pour exemples, six qui touchent les thèmes que voici: la fonction indiciaire (C.P. 2.337); la fonction de prédication (C.P. 342); le monde de la fiction (C.P. 4.43); la place et la fonction de l'imaginaire dans l'univers du discours (C.P. 4.173); l'effet de détermination que l'objet exerce sur le signe (8.178); enfin, la nécessité de la prise en compte des informations collatérales pour l'interprétation du signe (8.179). Et je soupçonne que cette liste n'épuise pas le corpus des renvois à la folie de Hamlet; mais la diversité évoquée suffit à ma réflexion.

Le point de focalisation de la référence à Hamlet, c'est bien le statut de sa folie. Je pourrais reprendre ici le corps de ces discussions pour donner une simple idée de la variété des questionnements auxquels est rattachée cette figure littéraire. Peirce avance que cette supposée folie nous l'envisageons à l'époque moderne d'une façon différente de la lecture qui en était faite à l'époque classique, et même chez les romantiques; alors a-t-elle une réalité objective ou bien est-elle simplement dépendante de nos lectures? La pièce de Shakespeare et le personnages de Hamlet étant fictifs, que peut signifier, dans ce cas, le terme «réalité»? Et, à l'inverse, peut-on conférer une existence symbolique à Hamlet en ignorant cette folie présumée? Ou encore: la folie est-elle un simple attribut de Hamlet ou bien ne serait-ce pas cette représentation de la folie qui conférerait une existence au personnage de Hamlet? Une constatation s'impose: le cas d'Hamlet, loin d'être ramené à une raison unique et simple est complexifié à souhait, servant à ouvrir la diversité des questions et des problèmes que rencontre la réflexion sémiotique. L'aspect qui me paraît significatif sur lequel je veux insister ici, c'est le caractère fictif du personnage qui, rendant problématique le statut de la folie, permet précisément l'ouverture à une telle diversité de questionnements.

La trace de pied que Robinson trouva sur la plage de son île (C.P. 4.531) devient un lieu iconique privilégié pour établir, dans leur ordonnancement, les trois relations du signe à son objet. La suite des épisodes du récit correspond précisément à cette ordonnancement: une trace découverte dans le sable sans objet connu (icône), la rencontre de Vendredi, l'auteur de la trace auquel renvoie le signe (indice) et enfin, le renommée que valut à Daniel Defoe, cette trace dans le sable qui a été «gravée dans le granit de la renommée» (symbole). Une lecture de premier niveau de cet exemple met en évidence le simple mouvement de croissance du signe allant, suivant l'ordre des catégories, du *feelings* premier, à l'indice de réalité, puis à la valeur symbolique constituée dans la culture. Or cette référence à Robinson Crusoë surgit dans un fragment où Peirce vient précisément inverser cette hiérarchie, affirmant que l'icône, partageant avec son objet les caractères des mensonges et des déceptions, «... a plus à voir avec le caractère vivant de la vérité que les indices et les symboles». Ce passage, tiré d'un texte appartenant à la grande maturité⁷ vient problématiser la notion d'icône qui, comme on le sait, occupe une position centrale dans la sémiotique. Or ce qui est significatif, c'est que cette inversion dans l'attribution de la prédominance ne pouvait se faire que par la prise en compte d'une situation fictive, soit ici l'aventure bien connue de Robinson sur une île qui est déserte d'une façon tout aussi incertaine et problématique que ne l'est la folie de Hamlet. À ce point qu'en dehors de ce renvoi au texte de fiction, les quelques phases où se développe cette idée du «caractère vivant

de la vérité de l'icône» resteraient sans appui et bien improbables. Je lis les quelques phrases qui suivent. « L'icône ne se substitue pas de façon univoque à telle 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» (C.P. 4.531) Il est tout à fait significatif que ce passage tend vers une généralité et une abstraction alors que, simultanément, il ne peut que s'appuyer sur une prise en compte d'un épisode fictionnel.

Dans «Un argument négligé en faveur de l'existence de Dieu» (C.P. 6.460-461), l'idée du Jeu pur et du Musement trouve une réalisation exemplaire dans l'effort de réflexion du Chevalier Dupin qui, à l'occasion de l'affaire bien connue de la rue Morgue, arrive à reconstituer la totalité du scénario des événements par le seul pouvoir de concentration de son esprit. Or le contexte de cette référence est semblable à celui du renvoi à Robinson Crusoë. En élaborant cette idée du Jeu pur, Peirce prend bien soin d'indiquer que le Musement ne devrait pas être restreint à une «méthode aussi peu féconde que l'analyse logique». Et plus loin: «l'analyse logique ne trouvera sa pleine efficacité que par le Musement». Alors qu'est-ce qui marque la spécificité du Musement si ce n'est la pleine liberté d'esprit en dehors de toutes les règles et de toutes les exigences formelles, un exercice où l'esprit se permettra toutes les audaces. En présentant comme règle du jeu cette «loi de la liberté», Peirce prend bien soin d'éloigner les «tribus de pontifes» – Auguste Comte en est donné comme l'image type – dont, assure-t-il, les colportages pourraient être contrés par la drôlerie d'un Rabelais. On trouve donc le même déplacement qui a été rencontré précédemment: les références à Rabelais puis à Poe⁸ induisent un lieu autre, échappant aux règles de l'analyse logique, où l'esprit libéré peut, par sa seule puissance, accéder à des propositions de l'ordre du savoir qui, autrement, resteraient inaccessibles. Ce lieu autre, celui du Musement – le Museur, lit-on, aura une «parfaite candeur» – au regard des règles de la logique formelle, est purement imaginaire; et l'on comprend que Peirce ait besoin d'un appui sur un texte de fiction pour arriver à l'imaginer. Il y a une parfaite cohérence à ce que dans la suite du texte, l'accès à ce *lieu autre* ne puisse être décrit que sur la base de la métaphore; or, c'est un enchaînement de trois métaphores que l'on trouve: « l'esquisse du Musement», «le lac de la pensée» et « le souffle du ciel». Dans la suite de ce même texte, le régime métaphorique demeure dominant comme en atteste, dans les lignes qui suivent, la métaphore de la construction de châteaux, Peirce ajoute entre parenthèses: «que ce soit en Espagne ou bien dans le cours de la vie morale de chacun» (C.P. 6.458).

Dans ces trois cas, on trouve à l'allusion littéraire, une fonction semblable à celle qui a été reconnue précédemment, dans les citations du poème d'Emerson. Ce sont les personnages de Hamlet, de Robinson et du Chevalier Dupin qui accompagnent la réflexion et la discussion, et non les auteurs; on ne saurait réduire leur présence au simple statut d'illustration, d'exemple ou d'attestation d'une proposition. Comme précédemment, on pourrait proposer l'idée d'une familiarité que se permet Peirce avec ces oeuvres littéraires et ces personnages; puis de la reconnaissance, sous un certain point de vue, d'une affinité entre ces entreprises d'écriture littéraire et la discours fondateur de la sémiotique; enfin, l'élaboration théorique semble se nourrir de la nature fictive des histoires racontées pour se constituer elle-même comme un discours pleinement sémiotique.

3. L'imaginaire de la théorie

J'emploie le mot *imaginaire* comme un nom marquant une substantivation de la fonction adjectivale. *L'imaginaire* désigne un lieu symbolique où surgissent des images, des esquisses de sens ou de simples possibilités non encore avérées (à la façon d'un nombre irréel), mais qui viendront alimenter la construction du sens. Les pratiques de la littérature – écriture et lecture – s'inscrivent précisément dans ce lieu⁹.

3.1 Le mode iconique du texte littéraire pour l'élaboration de la théorie

Cette nette prédominance, dans les modes de présence de l'oeuvre littéraire, d'une fonction d'accompagnement et d'enrichissement sur le plan de l'imaginaire se rattache à la fonction de l'icône. L'inversion dans la hiérarchisation des valeurs que l'on a retenue des brèves analyses des références à l'île de Robinson et à la puissance de l'imaginaire du Chevalier Dupin est particulièrement significative de cette fonction iconique prédominante. Il n'est alors que de rappeler brièvement quelques caractères de l'icône pour avancer un peu plus loin dans la compréhension de cette collusion entre l'imaginaire, nourri à la fiction littéraire, et l'élaboration de la théorie.

L'icône constitue un lieu où un problème trouve sa solution du simple fait d'avoir été formulé. Pour le Peirce mathématicien, l'icône type est la formule algébrique – en fait un diagramme – qui permet de figurer un problème et, par manipulation des données, d'arriver à une solution. Je rappelle ce passage:

... une des grandes propriétés distinctives de l'icône est que par son observation directe peuvent être découvertes concernant son objet, d'autres vérités que celles qui suffisent à déterminer sa construction. [...] Cette capacité de révéler une vérité inattendue est précisément ce en quoi consiste l'utilité des formules algébriques, c'est pourquoi le caractère iconique est leur caractère dominant.» (C.P.2.279.).

Plus tard, la théorie des Graphes existentiels viendra réaliser cette même idée, mais dans un projet qui se démarque par son envergure: l'affichage des graphes permettrait, suggérait Peirce, d'afficher le travail de l'esprit (Mind) à mesure de son déroulement¹⁰.

Le texte littéraire est présent dans le texte de Peirce précisément à ce titre. Comme lieu d'inscription, d'esquisse et d'élaboration de la théorie. Il constitue un lieu de figuration où des solutions peuvent être trouvées à des questions de logique et de sémiotique et qui «débordent les vérités qui avaient servi à en déterminer sa construction». Si l'on empruntait une image à la théorie des Graphes existentiels, nous pourrions suggérer que Peirce fait de la folie de Hamlet, de l'errance de Robinson en terre d'Amérique ou encore de la totale maîtrise de la logique par le Chevalier Dupin autant de «feuilles d'assertion», c'est-à-dire des *papiers brouillons* où lui-même vient inscrire ses propres esquisses au titre des trois fonctions qu'il reconnaît: le Graphiste, le Grapheur (Museum) et l'Interprète. En somme, les références littéraires deviennent des *espaces partagés*.

Cette métaphore qui me permet de faire de Peirce un dessinateur engagé à l'intérieur même de la représentation qu'il appelle, me conduit à cette proposition centrale: le texte littéraire n'est jamais un pur et simple objet extérieur au signe que l'on chercherait à décrire comme quelque chose

d'étranger; et pour plusieurs raisons dont celle-ci qui est essentielle: le texte littéraire, étant un construit de langage, est une sémiotique; et le discours que nous tenons, étant lui-aussi une sémiotique, ne peut pas rester étranger ou distant de cette dernière.

Et si le texte littéraire ne saurait être ramené au simple statut d'objet, c'est aussi parce que cette position serait contradictoire à la définition de l'icône. Autrement dit, ces histoires racontées par la littérature sont elles-mêmes des lieux et des occasions de mouvements de sémiotique qui se mettent en mouvement lorsque l'esprit – de l'auteur et du lecteur, en fait le *Mind* – se projette sur cette scène que nous appelons icône. Le texte littéraire a toujours partie liée aux mouvements de sémiotique qui se déroulent dans notre esprit et jamais le texte littéraire ne pourra devenir pour nous un simple objet passif sur lequel porterait une analyse.

3.2 Quelques propositions générales

Pour plus de clarté, on pourrait reformuler et préciser les réflexions précédentes sur l'incidence des oeuvres littéraires dans le discours de la sémiotique sous la forme des quelques propositions qui suivent.

1. Les personnages du poète, du dramaturge ou du romancier, aussi prestigieux qu'ils soient ne représentent pas un argument d'autorité.
2. Les renvois à la littérature ne concernent que rarement un auteur ou une oeuvre; les renvois se font à des objets beaucoup plus spécifiques: un trait de personnage, un argument, un passage d'une oeuvre, une métaphore, etc.
3. Le texte littéraire n'est pas l'objet d'une description, d'une analyse ou d'une étude. Il n'est tout simplement pas un «objet» séparé d'un discours qui lui serait étranger.
4. Le texte cité est associé ou comme annexé à la propre démarche du sémioticien qui s'en saisit, voire se l'approprie.
5. Le texte littéraire devient, à la façon de l'icône, un lieu où s'élabore un nouveau savoir.
6. Le matériau littéraire est saisi tantôt comme un objet de fiction, tantôt comme un tissu discursif; bref il est perçu pour ce qu'il est, du matériau symbolique: il est strictement de même nature que le discours qui l'interpelle et, dans l'ordre d'importance, à l'égal de celui-ci. La distinction entre langage et métalangage n'a pas de place ici.
7. Le texte littéraire est appelé comme un lieu où s'élabore le savoir sur les conditions de la signification. C'est l'engendrement théoriquement infini par l'interprétant de nouveaux signes, donc le mouvement de la semiosis, qui vient suppléer au modèle trop fixiste et trop schématique du couple langage / métalangage.

Je pourrais suggérer deux remarques complémentaires:

- Ce qui est dit ici du texte littéraire est aussi vrai des renvois aux arts picturaux et musicaux¹¹.
- Si l'on suit le fil chronologique des écrits de Peirce, on découvre qu'avec l'avancée des années, les déplacements entre le discours de la sémiotique et les références artistique, littéraire, picturale, musicale deviennent de plus en plus fréquentes; et les affinités sont de plus en plus affirmées. De ce point de vue, le dernier texte publié, « L'argument négligé » marque un aboutissement remarquable.

3.3 Quelques conséquences...

Nous sommes donc invités à lire le texte littéraire comme un lieu parallèle au discours philosophique où s'élabore le sens. Comme si le poème, le récit, le drame participaient à un vaste mouvement de la sémiosis. Et, pour cela, nous devons renoncer à l'idée même de métalangage qui est une langue scientifique de description, distanciée de son objet.

Ce qui nous conduit à reconnaître que la problématique de la signification telle qu'élaborée par Peirce nous aide à saisir le mouvement sémiotique inscrit au cœur de l'œuvre littéraire. Et inversement, nous devons aussi reconnaître que le texte littéraire est susceptible de nous aider à comprendre les enjeux de la réflexion sémiotique. Étant entendu que le mot *comprendre*, dans l'espace de la sémiotique pragmatique, signifie, assez simplement, prolonger au delà des conditions qui ont permis la mise en représentation. Analyser une œuvre littéraire d'un point de vue peircéen, c'est prolonger l'élaboration de la sémiotique.

4 Quelques collusions dans nos lectures

Je voudrais tirer exemple de ce mode d'incidence du texte littéraire dans le texte de Peirce, pour suggérer un mode de lecture qui s'en inspire directement. Les propositions que je fais dans les rubriques qui suivent sont liées à mon enseignement de la sémiotique des dernières années. Cet enseignement s'adresse à des étudiants en Lettres. Je poursuis deux objectifs: la formation quant à l'apprentissage des rudiments de la sémiotique; puis la découverte, par les étudiants, des modalités suivant lesquelles un texte littéraire arrive à produire un sens qui, pour l'esprit du lecteur, devienne une voie de signification, c'est-à-dire un chemin qu'il épouse lui-même dans son travail d'apprentissage. La poursuite de ces objectifs doit éviter deux obstacles: éviter que la sémiotique ne devienne un pur savoir abstrait, compact, et objectif; puis éviter que la lecture du texte ne devienne prétexte à un simple débordement des fantasmes, des souvenirs et des sentiments qui sont nécessairement sollicités au moment de la lecture. Il me semble que la proposition que j'ai avancée d'un double rapport d'enrichissement mutuel entre l'élaboration théorique et la lecture du texte de fiction permet de contourner ces deux embûches.

Je présente deux expériences de lectures peircéennes de textes littéraires. Je cherche à démontrer l'articulation entre le texte et la théorie, plus précisément, la façon dont l'*espace autre* qu'est l'*imaginaire* que représente la pratique littéraire de l'écriture et de la lecture est susceptible d'apporter des solutions à des questions qui, maintenues sur le strict plan de l'abstraction, demeurent sans réponses. Et inversement, il devient clair que la problématique de la signification, construite

d'une façon particulière par la sémiotique vient ouvrir de nouvelles voies de signification au texte de la littérature. Les déplacements brusques que j'opère entre la présentation de propositions théoriques et la lecture analytique du texte littéraire sont redevables de cette prise de position.

4.1 Les investissements thématiques de la priméité: l'épisode de la madeleine dans *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust

Ce fragment de texte est devenu un classique: il s'agit, en fait, du passage (Proust 1987) qui termine la partie I de «Combray» dans *Du côté de chez Swann*, où s'inscrit le projet de l'écriture qui constituera *La Recherche*. À la limite, cet épisode de la madeleine est devenu l'image un peu stéréotypée de l'oeuvre d'écriture de Marcel Proust. Tout en reconnaissant l'immense capital que représentent les innombrables lectures critiques consacrées à cette oeuvre, je tenterai bien modestement, de rattacher ce fragment de texte à une problématique qui soit spécifique à la pensée sémiotique de Peirce.

4.1.1 Les esthésies les plus proches du corps: le plaisir et l'énigme

Un premier trait qui frappe dans le texte de Proust, c'est la présence du corps marquée par l'importance que prennent les perceptions sensibles, notamment celles qui échappent le plus au contrôle de l'esprit: la saveur et l'odeur. Ces deux esthésies viennent se démarquer de la vue dans la mesure où la signification qu'elles sont susceptibles de porter reste imprécise et indéfinie, comme en attente d'une découverte qui reste à venir. De façon encore plus marquée, le texte indique qu'elles sont «plus vivaces», parce que «plus immatérielles» et «plus persistantes»: si elles sont *immatérielles* et *persistantes*, c'est que, n'ayant pas d'existence autonome, elles sont relatives: relatives au corps et à l'environnement dont elles assurent la cohésion. Ce sont ces sensations qui apportent le plaisir d'autant plus vif que l'origine en demeure mystérieuse; la vivacité du plaisir semble reposer sur l'inconnu et, simultanément, le plaisir assure l'articulation même du corps au monde.

Tous ces matériaux suffisent à reconnaître les éléments de la priméité au sens de Peirce, soit ce qu'il nomme le «feelings» et qui renvoie aux qualités matérielles des choses. Il est intéressant ici de rappeler que le terme *feelings* – en fait le gérondif du verbe *to feel* – est construit sur la métaphore du sens du toucher, c'est-à-dire l'esthésie dont la capacité de discrimination est la plus faible, mais aussi celle qui est au plus proche du corps.

4.1.2 La rencontre du *feelings* et du virtuel dans la catégorie de la priméité

Il est une articulation dans l'élaboration de la sémiotique qui pose une question qui, pour moi, est longtemps restée ouverte: comment arriver à donner un sens à la rencontre du *feelings* et du «virtuel» dans la catégorie de la priméité?

Les trois catégories phaneroscopiques ont d'abord une origine issue tout simplement de l'arithmétique; plus précisément de la numération ordinale. Et à la limite, cette origine suffit à définir logiquement la catégorie. Sauf qu'une catégorie qui ne serait définie et désignée que formellement demeurerait totalement inutile parce que sans vie, sans ouverture sur le monde et donc, sans

signification. C'est dans une seconde démarche, comme dans une application faite *a posteriori*, que Peirce investit dans cette catégorie première le thème de la perception sensible, d'où le *feelings*; ce qui le conduira, dans l'élaboration du tableau de la première sémiotique, à désigner le premier constituant du signe, saisi sous l'aspect de la priméité, par le terme de *qualisigne*. Au moment de l'élaboration de la seconde sémiotique, il définira la priméité comme un espace virtuel, préférant, à ce moment, envisager le signe qui lui correspond comme un signe de possibilité, ce qu'il rend par le néologisme *Potsign* (abréviation de *Potential Sign*). J'ajouterai cependant, à ce point, que l'idée de virtualité caractérisant la priméité était déjà présente dans le premier texte de 1868, « Sur une nouvelle liste de catégories ».

La question que je pose concernant cette rencontre du virtuel de la sensation reste ouverte. Il est vrai que dans les textes des décennies 1870 et 1880, la question de la perception et des sensations occupe une place importante. Mais il n'en reste pas moins que dans les travaux ultérieurs, éloignés de ces questions de perception et donc plus spécifiquement sémiotiques, l'appartenance du *feelings* à la priméité sera maintenue. Alors comment articuler «qualisigne» et *potsign*? Car *feelings* et «virtualité» ne sont tout de même pas des vases communicants: ils appartiennent même à des registres cognitifs fort différents. Je crois que la seule issue à cette question, c'est de désigner un *lieu autre*, où ces deux termes puissent se rencontrer. Suivant l'exemple de Peirce dans les nombreux cas suggérés plus haut, on le trouvera dans un texte littéraire, soit un lieu de l'imaginaire.

4.1.3 Le sens comme virtualité, l'écriture et *La Recherche* comme promesses de signification

En regard de la saveur et de l'odeur, le sens de la vue est donné, dans ce fragment de *Du côté de chez Swann*, comme quelque chose de fermé ou d'inhibé, puisque c'est la noirceur, la nuit qui vient imager le non-savoir qui marque l'origine de cette étrange sensation provoquant le plaisir. Cette obscurité finit par couvrir un mouvement de déplacement qui s'effectuerait sur un axe vertical; plongée dans un puit à la recherche des origines historiques¹². Puis ascension, sur un escalier conduisant aussi à un lieu du passé, plus personnel celui-là. Ces deux extrémités de l'axe, des lieux obscurs comme il se doit, sont des lieux d'origine, des traces du passé; et simultanément, ils deviendront les lieux d'aboutissement de *La recherche*, des lieux lumineux: des espaces de signification.

Comment alors s'effectue le passage, qui sera à la fois découverte et révélation, du temps perdu au temps retrouvé? Quelle est la condition de ce déplacement qui est la signification? C'est d'autant plus intéressant que la réponse qu'apporte le texte de Proust est sémiotique au sens le plus authentique de ce terme. Quelle est cette réponse?

Au cœur de la nuit, paraît un «pan lumineux», un curieux espace de lumière. Puis, à la toute fin de ce fragment, on trouve cette métaphore superbe d'un jeu, pratiqué au Japon, fait de petits morceaux de papier qui dérivent à la surface de l'eau contenue dans un bol de porcelaine. Il y a là ce que le texte nomme aussi un «décor de théâtre» où surgiront, on le sait, les fleurs du village, les rues et les maisons, les vieilles tantes et les bonnes gens, l'église, bref le passé qui, étant souvenu, devient présent. Or, et la cohésion de la métaphore ne trompe pas, ce bol de porcelaine, surface d'eau où se reflète la lumière, c'est aussi, nécessairement, la tasse de thé initiale et, par métonymie, l'odeur et la saveur et l'éveil du corps que les esthésies avaient suscité en provoquant le plaisir. Ces surfaces d'eau aussi instables qu'elles soient, ces sensations appartenant à diverses esthésies deviennent des icônes où le

sens est encore virtuel, en attente d'un mouvement de sémiosis qui ouvrira la voie aux significations à venir: on sait que ce passage de la fresque romanesque est programmatique et que ce sera la tâche de l'oeuvre entière que de prolonger infiniment ces voies de significations.

Ce fragment du texte de Proust se lit sur deux plans superposés: d'abord, il figure, thématiquement pourrait-on dire, l'aventure de la recherche que précisément il amorce. Puis, sur un plan sémiotique, par le biais des métaphores qui ont été brièvement relevées ici, l'écriture se tresse entre deux rives, l'une dédiée aux esthésies, lieu symbolique du corps et donc du plaisir, puis, l'autre, dédiée au surgissement des images qui feront naître les miroitements de la signification, multiples, protéens et imprévisibles. En somme, le *feelings* et le virtuel ou les qualisignes et les *potsigns*. Si ces icônes préparent la voie au mouvement de la sémiose, c'est qu'au fil de l'écriture, elles ne s'avèrent, ni brutalement opaques – ça serait le nuit du non-savoir –, ni simplement transparentes auquel cas, tout serait donné dans une évidence et il n'y aurait ni avancée, ni plaisir; je suggérerais qu'à la façon d'un tissu de soie, ces icônes sont plutôt chatoyantes¹³, empruntant de façon oblique des reflets de lumière et irradiant dans des directions imprévisibles.

Et c'est précisément parce que ces sens à naître sont imprévisibles que l'écriture, plutôt que de simplement thématiser un parcours de souvenir lié à la psychologie d'un personnage, élabore sur un mode sémiotique des significations dans l'acte même de son inscription. La question que j'avais posée, dans les termes de la problématique sémiotique, concernant l'articulation entre le *feelings* et le virtuel me conduit à l'acte de l'écriture chez Proust qui, provient, précisément de cette même rencontre d'où il tire son dynamisme. Ce qui, chez Peirce marque le lieu d'origine du signe paraît, chez Proust, comme la condition-même de la créativité.

4.2 L'excès de l'iconicité et l'impossible sémiose: *La chute de la maison Usher* (Poe)

Le point de vue sous lequel je voudrais aborder le texte de *La chute de la maison Usher*, c'est celui de l'excès de la représentation. Car ici tout est dans la représentation qui, sous le poids de la surcharge, n'arrive plus à générer quoique ce soit de neuf. On aura saisi que c'est bien là un trait qui caractérise le récit gothique dont «La chute de la maison Usher» a précisément constitué, historiquement, un des moments décisifs pour la fondation du genre.

Je ne rappellerai que quelques exemples typiques tirés de cette histoire extraordinaire. D'abord le titre même, qui associe le manoir, vieil édifice en ruine perdu dans les landes écossaises à la figure de Roderick Usher. Un vieux château, un territoire hostile balayé par les vents et la pluie incessante (des nécessités pour le genre!), une lignée familiale qui, n'ayant pas connu de branches latérales, ploie sous le poids du passé, sans aucun espoir de renouvellement. Il va de soi que dans le mouvement même de l'écriture, Poe prend plaisir à accumuler, sans retenue, les détails souvent à la limite du sordide et de de la déchéance tant physique que morale.

4.2.1 L'icône comme lieu paradoxal de réduction du signe et de sa relance

Il y a quelque chose de paradoxal dans la définition de l'icône: d'abord, sa position dans le tableau des composantes du signe la donne comme un cas *dégénéré*: il est bien certain que dans la théorie sémiotique, le terme *dégénéré* n'a aucune valeur morale et ne doit donc être strictement entendu dans un sens formel: l'icône est un signe *dégénéré* dans la mesure où, caractérisant le relation du signe à son objet, elle désigne une relation *dyadique*; or, l'icône a ceci de particulier qu'en elle, s'abolit le principe de discrimination entre le signe et son objet, de sorte que ces deux termes sont ramenés dans une utopique identité fonctionnelle. Le terme de *dégénérescence* désigne cette réduction du principe dyadique au principe monadique. Autrement dit, l'icône n'existe pas sans son objet et, inversement, l'objet n'a pas d'existence en dehors du signe qui le représente. Les objets de fiction (un personnage de roman ou de théâtre, une sensation esthétique ressentie au visionnement d'une scène spécifique au cinéma, ou encore dans un moment privilégié d'une chorégraphie; ou encore un *feelings* totalement nouveau ressenti à l'audition d'une pièce musicale) ce sont tous là des objets qui, pour leur existence, dépendent strictement du signe visuel ou auditif d'où ils proviennent. L'icône marque donc une carence en ce que ce signe perd la caution de l'existence. D'où l'idée de la réduction ou de rétrécissement du signe, dans le cas de l'icône.

Mais le principe de la *semiosis* gouvernant le mouvement et le développement infini des signes vient, en quelque sorte, rémunérer ces signes en remplaçant leur carence constitutive, celle de la garantie de l'existence, par un développement qui se fait dans l'espace même de la représentation, soit sur le lieu de l'icône. Il y a là tout un chapitre, central dans le développement de la sémiotique et que je me contente de nommer ici: le développement du signe sous le régime de l'hypoicône. On sait qu'en ce lieu, l'icône pour son développement devient successivement, dans la logique des trois catégories phanéroscopiques, image, diagramme et métaphore. Les objets artistiques auxquels je viens de référer se construisent précisément en se projetant dans le lieu de l'hypoicône.¹⁴

On pourrait imaginer cette position de l'icône en la figurant comme le point de resserrement d'un isthme (disons l'isthme de Panama): lieu de réduction en regard de la caution de l'existence; et, simultanément, lieu d'engagement dans un développement qui se fera, cette fois-ci sur la scène-même de la représentation (qui dès lors devient une simple *présence*). Cette perspective d'un double développement de la *semiosis* repose sur le synéchisme, un principe général qui sous-tend la pensée pragmatiste de Peirce, à savoir l'instabilité des représentations, le nécessaire mouvement de transformation des significations appelé *semiosis* et la continuité dans les enchaînements des signes.

Reste une question théorique qui se présente à l'envers de la théorie, comme à l'endos d'une tapisserie dans un enchevêtrement de bouts de fils qui ne laisse rien imaginer du caractère lisse et homogène de la pensée. Pourrait-on imaginer un mouvement de *semiose* qui au lieu de se développer suivant l'une des deux directions suggérées plus haut, serait soumis à la répétition, à la redondance jusqu'à l'usure? Pourrait-on imaginer une écriture qui se développe en détruisant son objet? Et en se détruisant elle-même?

4.2.2 L'entropie des signes et l'implosion du manoir Usher

Il est assez manifeste que l'écriture même de cette histoire de la maison Usher repose sur un tel paradoxe. Il n'est que de rappeler quelques autres éléments de cette curieuse histoire.

Les journées que le narrateur passe à la maison Usher sont occupées à des activités de création: on peint, on lit, on discute de livres, on fait de la musique, on récite des poésies. Suivant la mode qui avait cours à cette époque, un long texte poétique, intitulé de surcroît «Le Palais hanté», est donné au coeur de l'histoire. Et ici, c'est bien Edgar Allan Poe, le poète¹⁵, l'analyste de la poésie, le théoricien bref, le citoyen de Baltimore qui trouve à s'inscrire à l'intérieur de cette histoire située sur les hauts plateaux de l'Écosse: outrageuse intervention de l'auteur auraient dit certains; plus certainement, c'est le principe même de l'activité de création qui est projeté, représenté et remis en cause. Car, l'histoire raconte bien que la musique devient de plus en plus étrange et de moins en moins nourrie, allant jusqu'au pastiche pervers d'une valse de Weber. La peinture quant à elle, se fait de plus en plus abstraite (« de pures abstractions que l'hypocondriaque s'ingéniait à jeter sur la toile») (Poe 1989: 412), même non figurative, le vieux maître allant même jusqu'à «peindre des idées»¹⁶; quant aux oeuvres de littérature, les nombreux titres donnés, appartenant au monde de l'ésotérisme, du fantastique et de la perversion, agissent comme indices d'un état d'esprit.

Or ces oeuvres littéraires et ces activités artistiques s'inscrivent à l'intérieur du récit comme autant de miroirs des événements racontés: l'étrangeté et la vétusté du château, la morbidité de Roderick Usher, le caractère énigmatique de Lady Madeline Usher, les personnages comme les indices de l'atmosphère étrange des lieux ne peuvent être dits et donc créés immédiatement; le narrateur (ici je réfère à Poe et non au personnage narrateur) n'a d'autre choix que de recourir à des biais et à des allusions, à la façon d'anaphores. La narration se fait donc, par des rebonds dans le miroir, comme à distance des choses dites et évoquées qui sont pourtant toute proches; comme si les voix provenant de Baltimore et du nord de l'Écosse se confondaient, devenant le mime l'une de l'autre. Car, tout dans cette histoire est invraisemblable; tout n'est que le reflet de ce qui s'énumère sur la base des activités de création. Puis – et c'est un autre trait qui frappe ici – les choses se construisent pour être conduites à la déchéance dans l'immédiateté de leur évocation.

Le passage qui termine le récit est pleinement évocateur à ce sujet: le personnage-narrateur lit trois fragments d'un récit mythique; chacun des événements racontés par l'acte de la lecture renvoie à un bruit: et simultanément, un écho de ce même bruit retentit de l'autre bout du château. Il y a là, la représentation d'une rupture du contrat implicite de fiction entre auteur et lecteur, ici la position de «lecteur» étant assumé par l'auditeur de l'acte de lecture, Roderick Usher. Or, c'est précisément par le biais de cette rupture de contrat qu'est donné l'aboutissement du récit, soit l'événement qui inscrit l'horreur propre au genre. Le point culminant propre au gothique qui vient précipiter l'histoire, coïncide donc avec une rupture dans l'ordre de la discoursivité.

Le vieux manoir s'effondre à l'intérieur de lui-même, dans un parfait mouvement d'implosion. Cette auto-destruction, même si elle a été annoncée dès la première page par l'allusion à la fissure qui marque la vétusté de l'édifice, ne repose sur rien d'autre que sur les renvois métaphoriques qui se font réciproquement entre les derniers descendants de la famille Usher et leur manoir. On sait bien que cet aboutissement, typique du récit gothique, n'a rien de surprenant dans l'oeuvre de Poe où les

chutes dans le maelström sont relativement fréquentes. Mais au delà de la simple logique narrative déjà codifiée, on pourrait demander comment cette désintégration trouve à s'inscrire dans la logique du développement des signes qui font le récit.

La réponse est assez simple et elle est authentiquement sémiotique: les signes réduits à l'état d'icônes n'ont pas eu accès aux mouvements de développement sémiotique évoqués plus haut; les mots et les ressorts narratifs sont à l'image des vieilles draperies, des vieux meubles, des vieux livres, des vieilles images, tous au terme de leur vie utile. Les signes sont gorgés d'histoire, ils ont été comme hypertrophiés et ils n'arrivent plus à sortir d'eux-mêmes; c'est ainsi qu'on a présenté le caractère dégénéré de l'icône: fusion des deux constituants que sont le signe et son objet et donc perte de cette différence qui rend possible leur mobilité. Ce sont des signes qui, de par leur alourdissement et leur croissance, sont voués à un processus d'entropie un peu à la façon de cellules cancéreuses qui, se reproduisant indéfiniment, engorgent et étouffent l'organe-même qu'elles constituent. Il est aussi intéressant de remarquer que ces signes, à la différence de ceux qu'on rencontre dans le texte de Proust, n'appartiennent pas au monde des sensations ou des feelings. De ce autre point de vue, ces signes sont éteints. On pourrait suggérer que la chute du vieux manoir est d'abord celle des mots-signes qui en racontent l'histoire: elle est d'ordre sémiotique autant que simplement narrative.

4.2.3 De la nécessaire négativité dans les signes

Le récit gothique, et singulièrement cette histoire de Poe, viennent attester, par la négative, que la seule assurance, pour les signes, de survivre à leur énonciation, c'est de conduire à «quelque chose d'autre», d'engendrer un mouvement de sémiose. En dehors de cette avancée vers l'avant – qui se fait aussi vers l'imprévu –, les signes stagnent et sont soumis au dépérissement¹⁷. D'ailleurs, est-ce bien un simple hasard si le terme de *dégénérescence* qui, en sémiotique, n'a de définition que purement formelle, correspond de façon aussi juste à la déchéance de la famille Usher¹⁸? Aujourd'hui, informés que nous sommes des éléments de la psychanalyse, nous ne pouvons plus lire cette histoire sans y voir, les traces d'une relation incestueuse qui, dans l'histoire racontée, vient marquer la fin de la race des Usher; il est assez significatif que, sur la scène sémiotique, le mouvement de dépérissement des signes provient, d'une façon identique, de la perte de la discrimination entre les unités constitutives à l'intérieur de la représentation et de la non ouverture à l'altérité.

Ne pourrait-on pas aussi tirer de cette lecture, l'idée qu'une marge d'indécision ou d'obscurité, bref une carence, si ce n'est une certaine *négativité* soit nécessaire au développement du signe? On sait bien que l'intelligence trouve son milieu le plus propice non pas en pleine lumière, ni dans la totale obscurité, mais dans le clair-obscur.¹⁹ Poe en était certainement alerté, mais il était homme des extrêmes; et de fait, il ne s'est pas tenu au style gothique. Les récits d'enquête mettant en scène le chevalier Dupin paraissent comme la contrepartie de ce récit du *trop plein*. Le signe le plus improbable (tel cette *lettre volée* devenue fuyante, puis introuvable) y est donné comme celui qui, par excellence, relance la mouvance des significations²⁰. Peut-être la plus juste leçon sémiotique de *La chute de la maison Usher* tient-elle dans cette affirmation de la stérilité des signes du *trop plein*.

5. Conclusion

J'ai cherché, dans les textes de Proust et de Poe des réponses à des questions qui se posent sur le lieu théorique de la sémiotique et qui concernaient d'abord le double investissement thématique de la catégorie de la priméité – le virtuel et le sensible –, puis le statut des signes qui, contrairement à l'idée que nous nous en faisons habituellement, affichent soit une promesse de développement sémiotique, soit une chute spectaculaire.

Ces deux textes littéraires, ainsi placés en face l'un de l'autre, me paraissent particulièrement précieux en ce qu'ils affichent des mouvements de sémiose que la théorie, bien formelle et abstraite (par définition) ne peut donner avec cette finesse qui appartient en propre à l'écriture. Le vecteur qui me semble le plus significatif ici, tient à ce que le récit, étant inscrit dans un axe temporel, peut mettre en scène les mouvements de transformation des signes, donc leur fluidité et leur instabilité; l'exemplarité de ces deux textes est là: dans le fragment inaugural de *La Recherche*, les signes amorcent un mouvement de sémiose alors que dans *La Chute de la maison Usher*, les signes gorgés d'histoire et d'usages anciens, en sont au terme de leur vie sémiotique. Dans les deux cas, on trouve de simples icônes, c'est-à-dire des signes qui sont placées dans un état de neutralité qui est le fait soit d'une chute²¹ soit d'une attente.

Il y a là un enrichissement important à la sémiotique que la pratique du texte littéraire, celle de l'écriture ou de la lecture, place dans l'horizon immédiat de l'élaboration théorique. Le texte littéraire n'apporte, bien évidemment, pas de réponse formelle aux questions théoriques; ce n'est pas de son pouvoir. Plutôt il problématise et suggère; il ouvre des voies à l'imaginaire; il force l'élargissement de la pensée, parfois au prix d'un obscurcissement apparent. Je rappelle que c'est précisément cet enrichissement que Peirce allait chercher dans la littérature d'imagination en se référant à Hamlet, à Robison Crusoe et au chevalier Dupin.

Tout au long de cet article, j'ai voulu maintenir cette idée d'une interaction dynamique entre le texte littéraire et l'imaginaire qui préside à l'élaboration de la théorie. J'ai inscrit cette réflexion dans le domaine de la sémiotique, mais je suis assuré que cette alimentation mutuelle est nécessairement présente dans les autres domaines théoriques. Et comme je l'ai proposé plus haut, si cette conception des rapports entre littérature et théorie s'inscrit à l'encontre de l'idée-même de métalangage, elle entre en parfaite cohérence avec la proposition spécifiquement sémiotique, du mouvement de la sémosis, tel que l'avait d'abord imaginé Peirce. C'est en vertu de ce principe que les théories du signe et l'écriture littéraire appartiennent nécessairement à une même enchaînement, s'alimentant mutuellement.

1. Je pourrais donner comme exemples Johansen (2002), Veivo (2001), Fisette (1996), Francoeur et Francoeur (1993) et Haley (1988).

2. J'emploie le terme *horizon* dans une acception rapprochée de celle que lui donne Jauss dans l'expression bien connue: «horizon d'attente», au sens d'un lieu symbolique où la représentation – que ce soit une oeuvre littéraire ou un simple acte d'énonciation – trouve à se réaliser en devenant « quelque chose d'autre ». Cette acception du terme *horizon* coïncide avec le même emploi qu'en faisait Bakhtine à propos de l'interaction verbale. On comprendra que les usages de ce terme réalisent

magnifiquement l'idée peircéenne du mouvement de l'avancée de la semiosis.

3. Ralph Waldo Emerson publia "The Sphinx" dans la revue du mouvement transcendantaliste *The Dial* en janvier 1841, aux pages 20-25. *The Dial* avait été fondé en 1840 par Emerson et Margareth Fuller. Fuller en fut la première *editor*; et Emerson lui succéda en 1842. *The Dial* disparut en 1844. Le mouvement transcendantaliste de Concord a réuni des intellectuels appartenant à la Nouvelle-Angleterre et pour la plupart issus des diverses sectes religieuses protestantes. Cette génération antérieure à la guerre civile, a tenté de définir une position qui, se détachant des origines européennes, créerait une spécificité américaine. Un texte central de ce mouvement a été la conférence prononcée par Emerson le 31 août, 1837 intitulée: «L'intellectuel américain» («The American Scholar»).

4. Je suggérerais la traduction suivante pour ce vers: «De ton oeil, je suis le regard».

5. Voici comment Emerson lui-même, définissait le transcendantalisme: «The Transcendentalist adopts the whole connection of spiritual doctrine. He believes in miracle, in the perpetual openness of the human mind to new influx of light and power; he believes in inspiration, and in ecstasy. He wishes that the spiritual principle should be suffered to demonstrate itself to the end, in all possible applications to the state of man, without the admission of anything unspiritual; that is, anything positive, dogmatic, personal. Thus, the spiritual measure of inspiration is the depth of the thought, and never, who said it? And so he resists all attempts to palm other rules and measures on the spirit than its own....» (*The Trancendentalist*, 1842).

6. Dans «Comment se fixe la croyance?» (1878) (C.P. 5. 379-381), Peirce rejette précisément la méthode d'autorité pour la fixation de la croyance.

7. «Prolegomena to an Apology of Pragmaticism», 1906.

8. Peirce a laissé une transcription du poème « The Raven» de Poe. Cette transcription a ceci de particulier qu'elle manifeste le mouvement de l'avant-bras engagé dans le geste de cette écriture que Peirce qualifia de *chirographique*. L'appropriation du texte dont j'ai parlé plus haut se fait, ici, sur des modes graphique et physiologique. Une reproduction figure dans Brent (1993 : 329) et dans Fisette (1996: 171).

9. Le grand psychanalyste français Jacques lacan, s'appuyant sur les définitions des catégories phanéroscopiques, a construit sa célèbre triade – Symbolique, Imaginaire et Réel – où le terme *imaginaire* occupe la position de la priméité. Ce terme renvoie effectivement à l'espace de la priméité, mais demeure plus vague que les termes *icône* et *hypoicône*. On pourrait suggérer qu'il désigne l'instance de la priméité.

«Un nommé Charles S. Peirce a construit là-dessus sa logique à lui qui, du fait de l'accent qu'il met sur la relation, l'amène à faire une logique trinitaire. C'est tout à fait la même voie que je suis à ceci près que j'appelle les choses dont il s'agit par leur nom - symbolique, imaginaire, réel -, dans le bon ordre» (Jacques Lacan, *Ornicar* 9: 33. Cité dans (Balat 2000: 8-9)).

10. « 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.» (C.P. 4.11) Les caractères italiques sont de moi.

11. Voir, à ce propos, Fisette 1996a.

12. Il serait intéressant de souligner que l'on rencontre exactement cette même métaphore chez Peirce, sous l'expression «la conscience est un lac sans fonds» dans les fragments C.P. 7.547, 7.553 et 7.554.

13. J'emprunte cette idée du « signe chatoyant» à Langer (1942 239) qui l'applique à la musique.

14. Sur cette question de l'hypoicône, on se rapportera à Fisette: 2004

15. Ce poème a paru en avril 1839 dans *l'American Museum* de Baltimore, cinq mois avant la publication de «La Chute de la maison Usher».

16. «L'abstraction pour Poe constitue le summum de la perversion.» (Richard, 1989. note 28, page 1350).

17. Dans un fragment de texte assez évocateur, Peirce imagine la situation d'une carte qui représenterait exhaustivement un pays et qui, étalée sur le sol contiendrait un point indice d'elle-même. Ce point deviendrait à son tour une carte contenant un autre point indice d'elle-même et ce, *ad infinitum*. Proposition qui n'est pas sans rappeler la narration de l'histoire de la maison Usher qui nous intéresse ici. Or Peirce conclut de cette situation de la carte renvoyant à elle-même infiniment: «On pourrait alors avancer que chacune est une représentation du pays pour la carte suivante ; ce qui est commun à chacune des cartes, c'est qu'elles ne sont qu'une représentation de rien d'autre que d'elles-mêmes et pour rien d'autre que pour elles-mêmes. On trouve là l'analogie d'une pure conscience de soi-même. Puis, saisie pour elle-même, cette représentation est autosuffisante.» (C.P. 5.71). Or cet exemple est appelé pour illustrer un cas de tercité dégénérée deux fois.

18. Il semblerait que ce thème de la déchéance dans la configuration familiale conduisant à la déraison soit un lieu commun dans le genre gothique; on pourrait retenir, comme exemple, le roman de Sir Walter Scott (*The Bride of Lammermoor*) et la version portée à l'opéra (Donizetti, *Lucia di Lammermoor*) qui se termine sur le célèbre «air de la folie»; puis un classique du cinéma américain, *Psychose* d'Alfred Hitchcock, qui au milieu du XXe siècle reprend, dans le genre gothique, cette même topique de l'hypertrophie des signes chargés d'un passé familial étouffant et conduisant, encore ici, à la folie.

19. Ce qui conduit à la question du statut de l'image mentale. Je me contente ici de renvoyer à cette proposition de Peirce: « ... penser ne nécessite pas la présence en acte [...] connaître l'anglais ne signifie pas qu'à chaque instant où on le connaît, on ait présent en acte à l'esprit le dictionnaire tout entier. En vérité, penser implique, si possible, encore moins que connaître, de présence à l'esprit...» (C.P. 4.622)

20. On sait que dans le titre, «The Purloined Letter» le mot *purloined*, appartenant au vieil anglais, signifie une lettre qui a été reportée et relancée à la suite de son destinataire qui est en déplacement.

21. Dans une analyse plus étendue et plus studieuse de ce texte de Poe, on proposerait que tous ces objets anciens qui confèrent au manoir son caractère spécifique, ont appartenu, dans un passé simplement évoqué ici, pleinement à la classe du symbole; ils répondaient alors à la définition de signes interprétés et qui, sur la base de cette interprétation, étaient devenues des valeurs reconnues dans la culture. Or l'argument central de cette histoire concerne, comme on la suggéré dans cette brève analyse, le dépérissement de ces valeurs; d'un point de vue sémiotique, la seule analyse possible de cette déperdition consiste justement à reconnaître un mouvement sémiotique négatif de retour des signes vers un état purement virtuel mais tourné vers le passé plutôt que vers l'avenir.

Références bibliographiques

BALAT, Michel (2000) *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce après Freud et Lacan. Suivi de la traduction de Logique des mathématiques de C. S. Peirce*. Paris, L'Harmattan.

BRENT, Joseph (1993) *Charles Sanders Peirce. A Life*, Bloomington, Indiana University Press, 388p.

FISSETTE, Jean (2004) , «L'icône, l'hypoicône et la métaphore. L'avancée dans l'hypoicône jusqu'à la limite du non-conceptualisable», *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry (RS/SI)*, vol 23, no 1-2-3, p201-220.

----- (1996) *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, Montréal, XYZ éditeur, («Documents») 300p."

----- (1996a) «De l'imaginaire au musement. Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C.P. Peirce», dans *Texte* 17-18, Toronto, p 33-57.

FRANCOEUR, Louis, Marie FRANCOEUR (1993) *Grimoire de l'art. Grammaire de l'être*, Québec, P.U.L. / Klincksieck, 376p.

HALEY, Michael Cabot (1988) *The Semeiosis of Poetic Metaphor*, Bloomington, Indiana University Press, («Peirce Studies»-4) 178p.

HOUSER, Nathan, « Introduction » dans Charles S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, Vol 2, Edited by the Peirce Edition Project, Indiana University Press, 1998, p. xvii - xxxviii.

JOHANSEN, Jorgen Dines (2002) *Literary Discourse. A Semiotic Approach to Literature*, 2002, University of Toronto Press, 489p.

LANGER, Susanne K. (1942) *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Mass., 1967, Harvard University Press, 313p.

PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers* (vol I-VI:1931-35 par C. Hartshorne, P. Weiss; vol.VII-VIII:1958 par W. Burks), Harvard, Harvard University. Press. Abrégé *C.P.* dans les références suivi du no du volume, puis du no du paragraphe.

POE, Edgar Allan (1989), « La chute de la maison Usher » dans *Contes – Essais – Poèmes*, Paris, Robert Laffont («Bouquins»), p. 406-421.

PROUST, Marcel (1987) *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard (« Folio classique»), p 43-47.

RICHARD, Claude (1989), «Annotations critiques» dans Edgar Allan Poe (1989), p.1285-1577.

VEIVO, Hary (2001) *The Written Space. Semiotic Analysis of the Representation of Space and its Rhetorical Functions in Literature*, Acta Semiotica Fennica X, International Semiotics Institute at Imatra, 233p.

Résumé

En raison du caractère spécifique de la position philosophique de Peirce, le texte littéraire, plutôt que d'être positionné dans un viv-à-vis par rapport à la théorie sémiotique est placé sur le terrain tout proche de la réflexion, dans un « horizon immédiat », là où trouve à se prolonger le signe dans son mouvement de sémiose.

Dans une première partie, l'auteur cherche à déterminer le mode d'incidence de l'objet littéraire dans le discours de la sémiotique chez Peirce. Il analyse les nombreuses références au fameux poème « The Sphynx » d'Emerson. Puis, il analyse trois figures littéraires récurrentes: Hamlet, Robinson Crusoe et le Chevalier Dupin. Il conclut sur l'idée d'une familiarité que se permet Peirce avec ces oeuvres littéraires et ces personnages; d'une façon plus importante, il reconnaît une affinité entre ces entreprises d'écriture littéraire et le discours fondateur de la sémiotique; enfin, l'élaboration théorique semble se nourrir de la nature fictive des histoires racontées pour se constituer elle-même comme un discours pleinement sémiotique.

Dans une seconde partie, l'auteur procède à l'analyse de deux thèmes théoriques tels qu'ils construisent à l'intérieur de deux oeuvres littéraires classiques: les principaux traits de la priméité (le *feelings* et le virtuel) en regard de l'épisode de la madeleine chez Proust (« Du côté de chez Swann »); puis l'excès de l'iconicité conduisant à l'inhibition de tout mouvement de la semiosis en regard de « La Chute de la maison Usher » d'Edgar Allan Poe.
