

# L'ICONE, L'HYPOICONE ET LA METAPHORE. L'AVANCEE DANS L'HYPOICONE JUSQU'A LA LIMITE DU NON CONCEPTUALISABLE.

JEAN FISETTE  
Université du Québec à Montréal

Peircean semiotics answers the question: How do we think? [...] we are not doomed to suffer under the double yoke of the imperialism of facts and the imperialism of laws. To think is to «enquire», to «grope» for something, to think we have found it and act «as if» we had for a time, before recommencing that «quest» for truth which Peirce call «faillibilism».

[Gérard Deledalle, *Charles S. Peirce's Philosophy of sign.*]

**RESUME:** Après avoir défini brièvement la notion centrale de l'icône en regard des trois catégories phanéroscopiques, l'auteur s'intéresse plus particulièrement aux trois hypoicônes, l'image, le diagramme et la métaphore. Au terme de cette analyse, il paraît que la métaphore-trope appartiendrait plutôt à la logique du diagramme. La métaphore, au sens que prend ce terme dans l'analyse de l'hypoicône, est définie comme une inférence inscrivant un processus de découverte annonçant un objet non encore conceptualisable. D'autre part, se référant au contexte historique des Conférences Lowell de 1903, l'auteur est conduit à reconnaître l'étrangeté de la définition de la métaphore qui ne trouve pas sa place dans cette première conception de la sémiotique en raison de contradictions reconnues par Peirce lui-même. L'auteur interprète alors cette proposition comme une avancée exploratoire, ou encore comme un saut ouvrant la voie à l'élaboration de la seconde sémiotique dont les notions centrales - le caractère incomplet du signe, le « serait» (*would be*), la «semiosis *ad infinitum*» - intègrent parfaitement cette conception de la métaphore. Rapprochées des positions épistémologiques défendues historiquement par Nietzsche, le contemporain de Peirce, puis de celles des surréalistes, dont la survenue était imminente, la métaphore est pensée dans une logique appartenant autant à l'ordre de la cognition qu'à celui de l'esthétique.

**SUMMARY:** After briefly defining the central notion of *icon* in its relations to the three phaneroscopic categories, the author deals more specifically with the hypoicons: the image, the diagram, and the metaphor. As a result of that analysis, it appears that the metaphor-trope should rather be understood as pertaining to the logic of the diagram. Metaphor, given under the hypoicon analysis, is defined as an inference that registers a discovery process announcing an object not yet conceptualizable. Referring to the historic context of the Lowell Conferences of 1903, the author is led to recognize the strangeness of the definition of metaphor, which, because of contradictions acknowledged by Peirce himself, does not fit into the conception of the first semiotics. The author, therefore, interprets this proposition made by Peirce as an exploratory advancement, or as a leap forward opening the way to the elaboration of the second semiotics, of which the central concept --the nonfulfillement of the sign, the “would be”, the “semiosis ad infinitum”-- perfectly integrates this notion of metaphor. Brought closer to the epistemological positions historically attributed to Nietzsche-- a contemporary of Peirce --, and also to those of the surrealists --whose advent was near -- metaphor is thought in a logic belonging as much to the order of the cognition as to that of the aesthetics.

Nous recueillons aujourd'hui le travail auquel Peirce<sup>1</sup> consacra sa vie, à savoir la création d'une *séméiotique*, suivant le terme qu'il employait, préférant rester tout près de ses références à l'époque hellénistique. Mais aujourd'hui, l'essentiel de ce travail a été intégré à l'intérieur du projet, élaboré durant le XXe siècle, d'une science des règles et des conditions des divers modes de la signification, soit la *séméiotique*. Une large partie des propositions de Peirce rejoint les thèmes théoriques qui ont été élaborés principalement dans une pratique dite *continentale*, dans la foulée des travaux des grands

---

<sup>1</sup> Dans les renvois aux textes de Peirce, j'utilise les abréviations suivantes: C.P. suivi des numéros du volume et du paragraphe, renvoie aux *Collected Papers*; EP1 et EP2, suivi de la pagination, renvoie aux deux volumes de *The Essential Peirce*; ÉS suivi de la pagination, renvoie aux *Écrits sur le signe* dans la traduction de Gérard Deledalle. Lorsqu'aucune mention n'est faite de la traduction, j'en suis l'auteur.

maîtres tels Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Roman Jakobson et Algirdas J. Greimas. On doit tout de même reconnaître que l'apport de la réflexion spécifique de Peirce apporte toujours un éclairage particulier dans la mesure où son oeuvre sémiotique a été imaginée et élaborée dans un contexte philosophique autre que ceux qui prédominaient en Europe, soit le pragmatisme américain qu'il contribua d'ailleurs fortement à fonder.

Sans prétendre introduire globalement à la sémiotique de Peirce, je voudrais ici, simplement présenter quelques notions de base qui, à mon avis, comptent parmi les apports les plus originaux et les plus précieux de la pensée de Peirce à la réflexion sémiotique. Je me donnerai l'objectif de présenter les trois notions d'*icône*, d'*hypoicône* et de *métaphore* telles qu'on peut les comprendre dans une perspective spécifiquement peircéenne; puis je chercherai à les problématiser en les ouvrant à des horizons qui débordent la *séméiotique* proprement dite.

Ces trois notions représentent aussi un intérêt particulier en ce qu'elles apparaissent, notamment l'hypoicône et la métaphore, dans le texte de Peirce d'une façon imprévue et trouvent à s'inscrire, comme de biais, sur l'arrière-fond du tableau de la sémiotique en voie d'élaboration. Jusqu'à un certain point, elles remettent en cause un ordonnancement du savoir et donc des certitudes qui en découlent. On sait, par ailleurs, que ce fut là, classiquement, la fonction de la métaphore que de provoquer un effet de décentrement en regard des frontières qui délimitent, de façon un peu factice, les aires de savoir.

Je tenterai de montrer, en fin de parcours, que l'hypoicône, plus précisément la métaphore constitue un lieu d'où surgissent de nouvelles avenues de signification qui sont, au moment même de leur inscription, encore non conceptualisables. En ce sens, la construction de la *séméiotique* conduisait Peirce, dans les toutes premières années du XXe siècle, sur le terrain même des grandes ruptures épistémologiques qui annonçaient la modernité, en philosophie, en art et en science.

## LE CONTEXTE HISTORIQUE DE LA NAISSANCE DE CES NOTIONS

Pour commencer, je voudrais, faire un bref rappel des conditions historiques qui ont vu l'écllosion de ces notions. Voici donc quelques événements qui remontent à l'année charnière que fut 1903.<sup>2</sup> Peirce à 64 ans. Il est retiré dans sa maison de campagne où il écrit beaucoup: des recensions, des articles, des définitions en vue d'un dictionnaire en préparation, des correspondances, etc. Son ami de toujours, William James, qui occupe un poste de professeur de philosophie à l'Université Harvard (il fonde alors ce qui deviendra la psychologie américaine) l'invite à venir donner la série des *Conférences sur le pragmatisme*. Peirce se rend donc à Boston et donne sept conférences entre le 23 mars et le 15 mai.<sup>3</sup> Plus tard, durant l'année, il est de nouveau invité, par une fondation du nom de Lowell, à venir donner une autre série de conférences s'adressant, cette fois-ci à un public élargi, au delà du strict milieu universitaire. À l'automne, Peirce revient donc à Boston et donne ces six conférences, sous le titre général de: «Some Topics of Logic on question now Vexed».<sup>4</sup> À son arrivée, Peirce dépose, auprès de la fondation, un *Syllabus* contenant les textes des six conférences qu'il entend livrer au public.<sup>5</sup> Ces textes qui ont été

---

<sup>2</sup> Pour un tableau plus développé de cet épisode historique autour de l'année 1903, on pourra se référer à Fisette (2000).

<sup>3</sup> «Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking». Les textes de ces conférences ont paru dans Peirce *EP2*. Habituellement, on se réfère à ces textes, comme aux «Conférence sur le pragmatisme».

<sup>4</sup> «Quelques propositions logiques sur des questions actuellement controversées». Les textes de ces conférences ont paru dans Peirce *EP2*, sauf ceux de la quatrième et de la sixième que les *Collected Papers* avaient intégralement publiés.

<sup>5</sup> Les éditeurs du Peirce Edition Project ont découvert, en travaillant dans les manuscrits, les brouillons des conférences effectivement données; ces textes, qui seraient surchargés d'ajouts et de ratures, ne correspondent pas aux textes figurant dans le *Syllabus* et qui avaient été déposés auprès de la fondation.

déposés et qui sont actuellement accessibles représentent une des sources les plus précieuses pour l'accès à la pensée sémiotique de Peirce.

Je ne m'attarderai qu'à deux de ces six conférences. La cinquième, intitulée «Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as they Are Determined», est la plus fréquemment citée: il s'agit du texte où Peirce dresse le portrait le plus achevé et le plus cohérent d'une sémiotique, soit le tableau - largement connu - définissant les 9 constituants du signe (appelés *sous-signes* par Gérard Deledalle) ainsi que les 10 classes de signes qui sont le fait des combinaisons logiquement permises de ces constituants.

Pour mémoire, je propose ici, sous une présentation qui n'est pas celle de Peirce et qui me paraît plus simple, les éléments de tableau:

	<b>Représentamen ou Fondement</b>	<b>Objet</b>	<b>Interprétant</b>
<b>Troisième</b>	Légisigne	Symbole	Argument
<b>Second</b>	Sinsigne	Indice	Dicisigne
<b>Premier</b>	Qualisigne	Icône	Rhème

Il n'y a pas lieu de reprendre ici un exposé général de la sémiotique de Peirce. Je me contenterai donc de la brève description suivante: un signe est le fait de l'interaction de trois termes, (ici placés sur la ligne du haut) et qui correspondent au principe des trois grandes catégories phanéroscopiques, suivant leur ordonnancement: le **représentamen** (ou **fondement**), l'élément premier qui se définit comme une qualité matérielle; il porte, en quelque sorte, le signe; deuxièmement, la relation du signe à son objet (fonction abrégée sous la dénomination d'**objet**), ce dernier terme renvoyant autant à un référent qu'à une référence: en fait, il s'agit de l'existant dans le monde qui force le signe à naître (et donc à parler de lui) et qui, simultanément, constitue ce dont parle le signe. L'**interprétant**

désigne une fonction qui agit, d'abord à l'intérieur du signe, assurant la cohésion entre les deux premiers constituants; puis qui, ce faisant, confère au signe une valeur de généralité; enfin, agissant à l'extérieur du signe, l'interprétant lance le signe vers sa vie ultérieure pour en marquer la réalisation, suivant un mouvement de sémiologie qui, théoriquement, se poursuivra indéfiniment. Le représentant, élément unique, une simple qualité matérielle, appartient à la catégorie de la priméité; l'objet, formé de deux éléments, est de l'ordre de l'existence; il appartient à la catégorie de la secondéité; et l'interprétant remplissant trois fonctions appartient à la catégorie de la tercéité.

Chacun de ces trois constituants du signe est, à son tour, saisi sous différents aspects correspondant encore une fois à l'analyse de la trichotomie, ce qui permet de construire le tableau donné ci-haut.

## LA RELATION DU SIGNE A SON OBJET

Je restreindrai ici mon examen exclusivement à la relation du signe à son objet. Ce constituant du signe appartient donc à la secondéité. Mais en vertu d'un développement des catégories et d'un retournement sur elles-mêmes, il peut, ultérieurement, être saisi suivant trois modalités liées de façon spécifique aux caractères de chacune des catégories. La relation du signe à son objet peut donc être perçue comme première, seconde ou troisième.

Si elle est saisie comme *seconde*, elle est dit **authentique**; ce qui définit l' **indice**. De fait, un indice, c'est un signe qui se définit comme une relation entre un existant dans le monde et le support sensible de ce signe. L'exemple classiquement donné par Peirce ce serait celui du niveau atteint par la colonne de mercure dans le thermomètre: ce qui, dans un sens n'est qu'une relation causale (de la température au mercure) devient signe dit naturel dans l'autre perspective. À titre d'exemple, les récits d'enquête travaillent essentiellement sur des indices; nous pourrions penser ici au préfet de police, bien connu des lecteurs de Poe, qui recherche une lettre compromettante: tout à la quête d'indices, il va jusqu'à démonter la totalité des barreaux des chaises d'une maison.

Si par contre, la relation du signe à son objet est saisie comme

*troisième*, elle est alors comme augmentée, poussée au delà de ce qui permet sa stricte définition; pour cette raison, Peirce suggère que cette unité est *accrétive*;<sup>6</sup> on trouve alors une relation ayant acquis une valeur de

généralité qui dépasse la simple relation seconde. Ce qui conduit au **symbole** qui, en raison de cette accréation, doit s'appuyer sur une entente préalable ou une convention; en fait, le symbole, pour son action, est dépendant de l'interprétant. En regard du préfet de police désigné plus haut, le chevalier Dupin se donne un droit de regard, une hauteur de vue qu'il associe d'ailleurs à celle du poète et qui précisément, s'avance jusqu'à ce niveau troisième.

Si, par contre, la relation est diminuée dans son pouvoir de désignation, si elle est saisie comme *première*, elle est dite **dégénérée** et on la nomme alors **icône**. Le terme de *dégénérescence* a stricte valeur logique et ne saurait aucunement être interprété sur une isotopie morale.

## **L'ICONE DEFINIE PAR LA PERTE OU L'ABSENCE DE DISCRIMINATION ENTRE LE SIGNE ET SON OBJET**

Pour saisir la notion de dégénérescence, il n'est que de retourner aux définitions arithmétiques qui fondent les catégories: sur le plan de la priméité, l'unité est indivisible, donc monadique dans son principe; on dit aussi parfois (sur le modèle des termes *binaires* et *ternaires*), qu'elle est *unaire*. Sur le plan de la secondéité l'unité, étant formée de deux constituants reconnus dans leur altérité, est, par définition, dyadique. Si la relation du signe à son objet est pensée comme *première* ou ramenée au caractère de la priméité, alors les deux éléments constituants, le signe et son objet, n'en forment plus qu'un: ils ne se discriminent plus. Tel est le sens de la notion logique de *dégénérescence* qui marque un recul ou une déperdition dans l'ordre des catégories.

Dans la logique de cette sémiotique, il serait trompeur de se

---

<sup>6</sup> Gérard Deledalle qui a introduit les travaux de Peirce en Europe, n'a pas traduit ce terme américain dont aucun équivalent n'existe dans notre langue. Le mot *accrétive* désigne un accroissement ou un gain de valeur.

contenter de caractériser l'icône par une relation de simple *ressemblance* entre le signe et son objet. Car l'idée de ressemblance ainsi formulée implique la co-présence de deux termes et est donc dyadique dans son principe. D'ailleurs, Peirce lui-même suggérait que la ressemblance n'est pas un caractère nécessaire de l'icône.<sup>7</sup> Il y a là, de toute évidence, une difficulté à surmonter. Je reprendrai un exemple suggéré par David Savan: une peinture représentant un coucher de soleil est une icône fondée sur la ressemblance; mais, la ressemblance n'est qu'un effet de l'identité de la couleur rouge (la qualité matérielle dont on a parlé plus haut) qui appartient aux deux termes de la relation, peinture et paysage. En somme, postuler une ressemblance entre deux termes, c'est saisir l'identité d'une qualité, mais en fonction de sa duplication. Le terme *ressemblance* définit l'icône dans la mesure où c'est *l'identité partagée* qui en est le caractère dominant. Cette nuance, assez fine certes, s'impose pour que soit assurée l'appartenance de l'icône à la catégorie de la priméité.

Alors qu'est-ce qui répondrait à cette définition de l'icône? Quel est l'objet qui n'existe pas sans le signe qui lui assure son existence et dont il ne se distingue pas? Et inversement, quel est le signe qui est impensable sans son objet? On trouve une première réponse chez Peirce:

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 qu'on rencontre habituellement. (C. P. 4.531)

On pourrait d'abord suggérer que la peinture non figurative et la musique instrumentale (pure) réalisent à merveille l'iconicité: on a souvent dit que ces arts étaient sans objet; il serait certainement plus

---

<sup>7</sup> «On peut se demander si toutes les icônes sont des ressemblances ou non. Par exemple, si l'on représente un homme ivre pour montrer par contraste l'excellence de la tempérance, c'est certainement une icône, mais on peut douter qu'il s'agisse là de ressemblance. La question ne semble guère avoir d'importance.» (v. 1893. C.P. 2.282; É.S. 152-153.)

juste de dire qu'ils n'ont pas d'objet propre qui soit séparé de la représentation.<sup>8</sup> Les objets fictifs répondent aussi avec justesse à ces exigences: le Père Goriot et Emma Bovary n'existent d'abord qu'en fonction des romans de Balzac et de Flaubert qui leur confèrent une existence. La licorne et le centaure, pour faire appel à des exemples d'un autre ordre, sont des êtres mythiques, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas d'existence en dehors de leurs représentations (faites par des poètes, des peintres, des sculpteurs, des chorégraphes, etc). Mais il faut être prudent avec tous ces exemples car, d'authentiques icônes qu'ils étaient à l'origine, ils ont fini par se fixer dans la culture et donc par prendre une valeur de symbole; ainsi la Père Goriot pour l'avarice et Emma pour la naïveté provinciale. Situé en deçà de ces valeurs codifiées, l'icône a, par définition, quelque chose de fondamentalement instable, un peu à la façon du reflet d'un visage sur l'eau d'un bassin: au moindre frisson dans l'air, l'image se déforme et disparaît.

Il est important de bien préciser ici qu'un objet n'est pas, en soi, icône, indice ou symbole. Le rattachement d'un objet à une catégorie théorique désigne autant l'objet lui-même que l'oeil qui le regarde ainsi que le contexte de la perception, c'est-à-dire, la relation. La sémiotique de Peirce appartient à ce qu'il appelait une phanéroscopie (qui est une variante spécifique de la phénoménologie). La signe est un modalité de saisie d'un phanéron (ou d'un phénomène).

## **LA FLUIDITE DE L'ICONE**

L'icône désigne donc aussi une perception, dans le moment immédiatement consécutif à la sensation, avant que l'esprit n'ait reconnu l'objet en cause, pour le ramener dans son d'existence, ce qui correspond au jugement perceptuel. Un son subit qui fait sursauter; une voix chaleureuse qui fait plaisir à entendre; un son entendu avant que le sujet n'en ait reconnu l'origine ou l'appartenance, voilà des exemples particulièrement clairs, parce que le son se prête mieux que

---

<sup>8</sup> Ce qui invite précisément au développement d'un mouvement de la semiosis qui constituera ces représentations comme signes authentiques.

l'image à illustrer cette fluidité et cette instabilité de l'icône.<sup>9</sup> Mais le domaine du visible fournit aussi des cas intéressants: un sémioticien américain<sup>10</sup> suggérait cet exemple particulièrement évocateur: une personne circule sur une route dans un paysage de montagne; à un certain moment, dans un tournant de la route, sous l'effet d'une lumière particulière, le voyageur, voyant apparaître un massif montagneux, a, durant quelques secondes, l'impression d'apercevoir le profil d'une personne; puis l'évocation disparaît aussitôt avec le déplacement de la voiture, mais aussi avec la prise de conscience, chez le voyageur, du caractère irréel de cette *vision*. Ce sont là des cas d'icônes qui désignent une première étape dans un acte de reconnaissance qui sera confirmé dans les cas du son et invalidé dans le cas de la configuration du rocher. Rappelons ici la fonction de l'interprétant qui est d'établir une relation entre le représentamen et son objet et qui est particulièrement claire ici. On rappellera aussi que cette indécision dans la reconnaissance d'un objet a été exploitée à fond dans diverses productions artistiques; par exemple les récits ou les films de suspense qui enferment le lecteur - spectateur dans une pure icône où, dénué de toute certitude de l'existence, il est constamment retourné dans ses propres phantasmes.

Les représentations oniriques offrent un autre cas, particulièrement intéressant de réalisation de l'icône; à cet égard, je donne deux citations de Peirce:

Ainsi, en contemplant un tableau, il y a un moment où nous perdons conscience qu'il n'est pas la chose, la distinction entre le réel et la copie disparaît, et c'est sur le moment un pur rêve – non une existence particulière et pourtant non générale. À ce moment, nous contemplons une icône. (1885. C.P. 3.360. Trad. Everaert-Desmedt)

---

<sup>9</sup> Pour une réflexion sémiotique sur cette question du son comme lieu privilégié de l'icône, on pourra se référer à Fisette (1999).

<sup>10</sup> David A. Pharies, *Charles S. Peirce and the Linguistic sign*, Amsterdam, 1985, J. Benjamin. «The purest icons, therefore, are those that have the least element of causality or conventionality, as a mountain ridge which, from a particular angle seems to be shaped like the face of a sleeping man, or a tree's branches or roots that resemble human arms or knees.» (p. 35).

Le signe est alors une simple similarité; et ceci représente le principal mode de représentation dans toutes les formes d'art. Dans ce cas, il n'y a pas de distinction fine entre le signe et la chose représentée, et l'esprit, ne portant aucune attention à savoir si les choses sont réelles ou non, flotte dans un monde idéal. (1888. EP1 282)

Ici, il faut être prudent et prendre acte du fait que Peirce appartient à une culture pré-freudienne. Pour lui, le rêve est donc une expression signifiant le caractère virtuel d'une image évoquée qui, précisément, n'est pas soumise à l'épreuve de l'existence. L'icône n'est donc pas plus ou moins irréelle que réelle; puisqu'elle précède la catégorie de l'existence, celle de la secondéité, on ne saurait poser la question de son existence; l'ordre de la priméité c'est celui des qualités et des possibilités, bref du virtuel.<sup>11</sup>

## LE MOUVEMENT DE LA *SEMIOSIS*

La série des trois classes de relation du signe à son objet, l'icône, l'indice et le symbole trace, en fait, les conditions sémiotiques d'un parcours ou d'une avancée de l'esprit. Il est un exemple particulièrement intéressant suggéré par Peirce lui-même: Robinson découvre une trace de pas dans le sable de son île où il était convaincu d'être seul. Cette trace n'est encore qu'une icône: il n'existe pas encore, dans son esprit, d'objet homme qui, l'ayant causée, serait objectivement indépendant de cette trace. S'il pense à une matrice ayant causé cette impression dans le sable, ce n'est, encore pour lui, rien d'autre, pour reprendre une expression à Peirce, que «quelque chose pour quelque chose d'autre». L'indétermination, marquée ici par l'expression «quelque chose d'autre», c'est précisément le caractère de la dégénérescence, soit la non-discrimination entre les deux constituants de la relation. Cet exemple démontre à l'évidence que la notion de ressemblance est ici secondaire.

Lorsque, plus tard, Robinson découvre un homme – qui est

---

<sup>11</sup> De ce point de vue, la démarche de la psychanalyse vise précisément à conduire le matériau onirique à la secondéité par la mise en relation avec les faits de l'existence, puis à la tercéité par le travail de l'interprétation.

pour lui, intégralement indiciaire, au point qu'il l'appellera «Vendredi» – il ne subsiste plus de doute: l'action d'un pied ayant agi comme matrice est établie: la trace qui était préalablement icône, devient, pour lui, indice. Pour illustrer le déplacement ultérieur du signe au niveau troisième du symbole, Peirce doit déplacer le lieu d'inscription du signe, allant de la plage de l'île vers l'instance de représentation, soit dans ce cas, la fortune qu'a connue ce passage, dans la culture: «L'empreinte d'un pied que Robinson Crusoé a découverte dans le sable et qui a été gravée dans le granit de la renommée...». (C. P. 4.531.)

Ce parcours suivant la séquence icône - indice - symbole marque donc un développement ou une avancée dont les trois instances, correspondant aux catégories phanéroscopiques, figurent comme des bornes; ce mouvement d'avancée sémiotique, je le qualifierais de *normé*, dans la mesure où il suit l'ordonnement des catégories. Ce qui évidemment conduit à imaginer un parcours de la sémiose qui suivrait le même chemin, mais allant à l'inverse, quittant les zones trop abstraites des valeurs fixées par l'idéologie pour se rapprocher de la matérialité sensible du signe. C'est ainsi que Peirce a tenté, à quelque reprises,<sup>12</sup> de définir le seuil esthétique.

Une icône c'est une présence qui est, indistinctement, une chose du monde et un support sensible renvoyant à quelque chose d'autre. Le fétiche répondrait bien à cette description. Ou encore une idole: ainsi, pour le croyant, la divinité et sa représentation sont indissociables; seul un observateur provenant d'une autre culture, en l'occurrence ici l'ethnologue que l'on peut aisément imaginer, est en mesure de reconnaître cette non-discrimination et, éventuellement, de la dénoncer; pour le sujet croyant, cette idole n'est tout simplement

---

<sup>12</sup> Par exemple: «Il me semble que dans le plaisir esthétique nous atteignons la totalité de la perception sensible – et spécialement la totalité résultant des qualités de sensation présentes dans l'œuvre d'art que nous contemplons –, déjà il y a là une sorte de sympathie intellectuelle, une conviction qu'il y a là une perception sensible que l'on peut comprendre, une sensation raisonnable. [...] il y a là un élément de conscience qui appartient à la catégorie de la représentation, la pensée représentant quelque chose qui appartient à la catégorie de la qualité de la sensation.» (1903. C.P. 5.113.EP2 190. 4ième conférence sur le pragmatisme.)

pas un signe. Il va de soi qu'à ce niveau, nous sommes très près des petites superstitions qui habitent nos vies quotidiennes et qui ne sont pas sans rappeler les mythes que dénonçait naguère Roland Barthes.

Enfin, un dernier point, pour terminer. L'icône, malgré l'origine grecque du mot (*eikôn*, équivalent du latin *imago*) ne se réduit pas au registre du visuel. Peirce (C.P. 8.183) parlait du mot «soleil» qui devient une *icône sonore* de l'objet-soleil. Le terme icône désigne donc une instance logique, quelque soit son mode sensoriel: ainsi, pour le narrateur de la *Recherche*, une certaine qualité gustative est devenue une icône amorçant un long processus de sémiologie en quête d'existants et qui finira par conduire à des acquis de l'ordre du savoir. Une petite phrase musicale, agissant d'une façon semblable, pourrait aussi être qualifiée d'icône sonore.

## L'HYPOICONE

Je reviendrai brièvement aux événements de l'année 1903; plus précisément, quelques mois en arrière. Au moment de la rédaction de la troisième section du *Syllabus*, intitulée «Sundry Logical Conceptions», Peirce n'est pas encore arrivé à la clarté et à la cohérence du tableau présenté dans la cinquième conférence et dont il vient d'être fait état. Selon toute vraisemblance, il expérimente, il lance des suggestions dans divers azimuts, il propose des dénominations qui paraissent obscures (par exemple, un *symbole iconique*) parce que non compatibles avec le tableau qui est devenu notre référence. L'analyse triadique du premier constituant du signe (donc la série légisigne - sinsigne - qualisigne) est encore inexistante. C'est d'ailleurs là l'acception du mot de vieil anglais «sundry» signifiant *quelques*, ou des éléments *épars*.

Or, c'est dans cette troisième conférence que l'on retrouve la définition de l'hypoicône. En voici la définition qui ne tient qu'en ces deux seuls paragraphes:

Mais pour parler avec plus de précision, même une idée, sauf dans le sens d'une possibilité ou une priméité, ne peut pas être une icône. Seule une possibilité est une icône, purement en vertu de sa qualité; et son objet ne peut qu'être une priméité. Mais un signe peut être *iconique*, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement

par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un représentant iconique peut être appelé une *hypoicône*. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une *hypoicône*.

On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de la priméité à laquelle elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités sont des *images*; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes*; celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentant en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre sont des *métaphores*. (1902. C.P. 2.276-7; É.S. 148-9.)

Une remarque préliminaire, pour commencer: l'icône étant un élément saisi comme premier, logiquement il ne devrait pas se prêter à une telle subdivision ou une analyse. Là réside en bonne partie la difficulté inhérente à cette notion. Et Peirce lui-même en était conscient. Je reviendrai plus bas sur cette question importante. Pour le moment, je chercherai, simplement, à expliquer et illustrer cette conception.

## UNE QUESTION DE CARENCE

Je retiens les exemples suggérés dans le texte. Un tableau sans légende ou un portrait sans étiquette sont donnés comme des icônes marquées d'une carence. Il leur faudrait, suggère Peirce, un substantif, c'est-à-dire quelque matérialité qui permette leur accès à l'existence. Alors quelle fonction remplissent la légende d'un tableau et l'étiquette d'un portrait? Eh bien, assez simplement, ce sont des éléments qui, agissant comme *indices*, permettraient au signe d'entrer en relation avec un objet du monde: soit, le paysage représenté par le tableau ou le personnage figurant sur le portrait. Ou encore, comme on l'a précédemment suggéré, le personnage de Vendredi qui, après sa

découverte, vient, rétroactivement interpréter la trace comme un indice pointant dans sa propre direction. À partir de cette position seconde, dans la relation du signe à son objet, le mouvement de la sémiose peut se poursuivre en direction de la valeur de symbole comme on l'a démontré plus haut.

Mais, si ces éléments manquent, si faute de tels indices, l'icône demeure prisonnière d'elle-même, alors le mouvement de sémiose - que j'avais qualifié de *normé* - est impossible, la voie étant comme bloquée.

L'icône demeure une énigme. On pourrait songer, par exemple, aux traces laissées par une civilisation inconnue ou mal connue qui demeurent de purs énigmes.

Mais, le principe de l'avancée sémiosique étant fondamental, irrépressible, pourrait-on dire, celle-ci doit trouver une autre issue.

## ***HYPHO: VERS L'EN-DESSOUS DU SIGNE***

Alors l'avancée se fait dans un ailleurs, dans une autre zone, étrangère par rapport au tableau de la construction des signes, comme dans un *en-dessous* du signe.

Dans le texte de la même conférence, Peirce (C.P. 2.284; EP 274; ÉS 153) suggère aussi l'analyse de l'*hyposème* qu'il nomme aussi un *sous-indice*. Ce passage est particulièrement utile dans la mesure où on y trouve une illustration assez claire de l'interprétation à donner à la particule *hypo-*. L'indice désigne un signe en relation directe, immédiate avec un existant, une chose ou une personne dans le monde. Mais si le signe, au lieu de pointer ou de désigner directement un existant, le fait par le biais d'un relais, par renvoi à un pronom personnel ou un pronom démonstratif, par exemple, - ce qu'on appelle une anaphore - alors, l'indice est dit *dégénéré*: Peirce le nomme *hypo-sème* ou, si on me permet, un *hypoindice*. Encore ici, il y a une forme de perte ou de carence dans la fonction du signe qui ne remplit qu'une partie de sa fonction.

Le parallèle avec le terme *hypothèse* nous serait aussi certainement de la plus grande utilité puisque les deux termes, *hypoicône* et *hypothèse* désignent une instance logique qui reste comme virtuelle, qui n'est pas encore avérée, qui n'est que

promesse, ou qui n'a encore d'existence que sur la base de sa présentation. Bref quelque chose qui est en attente de confirmation, que ce soit un objet de savoir, dans le cas de l'hypothèse, ou un objet de représentation, dans le cas de l'hypoicône. (On pourrait fort bien imaginer que le néologisme *hypoicône* ait été construit sur le modèle du mot *hypothèse*.)

Par rapport à l'icône, l'hypoicône désignerait donc un signe qui n'existe que par lui-même et qui ne trouvera qu'à l'intérieur de lui-même, le lieu de son développement sémiotique.

## LA TRICHOTOMIE DE L'ICONE

Le principe de la triadicité est, encore une fois ici, appliqué à l'icône formant l'hypoicône de sorte que celle-ci sera considérée comme une unité monadique (image), dyadique (diagramme) ou triadique (métaphore).

Je reprend brièvement chacun de ces trois niveaux. Une icône considérée pour elle-même, indépendamment de tout ce qui pourrait lui être étranger, une icône qui n'est que pure qualité, puis, une icône considérée globalement, sans prise en compte de ses parties constituantes et de leurs relations, voilà qui pourrait correspondre à une hypoicône première, soit une **image**. L'exemple donné plus haut du profil d'une personne aperçu, l'instant d'un éclair dans le découpage d'une paroi rocheuse en fournirait un bon exemple. Les cas auxquels on pourrait faire appel pour exemplifier l'image comme premier de l'hypoicône sont extrêmement nombreux, ils peuplent nos fantasmes, nos rêves, nos pratiques artistiques. Seulement ils ont quelque chose de difficilement saisissable parce qu'ils ne sont que virtuels: aussitôt qu'on les touche ou qu'on les reconnaît, on leur confère une existence et ils passent au plan de la secondéité.

Le second de l'hypoicône, constitue le cas le plus répandu, le plus fréquemment rencontré: le **diagramme** .

En fait, c'était le cas-type de l'hypoicône pour Peirce qui était d'abord et avant tout un mathématicien et un homme de science.

L'oeuvre dont il était le plus fier, la théorie des graphes,<sup>13</sup> repose d'ailleurs sur le principe du diagramme.

Un diagramme, c'est une présentation de termes dont la disposition est elle-même liée à un effet de signification. Le premier exemple qui vient à l'esprit, c'est celui d'un tableau affichant la variation, sur une période donnée, des valeurs successives d'une unité monétaire ou d'une action en bourse. En fait, le diagramme signifie sur la base d'une analogie de proportion entre deux de ses constituants ou de ses parties, soit, ici, d'une part la disposition graphique et, d'autre part, les relations d'écart ou de hiérarchie entre les termes ainsi disposés. Peirce (C.P. 2.282) donnait l'exemple suivant: où c'est la disposition graphique de part et d'autre de l'accolade qui signifie les relations de hiérarchie entre les quatre termes qui sont ainsi répartis en trois notions et une dénomination de classe.

$$\text{Signe} \left\{ \begin{array}{l} \text{Icône} \\ \text{Indice} \\ \text{Symbole} \end{array} \right.$$

On pourrait faire appel à un autre exemple, plus rapprochée de préoccupations littéraires soit un récit parfaitement linéaire, dont l'ordre formel de présentation des épisodes narratifs correspondrait, terme à terme, à l'ordre historique des événements racontés. Ce serait là un cas de diagramme dont les deux constituants, relevant de l'acte narratif et du contenu narré illustreraient, dans leur parfaite superposition, un cas simple d'analogie de proportion. Mais, compte tenu de la parfaite superposition des deux plans, ce diagramme se situerait à la limite inférieure, tout près de la simple image (au sens du premier de l'hypocône).

Maintenant, imaginons la même histoire racontée suivant un mode où des récits enchâssés, des effets de flash-back sont utilisés

---

<sup>13</sup> Peirce a construit un langage intégralement diagrammatique, intitulé «Les graphes existentiels» et dont l'objectif est de représenter visuellement le fonctionnement du travail de l'esprit. La sixième conférence de la seconde série de l'année 1903, «Quelques propositions logiques sur des questions actuellement controversées» y est consacrée: «Existential Graphs: the Conventions». On trouvera une introduction à cette question dans Balat (1999).

de façon importante. Alors à la nouvelle séquence des épisodes narrés correspondrait une représentation autre que le lecteur se fait des relations entre les événements racontés: dans un tel cas, c'est la consécution des événements narratifs qui devient principe à la fois explicatif et justificatif des enjeux de l'histoire racontée. Dans ce second cas, plus complexe que le premier, le sens de l'ensemble est produit par le caractère particulier de la relation d'analogie entre les parties. Ce second cas serait similaire au diagramme suggéré par Peirce et donné plus haut illustrant des relations hiérarchiques entre des notions et une classe. L'analogie de proportion y est plus parfaitement réalisée dans la mesure où la signification provient d'une relation entre une disposition appartenant à la présentation – non plus graphique, dans ce cas-ci, mais narrative – et, d'autre part, des relations de hiérarchie (explication, justification) entre les éléments constitutifs. Tout appel à des faits d'existence – ce qu'on appelle *l'illusion référentielle* – est alors exclu; ce qui réalise à la perfection l'idéal de l'autonomie de l'icône.

Je me contente, pour terminer, de simplement suggérer que le rythme musical, celui de la musique qu'on joue ou qu'on entend, puis celui des pas de danse qui la réalisent corporellement et visuellement, forment un parfait diagramme qui est une analyse et une représentation du temps, non pas le temps physique des horloges, mais le temps *approprié*, celui que nous habitons. Il est intéressant de noter ici qu'à travers l'analyse du diagramme, la notion de rythme rejoint celle de la narration. Par ailleurs, je me contente de rappeler que les sémioticiens de l'art analysent des tableaux ou des pièces d'architecture postulant une rythmique - qui est toute diagrammatique - dans l'interaction de diverses parties d'un ensemble analysé.

## **ET LA METAPHORE**

La métaphore est le troisième de l'hypoicône. La définition qu'en donne Peirce est particulièrement sibylline avec sa succession de quatre termes reprenant le radical *représent-* ; c'est que de sa part – et le contexte est très clair – il s'agit d'une *proposition totalement exploratoire*. On peut en reconstituer la logique en mettant en perspective les traits des trois hypoicônes: identité / similarité de

qualités prises en elle-mêmes et pour elles-mêmes dans le cas de l'image; analogie de proportions entre parties constituantes pour le diagramme; et, pour la métaphore, un trait, nommé *caractère représentatif*, est suggéré qui établit la relation entre deux représentamens placés en parallèle, ce caractère représentatif étant non pas un préalable mais un élément nouveau suppléé par la figure. On remarquera la rigueur dans les définitions qui font appel, respectivement à un, puis deux, puis trois éléments; on remarquera aussi la progression des ensembles qui gagnent en complexité (au sens précis de ce terme qui désigne une perte du contrôle de l'esprit sur l'objet analysé). Au niveau troisième, l'acquis n'est plus un fait qui peut être positivement établi à la façon de l'analogie de proportion marquant l'étape précédente; le *trait représentatif* marque le caractère troisième, c'est-à-dire une relation entre deux plans (mis en parallèles) mais une relation qui, au lieu d'être préalable, est avancée comme une pure possibilité, mais sans être déterminée: de fait elle est une nécessité logique laissée à l'action de la sémiologie.

Autre aspect significatif: le troisième du signe, pris dans son *agir pragmatique* (je me réfère ici à la définition du signe comme *action*) Peirce l'a toujours présenté par la formule grammaticale du *would be*, le *serait* qui marque une potentialité dont la réalisation est reportée. Force est donc d'admettre qu'il y a ici un principe d'indétermination qui est à l'oeuvre et qui figure tous les possibles. À la limite, la métaphore, suivant cette conception, engendre un contenu qui est non encore advenu et donc, non conceptualisé.

On trouve ici, et c'est exceptionnel, un cumul des traits appartenant aux deux catégories extrêmes de la priméité – pour le caractère virtuel – et de la tercéité pour l'aspect de la médiation. Il me paraît que l'hypoicône troisième, la métaphore, comprend ces traits, qu'elle les synthétise et les condense, sur le plan de l'icône. Avec le résultat que l'on retrouve, à ce point, l'élément le plus dense, le plus explosif pourrait-on dire, en regard d'effets de mouvements de sémiologie qui seraient potentiellement générés.

Peut-être aussi, cette conception de la métaphore comme hypoicône troisième, représente-t-elle l'état le plus parfait du signe tel qu'élaboré par Peirce.

## LA METAPHORE, ARGUMENT RHETORIQUE OU INSTANCE COGNITIVE?

Classiquement, on a distingué deux grande classes de discours explicatif et interprétatif consacrés à la métaphore. Le premier définit la métaphore simplement comme un trope, c'est-à-dire la substitution d'un terme à un autre. Je pourrais me référer au discours de la nouvelle rhétorique qui me paraît particulièrement représentatif de cette logique du trope, soit la définition qu'en proposa, naguère, le groupe MU (1970); la métaphore y est décrite comme une intersection de sèmes entre deux ensembles. Les exemples que les auteurs empruntent aux *Pensées* de Pascal sont particulièrement représentatifs du mouvement du trope dans la mesure où il s'agit d'une figure qui se laisse construire dans l'esprit du lecteur, mais sans incertitude, sans surprise, pour tout dire, sans inconnu. Cette conception de la métaphore ne reconnaît qu'un délai ou un report dans le processus de la lecture. Il me paraît que si on reprenait, dans la logique de l'analyse de l'hypoicône ces descriptions du processus de formation de la figure, on ne déborderait pas le niveausecond du diagramme, dans la mesure où le contenu de la figure est préalablement arrêté; puis, il est établi,voire délimité, comme je l'ai suggéré plus haut, d'une façonpositive. On pourrait aussi associer à cette conception de la métaphore, l'étude classique de Lakoff et Johnson (1980) sur le lien privilégié entre la métaphore et la référence à la spatialisaton où, de toute évidence, la relation est d'abord et avant tout diagrammatique.

Ce qui, bien évidemment, me conduit à faire appel à une conception élargie de la métaphore, celle qui en fait un processus d'avancée vers un inconnu. Le débat ainsi ouvert se situe fort justement à l'intérieur des discours qui, précisément, se tenaient à la fin du XIXe siècle puis au tournant du nouveau siècle. Jamais, à ma connaissance, Peirce n'a fait allusion à Nietzsche. Mais la métaphore y est conçue d'une façon fort semblable, comme une approximation qui s'élabore sur le terrain de l'icône et qui finira, un jour, par intégrer la culture, faire sa place à l'intérieur des systèmes de valeurs et donc,

devenir un concept.<sup>14</sup> On pourrait, de façon semblable, se référer à la définition de l'image que Breton (1924: 31) empruntait au poète Pierre Reverdy pour la placer au coeur du premier manifeste du surréalisme et qu'il rattachait, suivant sa propre expression - qui n'est pas sans évoquer des accents peircéens -, à une «esthétique toute *a posteriori*»:

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.

La relation à la fois *distancée* et *juste* entre les termes mis en présence correspond de façon assez juste aux deux représentations posés en relation et reliés par un trait, nommé «caractère représentatif», qui reste encore indéterminé, laissé aux «hasards objectifs» des lectures et des mouvements sémiotiques. En ce sens, la métaphore définit un état du signe en préparation, un état non encore conceptualisé. C'est le point extrême de l'avancée dans l'hypoiconicité. Le seul pas suivant, possible, ce serait, par un effet de bascule - un saut et donc un retour - dans l'ordre du symbolique, c'est-à-dire au registre des acquis de culture.

J'ai indiqué un tel cheminement plus haut lorsque j'ai suggéré l'exemple du centaure et de la licorne qui, d'authentiques icônes qu'ils étaient à l'origine, ont fini par se fixer dans la culture et donc par prendre une valeur de symbole. Dans la perspective de cet exemple, on pourrait suggérer que la métaphore est, par définition, un état instable du signe et que son caractère dominant est celui de la virtualité.

Cette conception de la métaphore comme une avancée vers un inconnu qui reste encore à naître, suivant la position pragmatique du

*would be* (le «serait») correspond aussi, globalement, à l'activité artistique depuis un siècle. Les peintres, poètes, musiciens et autres créateurs ont déplacé le sens de la création en faisant de l'art une

---

<sup>14</sup> À ce propos, on se rapportera à l'ouvrage exemplaire de Sara Kofman, *Nietzsche et la métaphore*.

activité de découverte,<sup>15</sup> d'innovation et d'exploration plutôt qu'un simple accomplissement formel. Je crois que les deux conceptions de la métaphore-trope et de la métaphore- découverte sont précisément là. Ce point est particulièrement important parce qu'il témoigne du caractère annonciateur, voire prophétique, de cette réflexion sémiotique en regard de l'activité intellectuelle et artistique du xxe siècle qui, au moment de cette élaboration, en était tout juste à ses premières années.

Mais cette position que je défend ici ne va pas sans difficultés, ni objections, même de l'intérieur du corpus théorique de la *séméiotique*.

## **L'HYPOICONE ET LA METAPHORE COMME ARTICULATION ENTRE LES DEUX SEMIOTIQUES**

D'abord un rappel des conditions historiques: lorsque Peirce, dans la cinquième section du *Syllabus* construit le modèle intégré de ce que Gérard Deledalle appela naguère la première sémiotique (telqu'illustré ci-haut), il omet complètement l'analyse de l'hypoicône. De plus, si les termes *diagramme* et *métaphore* reviennent constamment dans ses écrits, la notion d'*hypoicône* disparaît à peu près complètement.

Enfin, Peirce lui-même inscrivait, en cette même année 1903, l'illogisme qu'il y aurait à subdiviser un terme appartenant à la priméité:

L'icône peut, sans aucun doute, être divisée suivant les catégories; mais l'autosuffisance de la notion d'icône n'appelle pas impérativement une telle division. Car une pure icône ne dessine aucune distinction entre elle-même et sonobjet. Elle représente tout ce qu'elle peut représenter et tout ce à quoi elle ressemble. Ce

---

<sup>15</sup> Je rappelle que parmi les premiers philosophes américains à avoir réellement compris les enjeux de la pensée de Peirce, figure John Dewey qui précisément rédigea plus tard, un ouvrage important, *Art as experience* et qui est fondé sur une telle conception de la création artistique.

n'est qu'une affaire d'apparence. (C.P. 7.74; EP2: 163.)<sup>16</sup>

Le fait est que le tableau de la première sémiotique forme un tout cohérent et exhaustif qui ne permet pas d'intégrer l'analyse de l'hypoicône. Certains chercheurs<sup>17</sup> ont simplement suggéré d'abandonner la notion d'hypoicône. Je crois qu'au contraire, la position stratégique qu'occupe la métaphore dans les problématiques liées aux questions de la représentation et de la création du savoir fait de cette analyse de l'hypoicône un lieu central de la sémiotique. Mais la difficulté de trouver de l'intégrer aux tableau constitué de la sémiotique demeure entière.

Cette difficulté est extrêmement révélatrice: si, comme je l'ai suggéré, l'hypoicône troisième, la métaphore, inscrit un débordement du signe, une ouverture sur l'inconnu, pour tout dire, un risque sémiotique, alors Peirce dépassait nettement le caractère formel du tableau de la première sémiotique; et l'on comprend aisément qu'il n'ait pas trouvé à y intégrer cette analyse. La raison n'est pas que purement formelle, elle est aussi d'ordre sémiotique, peut-être, à la limite, d'ordre épistémologique. Il est suffisamment révélateur que pour expliquer et illustrer la métaphore, même dans cette conception sémiotique particulière, on doive se référer à la définition

---

<sup>16</sup> Ce fragment est tiré d'un texte publié dans les *Collected Papers*, sous le titre des «Degenerate Thirdness» (Les tercités dégénérées). En fait, il s'agit d'un extrait de la troisième Conférence sur le pragmatisme intitulée «The Categories Defended».

<sup>17</sup> Par exemple, W. Nöth (1990: 132-133) qui a proposé d'analyser les trois composantes de l'hypoicône comme une première élaboration des trois composantes du premier constituant du signe auquel cas l'image serait un qualisigne iconique, le diagramme un sinsigne iconique et la métaphore, un légisigne iconique. Mais, avec plusieurs interprètes de Peirce, Gérard Deledalle en tête, je refuse cette interprétation. On ne saurait indûment croiser deux analyses triadiques portant sur des éléments premier et second. Le texte de Peirce est très clair: l'hypoicône est une analyse trichotomique de l'icône. De plus, les définitions du légisigne et de la métaphore sont très éloignées l'une de l'autre, sinon à la limite du contradictoire, le premier désignant une unité codifiée tandis que le second désigne un état encore virtuel du signe.

pragmatique du signe ouvert vers un interprétant encore indéterminé, au *would be* («serait») qui marque l'action du signe, puis à la notion de *semiosis ad infinitum*, bref à des notions qui sont encore absentes des écrits de Peirce en 1903 et qu'on ne trouvera que quelques années plus tard, notamment dans la correspondance avec Lady Welby et dans un long texte daté de 1907, intitulé «Pragmatisme» (EP2 398-433) en somme dans les lieux où il élabore cette nouvelle problématique que Deledalle a nommée la «seconde sémiotique».

À la différence de la première sémiotique, la seconde se donne, comme instruments d'analyse, non pas une classification de signes et de composantes de signes, mais des notions moins précises et plus dynamiques qui permettent de saisir les *mouvements* du signe plutôt qu'une simple entité comme constituant d'un ensemble: ainsi, les notions bien connues, liées aux deux classes d'objet – l'objet immédiat et d'objet dynamique – et aux trois classes de l'interprétant – les interprétants immédiat, dynamique et final– qui désignent des phases ou des moments dans le mouvement de la *semiosis*. Dans cette perspective, le signe est ramené à un processus, ou à des inférences, ce qui correspond fort justement à la définition de la métaphore proposée plus haut.

Or, on a toutes les raisons d'imaginer que cette proposition de Peirce – que j'ai qualifiée d'*exploratoire* – d'une saisie de l'hypoicône troisième comme métaphore ouverte sur un *serait* de la signification nous paraît comme une annonce – et, saisie rétrospectivement, comme une promesse – de ce qui devait constituer le tournant qu'allait prendre la réflexion sémiotique dans les années à venir. C'est certainement là, la contrepartie – et l'explication – du caractère inassimilable de l'hypoicône par le tableau de la première sémiotique.

Dans un texte resté célèbre, Carl Hausman (1989) tentait de saisir cette analyse de l'hypoicône, notamment la métaphore, dans ses relations à la question de l'esthétique. Or, il est assez symptomatique que la seule façon qu'il ait trouvé de comprendre l'hypoicône, ce soit sur la base de la description de l'objet dynamique,

précisément en raison de traits de l'indétermination et donc de l'ouverture aux possibles logiques qui caractérisent cette notion.<sup>18</sup>

Or même si ce rattachement de l'hypoicône à la seconde sémiotique peut paraître excentrique par rapport à la chronologie des écrits et au développement de la *séméiotique*, il me paraît que ce soit là, l'une des façons les plus justes de saisir l'hypoicône troisième. C'est d'ailleurs ainsi que, à ma façon et sans me référer à l'objet dynamique, j'ai tenté de comprendre la portée de cette conception de la métaphore.

Le philosophe Merleau-Ponty avait merveusement bien saisi cette congruence du savoir constitué, du langage et de l'imaginaire, dans les mouvements de l'esprit. Et cette conception rejoint d'une façon étonnamment juste l'interprétation que j'ai tenté de donner de la métaphore au sens de Peirce. Je termine donc sur une citation qui m'apporte une conclusion suffisante, tout en bouclant le parcours de cette réflexion sur l'épigraphe inscrite d'entrée de jeu:

Le langage dit péremptoirement quand il renonce à dire la chose même. Comme l'algèbre fait entrer en compte des grandeurs dont on ne sait pas ce qu'elles sont, la parole différencie des significations dont chacune à part n'est pas connue, et c'est à force de les traiter comme connues, de nous donner d'elles et de leur commerce un portrait abstrait, qu'il finit par nous imposer, dans un éclair, l'identification la plus précise. Le langage signifie quand, au lieu de copier la pensée, il se laisse défaire et refaire par elle. Il porte son sens comme la trace d'un pas signifie le mouvement et l'effort d'un corps. (Merleau-Ponty 1960:71-72)

---

<sup>18</sup> Peirce définissait ainsi l'objet dynamique: «...l'objet réel que par la nature des choses, le signe ne peut pas exprimer, mais qu'il ne peut qu'indiquer et laisser à l'interprète le soin de le trouver par expérience collatérale.» (1909, C.P. 8.314)

## REFERENCES

BALAT, Michel (1999) «Rhèmes d'amour» dans *Protée*, 26,3 («Logique de l'icône»), p 77-87.

BRETON, André (1924) « Manifeste du surréalisme» dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963 (« Idées NRF»), 188p.

DELEDALLE, Gérard (1987) *Charles S. Peirce, phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam, J. Benjamins, («Foundations of semiotics»-14) 114p.

\_\_\_\_\_. (2000) *Charles S. Peirce's Philosophy of Signs. Essays in comparative semiotics*, Bloomington, Indiana University Press («Advances in Semiotics»).

FISSETTE, Jean (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.

\_\_\_\_\_.(1999) «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», dans *Protée* 26-3, «Logique de l'icône», p. 45-54.

\_\_\_\_\_.(2000) «C.-S. Peirce, *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume 2. Compte rendu*» dans *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, vol 20, no 1-2-3, p351-367.

HAUSMAN, Carl H. (1989) «Appendix. Metaphorical Reference and Peirce's Dynamical Object», dans *Metaphor and art. Interactionism and Reference in the Verbal and Nonverbal Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, p 209-231.

KOFMAN, Sarah (1972) *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, («Bibliothèque scientifique») 210p.

LAKOFF, George, Mark JOHNSON (1980), *Les métaphores dans la vie quotidienne*, (traduction de: *Metaphors We Live by*, ) Paris, Minuit, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1960) *Signes*, Paris, 2001, Gallimard (folio-essais), 562p. MU, groupe (1970) *Rhétorique générale*, Paris, Larousse («Langue et langages»), 206p.

NÖTH, Winfried (1990) *Handbook of semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, («Advanced in semiotics») 576p.

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 Univ. Press., Abrégé «CP» suivi du numéro du tome et du numéro du paragraphe, dans les renvois.

\_\_\_\_\_. *Écrits sur le signe* (Textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, 1978, Seuil, («L'Ordre philosophique») 268p. Abrégé «ÉS» suivi de la pagination, dans les renvois.

\_\_\_\_\_. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. I (1867-1893)*, Edited by Nathan Houser and Christian Klosel, Bloomington, 1992, Indiana Univ. Press, 399p. Abrégé «EP1» suivi de la pagination, dans les renvois.

\_\_\_\_\_. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. II (1893 - 1913)*, Edited by the Peirce Edition Project. Nathan Houser, General Editor., Bloomington, 1998, Indiana Univ. Press, 584p. Abrégé «EP2» suivi de la pagination, dans les renvois.

SAVAN, David (1988) *An Introduction to C. S. Peirce's Full System Semeiotic*, Toronto, Victoria College in University of Toronto, («Monograph Series TSC»-1) 74p.