

De l'imaginaire au *musement*

Quelques occurrences de la métaphore musicale dans le texte de C.S. Peirce

par

Jean Fisette

Département d'études littéraires

Université du Québec à Montréal

[Paru dans: *Texte* 17-18, pp. 33-57, Toronto.]

1. Imagination, imaginer, imaginaire

Ce thème de *l'imaginaire de la théorie* qui nous est proposé est superbe en ce qu'il permet de remettre en cause certains lieux communs qui entraînent comme conséquence de bloquer la réflexion sur de fausses évidences; je me contenterai de signaler une - peut-être la plus importante - de ces fausses certitudes, à savoir que le texte de la théorie appartiendrait à un métalangage abstrait, épuré de toute intrusion des facultés affectives. Ce schéma, dont les origines remontent à l'Antiquité, repose sur des distinctions, devenues intenable aujourd'hui, opposant l'oeuvre d'imagination, de fantaisie, de poésie au discours répondant aux critères reconnus de la rigueur formelle. Or on a toutes les raisons de supposer que les travaux des grands scientifiques et des théoriciens suivent, au niveau de la gestation, les mêmes lois que le texte dit *de création*, trouvant à s'alimenter dans un lieu obscur, à la fois individuel et collectif que l'on nomme l'imaginaire.

Qu'est-ce que l'imaginaire? On pourrait se donner un point de départ en faisant appel à la notion de *rêverie* telle que la développa Gaston Bachelard¹, il y a une trentaine d'années. Mais encore ici le texte de Bachelard ne nous est que d'un secours très relatif en ce que ce dernier ne traite essentiellement que de sorties du monde des préoccupations quotidiennes et d'incursions dans un lieu autre qui relèverait d'une simple aptitude à la rêverie; l'imaginaire auquel il se réfère constamment n'est jamais défini formellement.

Le trait le plus significatif que propose Bachelard réside dans la différence qu'il établit entre *le rêve nocturne* où le cogito est absent et *la rêverie diurne* où le sujet connaissant et conscient demeure une force active prenant en charge le trajet conduisant à la rêverie, c'est-à-dire *s'écartant* et prenant conscience de cet écart. Rappelons par exemple que le premier chapitre de cet ouvrage portant sur le rêve poétique est consacré à l'imaginaire des genres grammaticaux articulés sur les notions jungiennes de *l'animus* et de *l'anima*, qui représentent probablement le fondement le plus solide de cette dialectique entre masculin et féminin, entre *le rêve* et *la rêverie*. L'imaginaire désignerait donc un lieu logique où de telles correspondances, invalidables ailleurs, trouveraient à faire sens. On pourrait proposer, en dernière analyse, que l'imaginaire représente un lieu – ou bien une condition, une circonstance logique – permettant à l'esprit de s'appuyer pour son avancée sur des valeurs formellement bien improbables mais affectivement solides.

Les indications qu'on trouve constamment dans le texte de Bachelard, ainsi que dans les

¹ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, 1960, P.U.F., («Bibliothèque de philosophie contemporaine»), 183p.

travaux comme ceux de Gilbert Durand² et de Pierre Péju³ qui se donnent comme prolongements de la pensée bachelardienne, ce sont donc essentiellement des déplacements. Comme si le terme *imaginaire* désignait plutôt une série d'actions qui renverraient aux mouvements de la pensée, et encore les mouvements les plus imprévisibles: imaginer, se distraire ou se laisser distraire, emprunter le premier sentier dont la suggestion survient on ne sait d'où – peu importe, d'ailleurs –, parcourir des voies excentriques par rapport à l'objet précis d'une réflexion, prendre la clef des champs, filer à l'anglaise, déguerpir, prendre des voies parallèles, etc. la langue courante déborde d'expressions pour désigner l'action d'imaginer. Il semblerait que le substantif *imaginaire*, qui est un substantif dérivé d'un qualificatif, ne se laisse aisément saisir que sous la forme de l'action, comme si ce mot était plutôt la forme dégénérée du verbe *imaginer*. Bref l'imaginaire ne peut être saisi que comme un mouvement vers *ailleurs*, défini négativement par rapport à un point fixe qui est notre situation actuelle, une origine, un lieu que l'on fuit. Quant à l'imagination, le terme dénomme simplement, à l'origine, une action, celle d'imaginer. Dans l'usage, par métonymie, il a fini par désigner une faculté, la capacité d'imaginer.

L'ensemble représente donc une triade, un signe complet (suivant la définition peircéenne), un ensemble dynamique: *l'imagination* comme dénomination, *imaginer* comme action et *l'imaginaire* comme lieu potentiel et comme objet à construire. On comprend que ce dernier terme, s'il désigne un objet encore à construire, résiste à toute fixation dans une définition stricte.

Le moraliste condamne ces excursions, ces distractions et l'on garde tous en mémoire cette expression de Pascal, passée dans l'usage: l'imagination c'est la *folle du logis*. Nul doute que cette condamnation soit encore très présente dans les milieux de la recherche scientifique et théorique reconnue par les instances officielles qui trouvent, dans l'opposition donnée d'entre de jeu, le terrain de leur référence, de leur certitude. En somme, imaginer désignerait une action interdite par les règles de la logique, négative par rapport au fonctionnement rigoureux, c'est-à-dire formel, de la pensée.

Mais imaginer, c'est aussi rechercher, parcourir des *terra incognita*, aller s'alimenter ailleurs, en d'autres contrées, tant physiques que culturelles et épistémologiques. C'est à ce point que l'artiste et le scientifique se rejoignent: tous deux font la preuve de cette capacité d'aller quérir des objets imprévus, comme des trésors enfouis rapportés d'un sol étranger, pour les mettre à contribution dans la construction de nouveaux plans de savoir. On sait, par exemple, l'apport extrêmement riche de l'ethnologie à la culture moderne qui y a trouvé l'occasion de la relativisation de ses valeurs. L'interdisciplinarité y trouve une démarche fondatrice exemplaire. Peut-être l'interdisciplinarité est-elle effectivement le fait d'*excursions* ou de *distractions* épistémologiques dont les résultats ne sont jamais assurés à l'avance

L'écriture de fiction et l'écriture de la théorie diffèrent dans les langages symboliques et dans les articulations logiques qui leur sont propres, l'effet de vraisemblable ou de conviction dans le premier cas et le statut de la preuve dans l'autre. Mais les deux écritures, dans la mesure où elles apportent quelque chose de neuf c'est-à-dire qu'elles marquent des avancées par rapport aux acquis, présupposent des mouvements excentriques, précisément ces *excursions* dont a parlé plus haut. Le théoricien autant que le poète parle essentiellement de tels voyages. La difficulté de saisir cette notion vient de ce qu'en plus d'être action et d'être négativité, le recours à l'imaginaire est omniprésent (si l'on prend pour acquis que les textes qui se construisent en dehors d'un recours à *l'imaginer* sont strictement répétitifs, n'apportent rien de neuf et, à juste titre, ne nous intéressent pas).

² *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1990 [1963], 536 p.

³ *La petite fille dans la forêt des contes*, Paris, 1981, Éditions Robert Laffont («Réponses»), 294p.

2. La métaphore, le texte, l'imaginaire

Comment alors saisir, dans un texte, les traces de ces excursions dans l'*ailleurs*? Elles sont d'autant plus difficiles à saisir qu'un discours tend toujours à enfermer le lecteur dans la droite ligne de son intentionalité ou de sa visée: ce dernier doit faire preuve d'une certaine indisciplinisme pour se laisser distraire. Dans le cours d'un texte théorique, interviennent pourtant des lieux de représentation étrangers au contexte, marquant de ce fait une rupture; la question que l'on pourrait alors poser est la suivante: s'agit-il de simples exemples, d'applications concrètes ou encore d'occasions de vérification quant à la théorie qui se construit? Dans de tels cas, on retrouverait la métaphore-trope, simple substitution de termes, déplacement paradigmatique, assumé par un métalangage abstrait, occupant une position de pouvoir qui, comme un regard surplombant, chercherait dans une langue de premier niveau des confirmations à son avancée; et alors, le dédoublement des langages trahirait une *excursion* qui, malgré les apparences, n'a pas réellement eu lieu. Tout pouvoir a nécessairement recours à la feinte.

Pourtant, on trouve d'autres ruptures, à la surface textuelle, celles qui se présentent sous la forme de la métaphore authentique et alors, la spécificité même de cette figure – abolition des rections, fusion discursive des termes placée en superposition – assure une cohésion de surface tandis que les lieux de représentation demeurent étrangers l'un à l'autre. De plus, il arrive fréquemment que cette représentation seconde, métaphorique, dépasse de beaucoup en richesse et en complexité le discours théorique auquel elle appartient. Dans un tel cas, on devrait inverser la relation qui a été proposée plus haut et postuler que le lieu de la métaphore vienne alimenter la réflexion voire imaginer qu'il en constitue l'origine.

Car une telle métaphore, créatrice, ouverte et chercheuse intervient toujours au moment où la pensée est arrivée aux limites de ce qui est établi, c'est-à-dire de ce qui est actuellement pensable. La métaphore, si elle est non réductible à un simple trope, est nécessairement une avancée, une plongée dans l'obscur, dans un sous-bassement où les discriminations établies entre les mots, entre les choses, entre les signes n'ont plus cours, là où des représentations, étrangères l'une à l'autre, tendent à se confondre. Dans un tel cas, la métaphore n'est pas exercice d'un pouvoir, elle puissance virtuelle.

3. Les métaphores visuelles et musicales dans le texte de Peirce

Je relèverai quelques exemples de recours métaphoriques dans le texte de Charles S. Peirce⁴

⁴ Je prends pour acquis la connaissance des trois catégories fondamentales de la phanéroscopie.

- Le premier renvoie à ce qui est frais, spontané, virtuel, possible;
- Le second désigne des événements ponctuels, bref à tout ce qui est de l'ordre de l'existence;
- Le troisième renvoie à la codification, à l'abstraction, à la médiation.

Trois termes désignent clairement ces trois modes d'existence du signe: *Type* (3ième), *Token* [occurrence] (2ième) et *Tone* [ton, tonal, tonalité] (1^{er}). Ces trois catégories sont ordonnées suivant l'ordre de présupposition que désignent leurs dénominations empruntées à l'arithmétique.

Il s'agit là de catégories qui ont été établies dès le premier article de 1866 («On a New List of Categories», C.P.1.545...). Toute l'oeuvre sémiotique de Peirce visera à construire une théorie cognitive de la signification sur cette base; en fait, le projet ne sera à peu près réalisé que 35 ans plus tard, encore qu'il demeura en bonne partie inachevé. La réflexion se faisant, en grande partie, par l'écriture, le discours constitue un lieu d'élaboration; il n'y a nul doute dans mon esprit qu'ici comme ailleurs, la métaphore, c'est-à-dire le glissement entre divers lieux de représentation, y joue un rôle central. La compréhension des trois catégories fondamentales est importante en ce que ce "glissement" implique une résurgence, au

dont les qualités de rigueur formelle sont suffisamment reconnues et attestées pour que l'on ne soupçonne pas ce philosophe logicien d'être un poète ou un auteur de texte de fiction; hors de tout doute, le texte du fondateur de la sémiotique correspond à ce que l'on a désigné comme texte de théorie.

Ainsi, lorsque Peirce cherche à illustrer l'aspect iconique du signe, il se réfère habituellement à des exemples liés à la peinture, à la photographie, aux diagrammes ou schémas ainsi qu'aux formules algébriques, bref à des représentamens d'ordre visuel⁵. Et la plupart du temps, il s'agit là d'applications ou de simples exemples, c'est-à-dire des représentamens qui servent à illustrer un propos théorique mais qui ne le dépassent pas, ou de très peu.

Par contre, lorsqu'il cherche à saisir, le mouvement d'avancée du signe, ce qu'il nomme la *sémiose*, il se réfère fréquemment à des représentamens liés à la musique. Or l'avancée de la sémiotique suppose – et c'est là un point central dans la logique de la phanéroscopie – ce qu'il nomme le *serait*, c'est-à-dire un état logiquement ultérieur du signe, insaisissable exhaustivement, mais néanmoins présent dans la définition-même du signe. J'ajouterai que ce qui fait la puissance de la phanéroscopie comme théorie de la signification, c'est que cette théorie, fondée sur la position pragmatiste, prend en compte le devenir du signe. Se posent alors les questions suivantes: comment parler de *ce qui n'est pas encore advenu*, comment saisir, *ce qui n'existe encore qu'au titre de promesse*? Car il y a là quelque chose d'indicible. Mais tout de même, comment Peirce arrive-t-il à conférer une substance à ce *serait*? Comment a-t-il pu arriver à postuler la présence de ce *non-encore-advenu*? Puis comment, au niveau du discours, arrive-t-il à en parler? Je crois qu'il tente de saisir cet impondérable en le circonscrivant de façon circonstancielle, *en se distrayant* par le recours à des métaphores, c'est-à-dire en empruntant les voies de l'imaginaire.

À la différence des représentamens visuels, la musique est un art qui s'inscrit dans la durée, c'est un art du mouvement. Or une des idées centrales de Peirce définit la pensée comme un flux ininterrompu, un tourbillon de signes; la métaphore musicale lui permettait de fonder, de donner une substance à ces idées du mouvement, de la durée et de la continuité. On reconnaîtra donc une affinité entre ces quelques notions abstraites et le déroulement de la musique. La question qui demeure et à laquelle on ne pourra vraisemblablement apporter comme réponses que des approximations – puisque l'imaginaire est en cause – serait donc celle-ci: la musique représenterait-elle un lieu d'origine de ces notions de mouvement, d'instabilité, d'impondérable?

Je me donne comme objectif de suivre la trace de la métaphore musicale dans le texte de Peirce, de suivre un fil chronologique qui, comme dans une tresse, me conduira dans différents lieux. Il s'agit donc d'une lecture nécessairement fragmentaire. Je proposerai ma propre

niveau du discours –qui est d'ordre troisième – du plan de la priméité, c'est-à-dire du virtuel, du possible.

Lorsque Lacan introduit la triade fondamentale *Symbolique / Imaginaire / Réel*, il le fait suite à la découverte, faite par l'intermédiaire de Gérard Deledalle, de la pensée peircéenne. (Cette information est tirée de: Michel Balat, *Des fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce et Freud après Lacan*, 1986, Texte inédit communiqué par l'auteur). Cette triade reproduit effectivement les trois catégories de la phanéroscopie, l'*Imaginaire* désignant, dans la problématique psychanalytique, l'équivalent de la priméité peircéenne.

⁵ Il faudrait préciser ici que l'icône ne se réduit pas au visuel; chacun des cinq sens peut fonder l'icône. Par exemple, on se remémorera tous la fonction d'icône que remplit, chez Proust, le goût d'une petite madeleine. Et Peirce lui-même, dans un fragment bien connu (C.P.1.313) se réfère à des odeurs de parfum comme signes de personnalités féminines différentes. Ce sont, encore ici, des signes bien improbables qui déclenchent des incursions dans le territoire de l'imaginaire.

C.P. désigne Charles S. Peirce, *Collected Papers*, , vol I-VI:1931-35 par C. Hartshorne, P. Weiss; vol.VII-VIII:1958 par W. Burks, Harvard, Harvard University. Press. Suivant l'habitude, le premier chiffre désigne le volume et les chiffres suivant le point désignent le numéro du paragraphe.

métaphore: c'est comme si j'examinais une tapisserie par son envers, ne percevant que des fils de différentes couleurs, des plongées, des réapparitions, des croisements, des noeuds, etc.... La métaphore musicale représenterait l'un de ces fils. On y découvre des *filiactions* (évidemment!) permettant de reconstituer de nouvelles cohérences. Je lirai donc quelques occurrences de la métaphore musicale cherchant à prendre en compte les acquis de savoir qu'elle contribue à faire surgir. Puis, je terminerai sur quelques considérations plus générales sur la métaphore, dans ses relations à l'imaginaire.

4. Le fil de la métaphore musicale

Qu'est-ce donc que la croyance ? C'est la demi-cadence qui clôt une phrase musicale dans la symphonie de notre vie intellectuelle.

En 1878, Peirce écrivait “Comment rendre nos idées claires”⁶, un texte d'autant plus important que s'y exprimait, pour la première fois, la maxime définissant la position pragmatiste. Or, au coeur de ce texte, apparaissent soudainement quelques paragraphes où pour construire des notions qui s'avéreront centrales au pragmatisme, comme celles de médiation, de continuité, de durée et de croyance, l'auteur se met à parler de musique.

Dans un morceau de musique, il y a des notes séparées et il y a l'air. Un simple son peut être prolongé une heure ou une journée; il existe aussi parfaitement dans chaque seconde que durant tout cet espace de temps. De cette façon, aussi longtemps qu'il résonne, il est présent à un esprit auquel le passé échapperait aussi complètement que l'avenir lui-même. Mais il en est autrement de l'air. [...] Pour percevoir l'air, il faut qu'il existe dans la conscience une continuité qui rende présents pour nous les faits accomplis dans un certain laps de temps. [...] Évidemment nous ne percevons l'air qu'en entendant séparément les notes; on ne peut donc pas dire que nous l'entendons directement, car nous n'entendons que ce qui se passe à l'instant présent, et une succession de faits ordonnés ne peut exister en un seul instant. [...] Ces deux sortes d'éléments que la conscience perçoit, les uns *immédiatement*, les autres *médiatement*, se retrouvent dans toute perception intérieure. Certains éléments, les sensations, sont complètement présentes à chaque instant aussi longtemps qu'elles durent; les autres, comme les pensées, sont des actes ayant un commencement, un milieu et une fin, et consistent dans un accord de sensations qui se succèdent et traversent l'esprit. Elles ne peuvent être présentes pour nous d'une façon immédiate, mais elles doivent s'étendre quelque peu dans le passé et dans l'avenir. **La pensée est comme le fil d'une mélodie qui parcourt la suite de nos sensations.**

[...] comme un morceau de musique peut être écrit en parties ayant chacune son air, ainsi les mêmes sensations peuvent appartenir à différents systèmes de successions ordonnées. Ces divers systèmes se distinguent comme comprenant des mobiles, des idées et des fonctions différentes.[...] La pensée en activité ne poursuit d'autre but que le repos de la pensée; tout ce qui ne touche point à la croyance ne fait point partie de la pensée proprement dite.

Qu'est-ce donc que la croyance ? C'est la demi-cadence qui clôt une phrase musicale dans la symphonie de notre vie intellectuelle. Nous avons vu qu'elle a juste trois propriétés. D'abord elle est quelque chose dont nous avons connaissance; puis elle apaise l'irritation causée par le doute; enfin elle implique l'établissement dans notre esprit d'une règle de conduite, ou, pour parler plus brièvement, d'une habitude. Puisqu'elle apaise l'irritation du doute qui excite à l'action, elle détend l'esprit qui se repose pour un moment lorsqu'il a atteint la croyance. [...] -La croyance n'est qu'un moment d'arrêt dans notre activité intellectuelle, un effet produit sur notre être par la pensée et qui influe sur la pensée future.

(“Comment rendre nos idées claires” 1878. C.P. 5.395-397. Dans *À la recherche d'une méthode*, op. cit, pp160-2. Nous soulignons)

⁶ Il s'agit là de l'un des deux seuls textes que Peirce ait traduits en français et publiés à Paris dans la *Revue philosophique*. Je cite évidemment cette version tirée de Charles S. Peirce, *À la recherche d'une méthode*, Traduction et édition par Janice Deledalle-Rhodes et Michel Balat sous la direction de Gérard Deledalle, Perpignan, 1993, Presses universitaires de Perpignan, («Études»), pp 155-175.

Par la distinction entre le son et la mélodie, la métaphore musicale conduit à introduire une distinction entre l'immédiat et le médiat⁷, c'est-à-dire la pure perception et une première étape, nous dirions aujourd'hui, de traitement "cognitif". L'air ou la mélodie représente donc un «plus», un acquis par rapport aux sons ou les notes prises pour elles-mêmes et qui a quelque chose d'impondérable (*on ne peut donc pas dire que nous l' [l'air] entendons directement*); ce quelque chose d'autre qui est le produit d'un processus correspond en fait à un premier niveau de réalisation du *serait* qui n'est pas perçu directement et qui, pourtant, est déjà présent à l'intérieur du signe. D'où l'analogie de départ où la pensée n'est pas saisie directement, mais de façon oblique: *La pensée est comme le fil d'une mélodie qui parcourt la suite de nos sensations*. Se superposent donc ici, à la surface textuelle, deux plans ou champs discursifs qui permettront le survenue de la métaphore proprement dite: un *ici* et un *ailleurs* comme nous avons suggéré plus haut, la réflexion philosophique sur les conditions de la pensée puis la référence musicale.

L'auteur se trouve, en fait, confronté à une question qui se situe à la limite du paradoxe: comment une pensée peut-elle être donnée alors qu'elle est virtuellement présente mais non encore réalisée, puis comment peut-elle être communiquée alors qu'elle est non perceptible?

La seule solution à ce paradoxe c'est de définir la pensée non pas comme un contenu ou une substance, mais comme un agir, une dynamique, un mouvement. Et la métaphore musicale est nécessaire pour arriver à saisir cet état fluide de la pensée: de la même façon que la mélodie est faite d'une alternance de déséquilibres et de résolutions, la pensée est faite de la même alternance de processus dynamiques (*doutes*) et de plages de repos (*croyances*)⁸ qui, faut-il l'ajouter, resteront toujours provisoires⁹. Les traits centraux de cette proposition définissent la pensée par la durée, le mouvement, la continuité, bref des notions qui deviendront essentielles dans la sémiotique que développera Peirce dans les années suivantes. Le processus en cours ici est assez courant: de simples termes, désignant les caractères d'un objet, ici la mélodie, sont retenus puis déplacés vers un nouvel objet (la pensée) pour devenir des notions.

Quelques phrases affichent, avec évidence, ce passage de la référence musicale à cette définition des conditions de la pensée; je les reproduis, en respectant leur ordre d'occurrence dans le texte, ce qui donne deux syllogismes:

Pour percevoir l'air, il faut qu'il existe dans la conscience une continuité qui rende présents pour nous les faits accomplis durant un certain laps de temps;

Or: *...les sensations, sont complètement présentes à chaque instant aussi longtemps qu'elles durent; [...] les pensées, sont des actes ayant un commencement, un milieu et une fin, et consistent dans un accord de sensations*

Donc: *La pensée est comme le fil d'une mélodie qui parcourt la suite de nos sensations.*

[...] comme un morceau de musique peut être écrit en parties ayant chacune son air, ainsi les mêmes sensations peuvent appartenir à différents systèmes de successions ordonnées

Or: *Qu'est-ce que la croyance? C'est la demi-cadence qui clôt une phrase musicale dans la symphonie de notre pensée;*

⁷ Les termes *immédiat* et *médiat* doivent ici être compris dans les deux sens de l'immédiateté temporelle par rapport à une durée, puis dans le sens d'une absence / présence de médiation.

⁸ Joseph Chenu («Essai introductif») dans *Textes anticartésiens*, Paris, 1984, Aubier, p. 151) en commentant Peirce, écrit que "tout concept est une croyance momentanément acceptée".

⁹ Il faudra attendre 1908 pour arriver à un dépassement de ce schéma binaire (*doute / croyance*) par l'introduction de la notion de *musement* sur laquelle nous reviendrons à la fin de ce texte.

Donc: *La croyance n'est qu'un moment d'arrêt dans notre activité intellectuelle, un effet produit sur notre être par la pensée et qui influe sur la pensée future.*

J'ai lu ce texte, remontant à 1878, sur la base d'une connaissance de la sémiotique dans son état d'achèvement relatif suite aux travaux de la première décennie du siècle. Ma lecture était donc le fait d'un regard rétrospectif suivant lequel je me suis contenté de reconnaître *a posteriori* des acquis. Si maintenant l'on tentait de rétablir la perspective chronologique et que l'on se plaçait dans ces années où le travail de l'écriture cherchait à cerner ces quelques notions – floues à l'époque, parce que non encore intégrées à une pensée cohérente – de la continuité, de la mouvance et du caractère impondérable d'un état de pensée, c'est-à-dire au moment où ces notions n'avaient pas encore été établies, on serait alors forcé de reconnaître que la musique représentait le seul terrain ferme où ces notions trouvaient à s'ancrer et donc à faire sens. Suite à ce rétablissement des perspectives, on doit donc reconnaître que la métaphore musicale ne pouvait pas remplir une simple fonction d'illustration d'une proposition abstraite ou constituer une simple application ou une simple attestation de la pertinence de ces notions.

En ayant recours à la forme du syllogisme, j'ai voulu rendre plus évident le fait que la construction-même du texte où le long développement sur la musique précède et, semble-t-il, conduit à cette proposition sur la nature dynamique et continue de la pensée saisie comme un flux de signes en mouvement perpétuel, permet d'imaginer que la musique aurait pu en constituer l'origine; c'est du moins ce qui arrive au niveau du discours et l'on n'a aucune raison de douter que cet ordre logique du discours reproduise ce qu'a pu être l'ordre des inférences dans la pratique de l'écriture et, possiblement, dans l'imaginaire de l'auteur. Mais ici nous sommes sur le terrain de l'imaginaire et une telle proposition ne saurait être avancée avec quelque certitude...

En 1906, dans un manuscrit resté en bonne partie inédit et intitulé “Consequences of Pragmaticism”, Peirce cherche à resserrer la définition de cette position philosophique – qu'il nomme alors le pragmatisme – et revient forcément à ce texte fondateur; on y trouve la précision suivante:

Je ne voulais donc pas signifier que les actions, qui sont plus singulières que toute autre chose, pourraient constituer l'objectif ou l'interprétation propre de quelque symbole. J'ai comparé l'action à la finale de **la symphonie de la pensée, la croyance étant une demi-cadence**. Personne ne concevra que les quelques mesures qui terminent un mouvement musical en représentent l'objectif (*purpose*) Elles pourraient être appelées l'aboutissement (*upshot*). (C.P. 5.402, Note 3 ajoutée par l'auteur de l'édition des *Collected Papers*. Trad.: J.F. Je souligne.).

Je me contenterai de quelques mots ici pour rappeler ce fait étonnant à savoir que cette métaphore musicale reste présente et indemne près de 30 années plus tard; et, qu'en fait, l'auteur la prolonge, se fondant sur la différence entre la fin perceptuelle ou l'aboutissement (*upshot*) d'un morceau de musique et sa portée ou sa visée (l'objectif, le *purpose*) pour mieux saisir la notion d'*action* qui ne conduit pas à un objet ponctuel (d'ordre second) mais, comme il l'écrit dans ce même texte, à une *action conçue*. L'action du signe ne vise donc pas à provoquer des comportements (sens vulgaire qu'a fini par prendre le pragmatisme sous l'influence de la pensée behavioriste), mais à faire surgir de nouveaux signes plus développés. Il est étonnant de constater ici que la métaphore, inscrivant un *ailleurs* (musical) d'où origine cette représentation du mouvement de la pensée, conduise effectivement l'analyse dans un autre *ailleurs* (soit la notion

de *semiosis* désignant l'engendrement à l'infini des signes). Comme quoi l'imaginaire, en plus de plonger dans un *ailleurs*, est orienté vers des objets potentiels à construire.

L'hypothèse crée l'élément sensuel de la pensée...

Définissant la pensée strictement comme un ensemble de processus dynamiques, Peirce devait donc prendre en compte les inférences et, effectivement, de nombreux fragments textuels sont consacrés à cette question. Le modèle triadique, fondateur de la sémiotique, devait le conduire à ajouter aux deux inférences classiquement reconnues que sont la *déduction* et l'*induction* un autre processus, soit l'*abduction* qui désigne le processus de l'esprit conduisant à l'établissement d'une hypothèse. Cette notion d'abduction représente l'un des apports majeurs de Peirce à la logique et c'est suite à des travaux étalés sur près de 30 ans qu'il arriva à une formulation à peu près satisfaisante. Or dès la même époque à laquelle nous nous sommes référés précédemment, cette notion – elle n'est pas encore nommée *abduction* – surgit, encore ici sur la base d'une métaphore musicale, dans le texte étonnant qui suit.

Dans l'inférence hypothétique, la sensation d'une complexité est remplacée par un sentiment simple, mais d'une grande intensité, appartenant à l'acte d'avancer une conclusion hypothétique. Lorsque notre système nerveux est excité par une complication, il s'établirait une relation entre les constituants de cette excitation résultant en une perturbation unique que je nomme une émotion. Ainsi les différents sons produits par les instruments de l'orchestre frappent notre oreille et le résultat en est une émotion particulière, somme toute différente des sons eux-mêmes. Cette émotion est essentiellement la même chose qu'une inférence hypothétique et chaque inférence hypothétique suppose la formation d'une telle émotion. Nous pourrions alors dire que l'hypothèse crée l'élément *sensuel* de la pensée et l'induction, l'élément *habituel*. Et la déduction, qui n'ajoute rien de neuf aux prémisses, si ce n'est qu'elle pointe de faits et attire l'attention sur eux, peut alors être considérée comme une formule logique qui apporte l'élément *volitionnel* de la pensée et qui, si on la situe dans le domaine de la physiologie, correspond à une décharge nerveuse. (C.P. 2.643. Les italiques sont de l'auteur. Trad. J.F.)

Dans les textes ultérieurs, Peirce définira l'abduction comme le mouvement de l'esprit qui consiste à réduire le caractère surprenant des choses encore incomprises en suggérant une hypothèse explicative qui ramène la diversité des caractères reconnus à une idée générale, simple. Cette idée de réduction était déjà présente ici dans le passage de la *sensation d'une complexité* à un *sentiment simple*. D'une certaine façon, le surgissement d'une hypothèse correspond au moment de repos de l'esprit auquel on a fait allusion précédemment.

Mais il y a certainement plus. L'inférence est donnée ici comme un déplacement qui, partant des faits perçus d'ordre second (les sons émis par l'orchestre), se dirigerait non pas vers les abstractions (liées à la tercité), mais vers l'émotivité (liée à la priméité) qui agit alors comme instance de médiation. Ce qui s'explique, en partie, par le fait que la musique étant *a-sémantique*, la surcharge des stimuli ne saurait trouver de résolution au niveau des idées abstraites.

Pourtant, ce recours à la métaphore musicale entraîne une conséquence importante: le lieu même où s'effectuent cette résolution et cette simplification, soit l'émotivité devient le lieu remplissant la même fonction pour la pensée. Là réside essentiellement la métaphore que je pourrais reformuler ainsi: de la même façon que la totalité des sons émis par l'orchestre cause une perturbation qui ne trouvera de résolution que par une simplification qui se réalisera dans un contexte émotif, de la même façon, la totalité des hypothèses possibles pour expliquer un phénomène cause un affolement de l'esprit qui ne trouvera de résolution que par une simplification ou une réduction des possibilités qui soulagera l'esprit et, éventuellement, conduira

au plaisir intellectuel de la découverte; ce plaisir, qui est le même dans l'audition musicale et dans la découverte d'une solution logique à une énigme, est nommé *émotion*: il fonde, dans les deux cas, le caractère *sensuel* de la pensée.

Comme dans le fragment cité précédemment, la référence musicale semble venir contribuer à construire une nouvelle compréhension des règles de fonctionnement de la pensée, plutôt que de simplement l'illustrer. Et ici, comme dans le texte précédent, la construction du discours met en scène une antécédence du développement portant sur la musique par rapport aux réflexions sur les inférences logiques. À tel point que la déduction, qui classiquement a été retenue comme l'arme la plus tranchante des instruments de la logique, est donnée comme *ce qui n'ajoute rien de neuf aux prémisses, ne correspondant qu'au caractère volitionnel de la pensée*, soit, sur le plan de la physiologie, à une simple *décharge nerveuse*. Un tel renversement des perspectives, venant d'un logicien rigoureux, est suffisamment étonnant pour que l'on puisse parler d'un recours à l'imaginaire engendrant les produits les plus imprévisibles. Je me contenterai, pour terminer la lecture de ce fragment, de cette seule réflexion: je ne vois pas d'où cette idée, qui est loin d'être banale, du *caractère sensuel de la pensée* pourrait provenir sinon de la métaphore musicale, c'est-à-dire de l'écoute qui réalise des déplacements allant des sensations à l'émotion.

... tout argument juste est un poème et tout vrai poème est un argument sonore...

Les conférences sur le pragmatisme données à l'Université Harvard en 1903 représentent un point culminant dans la carrière de Peirce. Dans ce court extrait, nous trouvons le recours à la métaphore qui semble incontournable pour affirmer la nécessaire prise en compte simultanée des trois univers pour saisir la totalité d'un signe authentique.

[...] Si vous me demandez quelle part jouent les qualités dans l'économie de l'univers, je vous répondrai que l'univers est un vaste représentamen, un grand symbole de la visée de Dieu, trouvant ses conclusions dans les réalités vivantes. Maintenant, chaque symbole doit posséder, organiquement reliés à lui, ses indices réactionnels et ses icônes qualitatives; et ces composantes telles ces réactions et ces qualités jouent dans l'argument le même rôle qu'elles jouent dans l'univers – car l'univers est précisément un argument. [...] L'univers, saisi comme un argument est nécessairement une grande oeuvre d'art, un grand poème car tout argument juste est un poème ou une symphonie comme tout vrai poème est un argument sonore. Mais comparons-le plutôt à une peinture une pièce impressionniste représentant une scène maritime et alors chaque qualité dans la prémisses correspond aux particules colorées de la toile; ces particules sont destinées à se compléter et à créer la qualité qui appartient à l'ensemble saisi comme un tout. L'effet global dépasse notre capacité. Mais nous pouvons apprécier, dans une certaine mesure, les qualités résultant des parties de l'ensemble, lesquelles résultent de la combinaison des qualités élémentaires qui appartiennent aux prémisses. (C.P. 5.119 Extrait des "Lectures on Pragmatism". IV The Reality of Thirdness. §4 Perceptual Judgment. 1903. Trad. J.F.)

Ce fragment, qui se situe aux confins de la métaphysique, établit une analogie entre l'univers, l'argument et l'objet artistique; trois références, renvoyant à la poésie, à la peinture et à la musique, conduisent encore ici à une métaphore musicale.

Ce passage reprend, je crois, cet énoncé auquel nous nous référons sans cesse comme à une *évidence* – une certitude morale –, mais que nous avons de la difficulté à formaliser et que je pourrais tenter de formuler ainsi: *l'ensemble d'un énoncé est plus que la somme de ses parties*. C'est-à-dire que nous nous plaçons non pas dans une logique d'accumulation ou d'addition, mais de croissance, de gain ou bien, pour le dire autrement, d'accès à quelque chose d'autre, d'extérieur au signe pris pour lui-même: au delà du sens des mots constitutifs de la phrase, des sons

construisant la mélodie, des particules colorées composant la toile, il y a un effet d'ensemble, appelée *signification* qui les dépasse.

Je relis, de façon plus précise, les termes: *un poème* (un objet factuel, de l'ordre de la secondéité) *est un argument* (une composition abstraite, intellectuelle, donc de l'ordre de la tercéité) *sonore* (qui n'existe que dans la mesure où il est incarné dans les sensations, donc dans la priméité). Nous sommes ici au coeur de la sémiotique; un signe authentiquement triadique est pleinement intégré et il peut se lire dans tous les sens suivant les trois catégories; le «plus», la signification de la phrase (ou du poème) qui dépasse les sens des mots pris isolément, est le produit des interactions entre les trois constituants du signe. En somme, le signe est défini de façon purement relationnelle.

La métaphore – et c'est là l'aspect significatif de ce passage – se lit dans les deux directions: *un argument est un poème, une symphonie*; puis *un poème est un argument sonore*. Encore ici la musique – puis, dans ce fragment, la poésie, la peinture – sert de référence pour construire une représentation de ce que peut être une pensée authentique. Il n'est pas évident à mes yeux qu'une pure argumentation, construite exclusivement sur la base de la logique formelle, sans recours à l'objet d'art caractérisé par la complexité et la profonde intégration de ses parties constituantes, aurait permis d'accéder à cette représentation de ce que pourrait être une pensée authentique, pleinement intégrée à l'univers.

Type, occurrence, ton, air et air-ton

Je termine ma brève revue par ce long manuscrit inédit où les métaphores précédemment analysées trouvent, en quelque sorte leur aboutissement ou leur pleine réalisation. À la visée quasi-métaphysique de la citation précédente, celle-ci substitue une réflexion portant sur un objet aussi simple qu'une mélodie populaire. Dans ce texte, qui n'a pas été retouché en vue d'une publication, l'auteur pousse la métaphore, c'est-à-dire la fusion des deux lieux de savoir indexés jusqu'au plaisir de produire un mot-valise.

Le signe, pris pour lui-même, est ou bien un *air-ton*¹⁰, ou bien une *occurrence* ou bien un *type*. Le mot *air-ton* [Tuone] est un composé de *ton* [Tone] et d'*air* [Tune]. Il désigne une qualité de la sensation qui est significative, qu'elle soit simple comme un ton ou complexe comme un air. Mais le terme précédent n'est pas une *pure* sensation. Par *occurrence*, je désigne une chose existante ou un événement historique actuel agissant comme signe. Par *type*, je désigne une forme générale susceptible d'être répétée indéfiniment et qui, dans chacune de ses occurrences, demeure un seul et même signe. La distinction entre le type et l'occurrence est évidente. S'il peut y avoir une confusion entre l'air-ton et le type, ces termes peuvent cependant être distingués de diverses façons. En premier lieu, [un type] est absolument identique à lui-même dans toutes ses *instances* ou dans tous ses emplois, alors qu'**un air-ton ne possède aucune identité, il ne repose que sur la similarité.**

[...] Ainsi, toute chose qui pourrait être rendue absolument définie, même si l'on croit que des choses ne sauraient être rendues exactement identiques dans toutes leurs qualités, ne pourrait être considérée comme un air-ton. [...]

Prenons, pour exemple, une mélodie, disons “The Last Rose of the Summer”. Considérée en regard de sa structure, cette mélodie est un type; mais, **considérée comme un tout, y compris ses effets esthétiques qui ne sont pas dus à des liens directs entre telle note et tel effet puis telle autre note et tel autre effet, cette mélodie est alors considérée comme un air-ton.** Conçue, suivant l'habitude, comme un air-ton, la mélodie sera légèrement différente à chaque fois qu'elle sera chantée, mais du point de vue de sa composition, elle sera exactement la même à chaque fois qu'elle sera chantée avec une correction minimale (bien qu'elle puisse alors être interprétée légèrement en dehors du rythme et de

¹⁰ Je tente ainsi de reproduire le mot-valise *Tuone* composé par Peirce. Je traduis le terme *Token* par *occurrence* alors que je conserve le terme *type*.

l'air) et la mélodie sera alors considérée comme un type. Mais lorsque quelqu'un chante cette mélodie, elle est considérée, non pas comme un air-ton, ni comme un type, mais comme une occurrence.(C.S. Peirce, *Logic Notebook*. MS 339d, inscription du 2 avril 1906¹¹. Trad.: J.F. Je souligne.)

La mélodie est ici saisie successivement, suivant le point de vue, dans son appartenance à chacune des catégories: comme *type*, comme *occurrence* puis comme *ton*. En fait, ce fragment qui est très tardif (1906) vient nuancer de façon importante, une affirmation qui figurait dans le premier texte (de 1878) que nous avons lu plus haut. Je cite ce texte antérieur:

Si les croyances [...] mettent fin au même doute en créant les mêmes règles d'action, de simples différences dans la façon de les percevoir ne suffisent pas pour en faire des croyances différentes, pas plus que jouer un air avec différentes clefs n'est pas jouer des airs différents. On établit souvent des distinctions imaginaires entre des croyances qui ne diffèrent que par la façon dont elles sont exprimées. ("Comment rendre nos idées claires", 1878, C.P. 5.398. Dans *À la recherche d'une méthode*, op. cit., p.162)

Prenons comme acquis qu'en vertu de la métaphore qui est constante, mélodie, croyance et pensée sont considérées comme équivalentes. Alors la question est celle-ci: une mélodie, exécutée dans des conditions différentes, reste-t-elle la même dans chacune de ses occurrences? En 1878, Peirce répondait par l'affirmative et de façon très nette, à la condition toutefois que la croyance – j'ajoute la mélodie et la pensée – crée les mêmes règles d'action; on comprend pourquoi, dans ce texte, la différence entre deux exécutions est ramenée à une simple modification d'ordre structural, soit un changement de clef. Dans le fragment de 1906, il est beaucoup plus nuancé: du point de vue de sa composition, donc du type appartenant à la tercité, la mélodie est la même; mais du point de vue de la priméité, la mélodie sera, dans chacune de ses occurrences, différente car, lit-on, *il y a une qualité de sensation qui est significative*; et, en vertu de la définition du signe qui comprend nécessairement les trois constituants appartenant aux trois catégories, la mélodie n'existe pas en dehors de ces caractères qui sont liés à la sensation.

On comprend donc qu'à ce moment, Peirce dépasse la simple application de la trichotomie. Lorsque la mélodie est considérée comme un tout, *y compris ses effets esthétiques* (prise en compte de la *qualité de la sensation* et du *serait* extérieur ou ultérieur au signe), elle devient un processus global où la priméité est nécessairement prédominante. L'aspect premier (ou *sensuel*) de la représentation est dès lors plus que le simple caractère sensible lié à notre perception immédiate. D'où l'introduction, qui marque la nouvelle avancée de ce fragment, du mot-valise "air-ton" (*Tuone*) désignant la totalisation du signe.

Mais *un air-ton ne possède aucune identité, il ne repose que sur la similarité*. C'est donc dire qu'à la limite, la mélodie puis, en vertu de la métaphore, la pensée et la croyance n'ont pas de définition fixe possible. Ce qui nous ramène encore ici à cette définition, omniprésente dans l'oeuvre de Peirce, de la pensée non pas comme un contenu ou une substance mais comme un processus sémiotique.

L'introduction-même de ce mot-valise (*Tuone*) vient suggérer que cette saisie globale du signe (de la croyance, de la pensée), *y compris ses effets esthétiques* nécessite la référence à la mélodie pour être pensée.

5. L'avancement de la pensée comme réalisation d'une métaphore

¹¹ Inédit tiré de Charles S. Peirce, *The Charles S. Peirce Papers*, 33 bobines de microfilm 33mm., Cambridge, Mass, 1966, Harvard University Library.

Je me suis contenté de quatre occurrences de la métaphore musicale que j'ai tenté d'intégrer dans un ensemble cohérent. Plusieurs autres passages auraient pu être convoqués dont celui-ci, tiré d'une lettre de Peirce à son vieil ami William James où la musique vient au secours d'une saisie de la conscience et que je cite pour donner une idée de l'espace qu'occupe la musique dans l'imaginaire de Peirce:

Je ne crois pas beaucoup que nous ne devrions pas entendre la musique des sphères si elle existait. Je suis enclin à penser qu'il y a une certaine nuance ou une tonalité des sensations qui sont en connexion avec tous les être vivants - La conscience, dans un troisième sens, est la mélodie basse en contrepoint des croyances dans notre vie. (C.P. 8.294. Extrait d'une lettre à William James. Cette lettre non datée, se situe entre 1897 et 1909.)

D'une certaine façon, le dernier fragment analysé, tiré des manuscrits, reprend et synthétise toutes les propositions antérieurement construits sur la base de la métaphore musicale. Si je tentais de tracer une ligne générale qui caractériserait l'avancée et de la construction théorique et des effets de sens de la métaphore musicale, ce serait celle-ci:

- (1) La métaphore musicale permet de saisir un «plus», quelque chose qui dépasse les données immédiatement perceptibles; elle permet aussi de saisir la pensée comme un flux dynamique et continu de signes en action.
- (2) La métaphore musicale conduit à prendre en compte le caractère *sensuel* de la pensée et de toucher l'*émotion* qui y est nécessairement rattachée.
- (3) La métaphore musicale conduit à saisir un objet de savoir globalement, c'est-à-dire dans les relations complexes entre les trois univers.
- (4) La métaphore musicale conduit à reconnaître la totalité du signe comme un processus générant un représentamen qui, appartenant de façon prédominante à la priméité (le *Tuone*), constitue un objet purement dynamique, non réductible à une identité arrêtée ou fixe.

Comment penser les interactions entre le développement de la pensée chez Peirce et la présence constante de la métaphore musicale? Je suggérerai d'abord les observations suivantes. À mesure que s'affirme la présence et l'intégration des trois catégories, les objets-signes sont saisis suivant un point de vue qui est de plus en plus rapproché de la priméité. De tous les représentamens auxquels se réfère Peirce, c'est dans la musique que la prise en compte de la totalité des catégories, puis une certaine prédominance de la priméité, des sensations (*feelings*), s'avèrent les plus impérieuses. Peut-être, en somme, le représentamen musical figure-t-il, du point de vue de la sémiotique, parmi les signes les plus parfaits, c'est-à-dire ceux qui réalisent au mieux la définition pragmatique du signe!

On reconnaîtra donc un parallélisme évident, sinon une continuité certaine, entre le développement de la pensée de Peirce et les effets de sens de la métaphore musicale. Comme si¹² le texte de réflexion théorique était un commentaire qui serrait de plus en plus près cet *ailleurs*,

¹² J'écris *comme si*: je suis vraiment au niveau de l'abduction ou de l'hypothèse: je n'ai d'autre validation que celle de gains d'intelligibilité.

cet autre à la fois étranger et très rapproché, le représentamen musical. Ou, pour inverser le point de vue, comme si le représentamen musical trouvait à s'imposer de façon de plus en plus marquée à la réflexion philosophique. Comme si cette croissance dans la compréhension était le fait d'une avancée de plus en plus lointaine dans les territoires de l'imaginaire où loge le représentamen musical.¹³

C'est ainsi que l'imaginaire musical a pu constituer un lieu de naissance obscur de la théorie. Je n'en demeure pas moins conscient que la métaphore musicale n'est qu'un des nombreux fils, visibles sur l'envers de la tapisserie évoquée plus haut; elle ne représente certainement que l'une des nombreuses métaphores que l'on pourrait évoquer. Mais, comme je le postulais en débutant cette brève réflexion, elle permet de reconstituer de nouvelles cohérences, difficilement reconnaissables en dehors de cet examen de l'envers du texte.

6. La métaphore comme voie d'accès aux territoires de l'imaginaire

Peirce suggère une analyse triadique de l'icône prise pour elle-même (qu'il nomme alors l'*hypoicône*); et les termes de l'analyse sont: 1^{er} – l'image, 2^{ième} – le diagramme et 3^{ième} – la métaphore. Je me ferai bref, ne retenant qu'un seul aspect de cette question¹⁴.

Alors que la définition classique – remontant à Aristote – de la métaphore saisit cette figure comme un trope, puis que la définition jakobsonnienne de la métaphore la saisit comme substitution sur un paradigme (ce qui, en fait revient au même), Peirce suggère une analyse sur la base de l'hypoicône. Au premier niveau, les termes mis en correspondance ne sont que de simples images livrées à une certaine indifférenciation entre elles, ce qui rend possible la superposition ou l'échange entre les termes. Au niveau second, celui du *diagramme*, les images sont analysées dans leur inter-relation qu'il appelle une *analogie de proportion* entre deux plans [ce qui confère à l'analyse, à ce niveau, un petit air de famille danoise]. La métaphore, qui est le troisième de l'hypoicône suppose, en plus, une avancée vers quelque chose de neuf qui ne trouvera à se réaliser que dans un lieu autre. Dans cette perspective, la métaphore doit être pensée comme un processus qui se fait dans un lieu imaginaire, celui d'une représentation intériorisée, où l'entrechoc de divers signes contribue à créer de nouveaux objets qui, à l'usage, finiront par accéder à la codification et, par la suite, viendront enrichir l'encyclopédie de nos valeurs collectives. C'est là, grosso modo, le processus que Peirce nomme le *habit change* et qui s'applique ici aux valeurs des représentations.

Je soupçonne que c'est exactement ce qui est arrivé à Peirce lui-même: la réflexion sur les conditions de la signification se mirait, pourrait-on dire, dans le représentamen musical comme un paysage se reflète sur la surface du lac qu'il borde. La réflexion s'est ainsi construite, par

¹³ J'imagine que l'on pourrait être tenté de conduire une recherche sur les rapports que Peirce a entretenus avec la musique [Joseph Brent, le biographe de Peirce (*Charles Sanders Peirce. A Life*, Bloomington, 1993, Indiana Univ. Press, 388p.), n'en fait aucune mention.]. Mais je ne suis pas convaincu que cela apporterait quelque chose de vraiment important. Ce qui me paraît plus significatif – là je me ferai pleinement pragmatiste – c'est que cette constance de la métaphore musicale dans le texte de Peirce qui a peut-être représenté chez ce dernier une source d'alimentation, a certainement contribué – et de façon importante – chez le musicien de formation que j'ai été et le mélomane que je suis devenu aujourd'hui, à me faire comprendre de l'intérieur la pensée de Peirce, c'est-à-dire, à sentir l'imaginaire qui est à l'oeuvre dans cette pensée. Peut-être en fin de compte, le texte de Peirce m'a-t-il été donné comme un *Tuone*, un *air-ton!* Non pas comme une structure abstraite, mais comme un *tout*, y compris ses effets esthétiques et pragmatiques.

¹⁴ On trouvera une analyse exhaustive de la métaphore et de l'hypoicône dans Jean Fisette, *L'ordre de la signification. Études peirciennes*, Montréal, XYZ Éditeur. À paraître à l'hiver 1996.

dédoublage ou plutôt suivant un déplacement indéfini entre les deux lieux de représentation; d'ailleurs n'est-ce pas là le sens premier du mot *réflexion*! Par ce processus, la pensée qui n'est plus faite que de cheminements, de déplacements connaît des gains de compréhension et de précision. Ainsi lorsqu'on lit les fragments que j'ai cités, il devient difficile de déterminer avec exactitude si tel caractère, tel aspect de la sensation, telle proposition renvoie à la pensée, à la croyance ou à la musique.

C'est vraisemblablement là, la raison pour laquelle le mot «Tone», au terme de la démarche, dans le dernier fragment analysé, était devenu insuffisant: *Tone*, n'est, avec *Type* et *Token*, qu'un des termes de la série initiale, alors que *Tuone* les totalise. Le *Tuone* c'est à la fois le mode d'existence total de la mélodie (avec ses effets esthétiques) et la pensée ou le signe pris globalement, *y compris ses effets pragmatiques*, *y compris* l'amorce d'un signe ultérieur à naître.

On comprendra que les métaphores créatrices, non réductibles à la simple définition du trope – et la métaphore musicale qui a suscité notre intérêt ici appartient certainement à cette catégorie – soient incompréhensibles en dehors de cet appel à l'hypocône, à cette *plongée* dans un lieu obscur, celui de l'*imaginaire*.

7. De l'imaginaire au *musement*

Dans son dernier grand texte, daté de 1908 et intitulé “Un argument négligé en faveur de l'existence de Dieu”¹⁵, Peirce introduit la notion de *musement*.

Il y a une certaine occupation de l'esprit qui, si j'en crois le fait qu'elle n'a pas de nom particulier, n'est pas aussi communément pratiquée qu'elle mérite de l'être, car pratiquée modérément – disons pendant cinq ou six pour cent de la vie éveillée, pendant une promenade, par exemple – elle est assez rafraîchissante pour faire plus que compenser le temps qu'on lui consacre. Parce qu'elle n'implique aucun projet sauf celui d'éliminer tout projet sérieux, j'ai parfois été à demi enclin à l'appeler rêverie, non sans réserve; mais pour une disposition d'esprit aux antipodes de l'abandon et du rêve, cette appellation serait une distorsion de sens trop affreuse. En fait, c'est du Jeu Pur. Or le Jeu, nous le savons tous, est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation. L'occupation que je veux dire – une *petite bouchée*¹⁶ avec les Univers – peut prendre soit la forme de la contemplation esthétique ou celle de la construction de châteaux lointains (en Espagne ou dans notre propre formation morale) ou celle de la considération de quelque merveille dans l'un des Univers ou de quelque connexion entre deux des trois Univers, avec spéculation sur sa cause.

C'est ce dernier genre d'occupation – tout bien considéré, je l'appellerai «Musement»...

[...] continuant à donner les conseils qu'on m'avait demandés, je dirais : “Montez dans l'esquif du Musement, faites-lui gagner le large du lac de la pensée, et laissez le souffle du ciel gonfler ses voiles. Les yeux ouverts, soyez attentifs à ce qui est autour de vous ou en vous, et entamez la conversation avec vous-même; car la méditation n'est pas autre chose que cela.” (C.P. 6.458-461)

Muser, Musarder, Musement, Amuser, voilà des termes qui appartiennent à une racine liée à l'usage populaire et métaphorique de *museau* pris au sens de *rester le museau en l'air*, c'est-à-dire *fôlatrer, perdre son temps*, le verbe anglais *to muse*, signifiant *méditer*, alors que *Musique* appartient à une famille noble et pourtant étrangement semblable, celle des *Muses antiques*, du *Musée*. L'écart entre *réfléchir* et *méditer* d'une façon libre voire ludique, s'apparente, hors de tout doute, à la série que j'ai inscrite d'entrée de jeu: *imagination, imaginer, imaginaire*. Ces termes

¹⁵ Charles S. Peirce, «Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu», (c.1908) dans Gérard Deledalle (traducteur), *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, 1990, De Boeck, («Le point philosophique»), pp.172-192.

¹⁶ En français dans le texte

trouvent leur racine étymologique dans l'*imago* latin, lui-même équivalent de l'*eikṓn* grec, l'icône que, par le biais de la notion d'hypoicône, j'ai présentée comme la porte d'entrée dans l'imaginaire. L'icône serait, en quelque sorte, la clef des champs...

Je crois que, malgré les quelques restrictions inscrites ici, nous rejoignons la *rêverie*¹⁷, telle qu'elle a été affichée et pratiquée par Bachelard et qui est effectivement une *conversation avec soi-même* et qui exige une aptitude à *laisser le souffle du ciel gonfler les voiles* de l'esprit. L'imaginaire, nous le savons maintenant, est aussi insaisissable que les signes virtuels appartenant à priméité c'est-à-dire, au niveau des représentations, l'icône. Ne subsistent, au terme de cette réflexion, que des mouvements, des inférences ou, comme on l'a suggéré plus haut, des verbes. Peirce n'a eu de cesse d'affirmer dans tous ses travaux cette idée définissant le signe – et par voie de conséquence le mouvement sémiotique qui en découle – d'une façon purement relationnelle. Et sa pratique d'écriture, qui a plus spécifiquement retenu notre attention ici, vient en attester d'une façon encore plus convaincante: les concepts permettant de comprendre ce qu'est un signe, ce qu'est la pensée naissent d'un *Jeu Pur*, dans le tourbillon de ces mêmes mouvements, ces inférences abductives que j'ai ici traitées comme des plongées dans un *ailleurs*, soit la référence musicale. Enfin, la notion de *musement* telle qu'elle apparaît dans son dernier grand texte constitue en quelque sorte un point d'arrivée de la pensée de Peirce ou, pour reprendre ses propres mots lus plus haut, à la fois un aboutissement (*upshot*) et une visée (*purpose*). Or cette notion de *musement* me semble correspondre avec la plus grande de justesse à celle d'*imaginaire*. La boucle que nous avons ouverte se referme d'elle-même, comme les excursions dans l'*ailleurs* se soldent toujours, nécessairement, par un retour au bercail.

Montréal et Orford, le 8 septembre 1995

¹⁷ Dans le texte en langue anglaise, Peirce emploie le mot *reverie*. Il est assez étonnant de constater que les raisons alléguées par Peirce pour rejeter le terme *rêverie* au profit de *Musement* soient les mêmes que celles qu'invoque Bachelard pour préférer *rêverie* à *rêve*.