

Peirce et l'image
Présentation
Peirce and the Image
Presentation

Martin Lefebvre

Volume 33, Number 1-2-3, 2013

Peirce et l'image
Peirce and the Image

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1035281ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1035281ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (print)

1923-9920 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lefebvre, M. (2013). Peirce et l'image : présentation / Peirce and the Image: Presentation. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 33(1-2-3), 3–17.
<https://doi.org/10.7202/1035281ar>

Peirce et l'image

Présentation : Martin Lefebvre
Université Concordia

“Qu’est-ce qu’une image? Voilà une bonne question pour la recherche dialectique”
(C.S. Peirce, “Logical Notebook”, 1867, W2 : 4)

Cette triple livraison de *RS/SI* prend sa source dans un colloque que j’ai organisé en 2006 au Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica de l’Université d’Urbino et dont le thème était “Peirce et l’image”. Il ne s’agit pas cependant des actes de ce colloque car non seulement les auteurs ont-ils pu se nourrir des nombreuses discussions lors des 3 jours passés à Urbino pour retoucher leur intervention, mais il s’est aussi ajouté quelques articles d’auteurs qui n’étaient pas présents lors du colloque.

L’image est un thème large qui déborde de toute part : image “matérielle” (dont la matérialité est diverse : du dessin ou de la peinture à la photographie, et jusqu’à l’image numérique, etc.); image rhétorique et littéraire (tropes et figures); image “langagière” (p. ex. la théorie du “tableau” du premier Wittgenstein); image mentale, etc. C’est-à-dire qu’il existe toutes sortes d’images lesquelles soulèvent souvent des problématiques fort différentes. De même, l’image touche à une série de disciplines : à la phénoménologie et à la perception, à l’art et à l’esthétique, à la psychologie et à la psychanalyse, à la linguistique, à la philosophie du langage, etc. En fait, on peut dire que toutes les disciplines dont l’épistémologie requiert une théorie de la représentation trouvent l’image sur leur chemin un jour ou l’autre.

Les auteurs de ce numéro sont issus principalement de deux milieux disciplinaires différents, soit de la philosophie (Colapietro, DeTienne, Forster, Latraverse), soit du milieu des arts et de l’esthétique¹ (Brunet,

Carruana, Chateau, Dymek, Everaert-Desmedt, Lefebvre, Morris, Salabert), mais ils ont tous en commun de conjuguer l'œuvre de C. S. Peirce tantôt pour examiner la place qu'y occupe l'image (et de ses différents corrélats : perception, esthétique, logique, etc.), tantôt pour analyser des corpus d'images – principalement des œuvres artistiques – à la lumière de sa sémiotique.

On ne s'étonnera guère de trouver ici – et par là j'entends dans presque tout l'ensemble du numéro – deux “concepts” directeurs servant à orienter la réflexion des auteurs : soit, d'une part, la catégorie phénoménologique ou phanérosopique de la Premièreseté, et d'autre part, un des concepts sémiotiques qui lui appartient – mais dans le rapport du signe à son objet –, soit l'icône (avec son extension dans la notion d'hypoicône, et la tripartition de celle-ci en image, diagramme et métaphore). C'est donc en quelque sorte “autour” de ces deux concepts principalement – mais pas exclusivement – que se tissent bon nombre des arguments et des démonstrations qui noircissent les pages qui suivent cette introduction. Présentons-les succinctement, de même que le parcours que nous avons tracé.

C'est André DeTienne qui ouvre ce numéro avec un texte qui poursuit une réflexion patiemment mise en friche dans nos pages il y a de cela quelques années, et dont la prémisse concerne la relation, voire le passage, du continuum phanéronique au continuum sémiotique (DeTienne 2000, (20) 1-2-3). Cela n'est pas une mince affaire et on comprend qu'une telle prémisse puisse soulever la controverse chez ceux qui considèrent que *rien*, pour Peirce, ne puisse être présent à l'esprit qui ne soit un signe et qui ne profite de la médiation sémiotique. Mais tout le problème réside dans ce qu'il faut entendre par “présent à l'esprit”. Preuves discursives à l'appui, DeTienne montre comment Peirce avait envisagé une *awareness* directe, c'est-à-dire *non médiatisée* ou non sémiotique, du phanéron. C'est un mode de présence à l'esprit qui est entièrement indifférencié, une totalité dont on ne saurait rien dire, car tout énoncé, tout jugement à son sujet suppose une activité sémiotique. C'est le cas du *jugement perceptuel* – que Peirce voyait comme une sorte d'abduction incontrôlable – lequel fait monter à la surface de la conscience un élément de l'*awareness* phanéronique. DeTienne montre ici comment ce passage d'un continuum à l'autre suppose l'intervention d'une sorte d'image et propose le terme d'*iconoscopie* pour saisir l'activité (qui appartient tant à la phanérosopie qu'à la sémiotique) par laquelle le divers phanéronique en vient à s'unifier dans la représentation. L'hypothèse défendue ici est que cette image correspond à ce que Peirce nomme parfois le *percipuum*, entendu comme une coalescence de percepts introduisant la généralité dans l'acte de perception.

La théorie peircéenne de la perception est également au cœur des préoccupations d'Anne Dymek. Il s'agit cette fois de prendre pour objet la perception filmique et sa fameuse “impression de réalité”. Le cinéma

montre-t-il une perception? Certes en regardant un film nous voyons un monde et tout ce qui le remplit. Mais qu'en est-il de la perception de ce monde? Voyons-nous à la fois un monde et une perception de ce monde que notre regard ensuite épouserait? L'auteure montre qu'il serait erroné de croire que notre perception puisse se fondre entièrement dans ce que montre l'image au point de ne faire qu'un : malgré une certaine ressemblance, le spectateur ne fait pas l'expérience de ce qu'il voit comme s'il *percevait réellement* ce que montre l'image. C'est cette distance qui fait que l'image ne se donne pas comme perception mais comme la *représentation* d'une perception. Selon l'auteure, elle est en ce sens une icône de la perception, ou, mieux encore, une forme d'hypoicône que Peirce nomme diagramme.

Suivent ensuite deux autres réflexions ayant pour objet le concept de diagramme chez Peirce. Dans un premier temps, François Latraverse examine la véritable communauté d'esprit qui existe entre la théorie sémiotique de Peirce, et en particulier son concept d'icône, et la pensée de L. Wittgenstein, et en particulier la théorie de la figurativité du langage qu'on trouve au cœur de son *Tractatus logico-philosophicus* – et ce, malgré quelques différences indéniables entre les deux philosophes. Latraverse montre d'abord que la conception wittgensteinienne de la proposition est authentiquement triadique et que c'est sur cette base que le philosophe autrichien peut élaborer sa "théorie du tableau". Or, l'image pour Wittgenstein, telle qu'elle concerne la proposition, n'est pas une forme visuelle : elle est d'abord et avant tout une figurativité abstraite, une *représentation de relations*. C'est en cela qu'elle est conforme à la conception peircéenne du diagramme. Mais l'image du *Tractatus* est aussi *métaphore* (au sens de Peirce toujours : troisième classe d'hypoicône) puisqu'elle suppose non seulement un isomorphisme abstrait entre elle et une situation possible, mais aussi, comme le souligne Latraverse, "qu'on se représente le caractère représentatif de [cette] liaison".

L'article suivant, rédigé par Paul Forster, vise à démontrer la centralité du concept d'icône, et en particulier le raisonnement diagrammatique qu'on trouve en mathématiques et en logique, dans l'épistémologie peircéenne. Bien que les mathématiques précèdent la logique dans l'architecture des sciences selon Peirce, il n'en demeure pas moins, explique Forster, que les preuves mathématiques soient de nature déductives à ses yeux, tandis que les principes de la logique font appel au raisonnement mathématique. Mais on aurait tort d'y voir là une forme de circularité : tant que les mathématiques évitent de se justifier en invoquant les principes logiques, le fait de la nature déductive de leur raisonnement n'offre pas d'entorse à la classification des sciences de Peirce (dont on sait qu'elle est régie par le principe catégoriel). Or, comme le souligne Forster, la connaissance mathématique et logique ont en commun un certain formalisme : l'une et l'autre reposent sur l'examen diagrammatique des relations qui existent entre des signes et non entre les objets dont ils tiennent lieu. En cela, ces deux sciences diffèrent des

sciences naturelles dont la spécificité est de porter sur le monde. Toutefois, pour Peirce, cela n'empêche aucunement les mathématiques et la logique de se fonder – comme les sciences naturelles – sur l'observation de faits (les relations mises en diagrammes sont observables comme n'importe quel fait), ce en quoi elles sont très précisément des sciences.

La pensée peircéenne est pragmatiste et marquée par les idées de devenir, de conséquence, de processus : le continuum sémiotique, l'enquête scientifique et le passage du doute vers la croyance sont d'abord chez lui des processus qui relèvent de la temporalité, voire même du mouvement de l'histoire (qu'elle soit cosmologique ou humaine). Partout chez Peirce on trouve l'idée de croissance, même lorsqu'il est question des lois physiques de l'univers. C'est là un des thèmes souvent abordés par Vincent Colapietro dans ses travaux sur Peirce. Il s'agit cette fois de tenter un examen pragmatique du concept d'image afin de rendre claire la conception qu'on en a. Cela signifie interroger l'image non pas comme une substance éternelle et immuable, mais à partir des usages qu'on en fait (ou encore ce que fait l'image, ses effets), par exemple en créant des images par l'exercice de l'imagination (laquelle produit des images et des inférences qui sont aussi incontrôlables que celles qui gouvernent le jugement perceptuel), ou encore par le travail artistique grâce à quoi l'imagination peut se renouveler, se *rééduquer*.

Suivent une série d'articles qui touchent des problématiques esthétiques et artistiques. Il est important de ne pas confondre les deux même si, depuis Hegel surtout, on a tendance à le faire. Or on trouve une pensée esthétique chez Peirce, surtout dans ses écrits tardifs où il envisage ce que lui doivent l'éthique et la logique : en ce sens, l'esthétique concerne notre habitude à développer des idéaux admirables en soi capables d'attirer vers eux nos habitudes d'action (qui visent alors le bien, l'admirable éthique) et de pensée (qui visent alors le vrai, l'admirable logique). Ainsi entendue, l'esthétique de Peirce est peu concernée par l'art. Mais y est-elle néanmoins applicable? C'est le propos de ma contribution à ce volume. Or, entendu l'irréductibilité de l'esthétique (peircéenne) à l'artistique, il convient plutôt d'envisager la possible intégration de l'artistique à l'esthétique. L'argument conduit à voir comment Peirce lui-même laisse entendre que l'art est susceptible de participer au *summum bonum* et qu'il existe un continuum entre le monde de l'art et celui des sciences.

De son côté Dominique Chateau poursuit la réflexion sur l'art en interrogeant la proposition "Ceci est de l'art" et ce qu'elle révèle eu égard à une définition de l'art chez celui qui l'énonce en situation (c.-à-d. en référence à un objet conçu comme œuvre d'art). L'étude se fonde sur l'analyse peircéenne de la proposition selon laquelle elle met en jeu une icône. Ainsi le concept d'"art" tel qu'il apparaît dans la proposition "Ceci est de l'art" ferait appel à un réservoir plus ou moins vaste et plus ou moins organisé (selon la culture et l'expertise d'un individu) d'usages

analogues du terme servant de prototypes mentaux de l'art qui sont autant de schématisations, voire de diagrammes de ce qu'est l'art pour celui qui juge.

Peut-on rapprocher la pensée sémiotique de Peirce avec celle du célèbre historien de l'art Erwin Panofsky? C'est en partie le pari que s'est lancé Pere Salabert. Il faut dire que dans *L'Œuvre d'art et ses significations* Panofsky reprend un texte d'abord publié en 1940 ("Problème de méthode") dans lequel il cite en passant un passage tiré d'un article que Peirce avait publié en 1905 dans *The Monist* ("Issues of Pragmaticism", CP 5.438-5.463) afin d'expliciter ce qu'il entend par le "contenu" d'une œuvre d'art (lequel se distingue du "sujet traité") : "*that which a work betrays but does not parade*".² Pour Panofsky, le contenu participe d'une "triade" qui rend compte de ce qu'on "trouve" dans une œuvre d'art : idée (c'est le sujet traité, ce que l'œuvre vise à communiquer comme "information" sur le plan du concept et qui manifeste l'intention de son auteur), forme (la plasticité de l'œuvre ou ce qui se présente aux sens) et contenu (l'esprit d'une nation, d'une période ou classe se manifestant à travers la personnalité d'un artiste). Mais l'accès à l'idée, à la forme et au contenu doit passer par le crible d'une conscience qui est celle du spectateur ou de l'historien d'art, c'est-à-dire, comme le souligne Salabert suivant Panofsky : d'une attitude, d'une expérience et d'un contexte. C'est à partir de ces trois termes que l'auteur va faire jouer la trichotomie peircéenne qui concerne la relation du signe à son objet : icône, indice, symbole selon que l'emphase d'une œuvre est interprétée comme portant sur le sujet représenté (iconisme – que l'image soit figurative ou non; c'est l'idée au sens de Panofsky); comme portant sur ses qualités formelles/matérielles (indiciarité au sens d'une trace de l'activité artistique; c'est la forme au sens de Panofsky); et enfin selon qu'elle utilise le sujet et la forme pour les transcender dans une signification plus vaste ou générale, telle une idéologie (symbolicité; c'est le contenu au sens de Panofsky).

Dans "La pensée iconique", Nicole Everaert-Desmedt fait appel à la distinction de l'icône et de l'hypoicône chez Peirce et aux conceptions de René Magritte (distinction chez le peintre entre similitude et ressemblance) afin d'examiner le fonctionnement des œuvres d'art. Ainsi, lorsque nous voyons la similitude qui existe entre un dessin et un objet du monde que nous reconnaissons, nous nous plaçons du côté de l'hypoicône; au contraire, lorsque nous "plongeons dans la contemplation" d'un dessin, dans ses qualités comme totalité "sans le rapporter à autre chose qu'à lui-même", nous nous plaçons du côté de l'icône et de la ressemblance : c'est ce que l'auteure nomme la "pensée iconique". Everaert-Desmedt vise à montrer comment, à travers le double mouvement de la production et de la réception de l'œuvre d'art, cette dernière peut nous faire *saisir en premièreté* (ou priméité), c'est-à-dire sous l'angle de la nouveauté, de la possibilité, ou de la fraîcheur, l'objet de l'œuvre. Alors que le parcours qui conduit à la production de l'œuvre

chemine de la premièreté (c.-à-d. d'un chaos de qualités de sentiments) à la troisième (c'est le signe hypoiconique qui marque la similitude figurative et dont la tâche est de rendre *intelligible* la premièreté), l'interprétation de l'œuvre, lorsqu'elle est réussie, suit un tracé inverse et conduit de l'hypoicône à l'icône pure, c'est-à-dire à la *pensée iconique* comme saisie de l'œuvre en premièreté.

Les deux articles qui suivent se rapprochent encore plus des œuvres d'art. Sharon Morris fait appel à la sémiotique et à la phénoménologie de Peirce, de même qu'à la psychanalyse, pour étudier l'expérience esthétique que propose l'art contemporain à travers certaines œuvres. L'auteure reprend une thèse phénoménologique selon laquelle la *spécificité* de l'art n'est pas de représenter (ce que soulignait déjà Mikel Dufrenne, par exemple), mais d'offrir un mode de présentation de l'expérience relevant plus particulièrement du sentiment. Il ne s'agit pas pour autant de délaisser la sémiotique, car le processus qui conduit à cette forme d'expérience passe malgré tout par la représentation et les signes.

Francesca Caruana, quant à elle, s'intéresse à un objet multidisciplinaire : le point. On retrouve, en effet, ce dernier en mathématique et en géométrie, en littérature et en rhétorique, et bien entendu en art – où il peut être à la fois graphique (pointillisme) et structural (point de fuite), etc. Mais comment saisir le point? La manière pragmatique suppose qu'on puisse le mettre en contexte. Par exemple, proposant une lecture du fameux allographe de Duchamp L.H.O.O.Q., l'auteure montre comment l'usage des points comme signes symboliques du langage (avec les lettres) a pour effet d'effacer "la valeur symbolique du portrait [...] en recréant pour son sujet les conditions d'une situation propre à la peinture qui est de se présenter comme une icône". À travers le point, l'icône peut également imprégner l'indice : le point, dans la mesure où il correspond au trait du peintre, est l'indice de sa touche. Et pourtant c'est grâce à lui qu'émerge l'aspect iconique de la figuration picturale dans l'esprit du spectateur (chez Monet ou Seurat, par exemple). Enfin il est question du point dans la *perspectiva artificialis*, l'auteure réfutant la conception panofskienne qui y voit une forme *symbolique* : ce serait plutôt un diagramme au sens de Peirce (et donc un signe iconique).

Le numéro se clôt sur un texte de François Brunet qui examine l'usage que fait Peirce, dans ses écrits, de la photographie. Or, on aurait tort, selon l'auteur, de chercher chez le philosophe américain une *véritable* théorisation de la photographie. En ce sens on pourrait dire qu'il n'y a pas plus théorisation de la photographie chez Peirce qu'il y a théorisation de la girouette ou du doigt qui pointe (autres exemples d'indices qu'il utilise souvent) : ce dont Peirce fait la théorie dans ces cas est le concept sémiotique d'indice (et parfois de Dicisigne indexical) auquel se marie aussi une icône. Quant à la photographie, Brunet remarque qu'elle apparaît sous la plume de Peirce à un moment bien

précis, surtout entre 1895 et 1905, soit un moment qui correspond à la première phase de popularisation de la photo, et où le savoir collatéral qui permet de l'interpréter comme indice (ce que Jean-Marie Schaeffer avait nommé l'"arché" de la photographie) devient aisément accessible à tous. En outre, écrit Brunet, "si Peirce choisit d'évoquer l'image photographique, ce n'est pas parce qu'il s'agit de l'exemple par excellence de l'index (ou, aussi bien, de l'icône), mais c'est à cause de ce que nous en 'savons', ce savoir nous permettant de caractériser et de raisonner l'expérience que nous en avons". L'argument avancé par l'auteur est que si Peirce présente la photographie tantôt comme icône, tantôt comme indice, tantôt comme dicisigne, c'est parce qu'à chaque fois il invoque le même savoir collatéral qui sert, aimerais-je ajouter, d'*opérateur sémiotique*. En somme, pour Brunet, les fonctions sémiotiques de la photographie – selon Peirce – dépendent moins de ses caractères intrinsèques que d'un savoir à son sujet qui se serait cristallisé dans l'espace public vers les années 1890. Or, ce savoir n'a pas toujours été constant, comme Brunet l'examine dans la deuxième partie de son article.

Voilà résumées les grandes lignes qui composent ce volume de *RS/SI* et qui illustrent encore une fois la pertinence et la richesse de la pensée de Peirce. Je tiens enfin à souligner que dans la section "Article hors-dossier", nous profitons du thème de ce numéro pour publier "Nouveaux éléments", un texte inédit en français de Peirce traduit par François Latraverse, l'un des écrits sémiotiques les plus importants, à mes yeux, que Peirce ait rédigé.

Notes

1. Cette dernière, ne l'oublions pas, est aussi (a d'abord été) une discipline philosophique.
2. Le passage se trouve en note à CP 5.444 et concerne les philosophes écossais qui défendaient l'idée qu'il existe des croyances (proches de l'instinct) qui seraient à l'abri du doute, et ce, par-delà les générations. Peirce ajoute toutefois que de telles croyances, bien qu'elles existent, *ne peuvent être que vagues*. Le passage auquel se réfère Panofsky est le suivant : "I wish I might hope, after finishing some more difficult work, to be able to resume this study and to go to the bottom of the subject, which needs the qualities of age and does not call upon the powers of youth. A great range of reading is necessary; for it is the belief men betray and not that which they parade which has to be studied".

Peirce and the Image

Presentation : Martin Lefebvre
Concordia University

“What is an image? There is a good question for dialectical research”. (C.S. Peirce, “Logical Notebook”, 1867, W2 : 4)

This triple issue of *RS/SI* comes out of a symposium I organized in 2006 at the Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica at the University of Urbino, whose theme was “Peirce and the Image.” These texts, however, are not the conference proceedings, because not only were the authors able to further develop their ideas after the three days of discussion in Urbino, but other texts have been added by authors who were not present at the symposium.

The image is a broad topic that spills in every direction : “material” images (whose materiality is diverse : from drawings and paintings to photographs and up to the digital image); rhetorical or literary images (e.g., tropes and figures); “language” images (such as the early Wittgenstein’s “picture theory”); mental images; etc. Which is to say that all kinds of images exist and often raise quite different issues. In the same way, the image touches on a series of disciplines : phenomenology and perception, art and aesthetics, psychology and psychoanalysis, linguistics, the philosophy of language, etc. In fact we might say that every discipline whose epistemology requires a theory of representation will find the image on its path at one time or another.

The authors assembled in this issue work for the most part in two distinct disciplines, either philosophy (Colapietro, DeTienne, Forster, Latraverse) or art and aesthetics¹ (Brunet, Carruana, Chateau, Dymek, Everaert-Desmedt, Lefebvre, Morris, Salabert). But they all have in com-

mon their work on the writings of C.S. Peirce, in some cases to examine the role therein of the image (and of its various correlates : perception, aesthetics, logic, etc.) and in others to analyse a corpus of images – principally works of art – in the light of semiotics.

It will hardly come as a surprise to find here – and by that I mean practically throughout the entire issue – two guiding “concepts” which orient the authors’ thoughts : on the one hand, the phenomenological or phaneroscopic category of firstness; and, on the other, one of the semiotic concepts that belongs to it – but in the sign’s relation to its object : the icon (with its extension in the notion of the hypoicon, and the tripartition of the latter into image, diagram and metaphor). It is thus in a sense “around” these two concepts that a good many of the arguments and demonstrations found in the pages following this introduction are principally – but not exclusively – woven. I will introduce them here briefly, tracing the path of this issue.

André DeTienne opens the volume with a text that extends ideas he began patiently to explore in this very journal a few years ago now and whose premise concerns the relations between, or better yet the passage from the phaneronic continuum to the semiotic continuum (De Tienne, 2000 (20) 1,2,3). This is no small matter, and it is evident that such a premise can be controversial for those who consider that *nothing*, for Peirce, can be present in the mind without being a sign and without benefiting from semiotic mediation. But the entire problem resides in what is to be understood by “present in the mind.” Backed up by strong discursive evidence, DeTienne demonstrates that Peirce envisaged a direct awareness of the phaneron, meaning a form of consciousness of it *not mediatized and not semiotic*. This mode of presence in the mind is completely undifferentiated, a totality about which nothing can be said, because every utterance or judgement with respect to it supposes a form of semiotic activity. This is the case with perceptual judgement – seen by Peirce as a kind of uncontrollable abduction – which causes an element of phaneronic awareness to rise to the surface of our consciousness in representation. DeTienne demonstrates here how this passage from one continuum to another supposes the intervention of a kind of image; he proposes the term *iconoscopy* to grasp this activity (which pertains to phaneroscopy and semiotics alike) by which the diverse phaneronic elements are unified in representation. DeTienne’s hypothesis is that this image corresponds to what Peirce sometimes called *percipuum*, understood as a coalescence of percepts which introduce generality into the act of perception.

Peirce’s theory of perception is also at the heart of Anne Dymek’s concerns. In this case, she takes up filmic perception and its famous “impression of reality.” Does cinema show a perception? In watching a film we certainly see a world and everything in it. But what about the perception of this world? Do we see both a world and a perception of

this world, which our gaze then adopts? Dymek demonstrates that it would be mistaken to think that our perception can dissolve entirely in what the image shows, to the point that the two become one : despite a degree of resemblance, the viewer does not experience what he or she sees the same way as they would *really perceive* what the image shows. It is this distance which is responsible for the image not presenting itself as perception but rather as the *representation* of perception. According to the author, it is in this sense an icon of perception or, better yet, a form of hypoicon which Peirce calls a diagram.

There follow two more texts whose topic is the concept of the diagram in Peirce's work. First, François Latraverse examines the true community of minds that exists, despite several undeniable differences between the two philosophers, between Peirce's semiotic theory, in particular his concept of the icon, and the work of Ludwig Wittgenstein, in particular his "picture theory" of language found at the heart of his *Tractatus logico-philosophicus*. First, Latraverse demonstrates how Wittgenstein's conception of the proposition is authentically triadic and that it is on this basis that he was able to elaborate his figurative conception of language. For Wittgenstein the image, with respect to the proposition, is not a visual form : it is first and foremost an abstract figurativeness, a *representation of relations*. In this sense it is in keeping with Peirce's conception of the diagram. But the image, in the *Tractatus*, is also a *metaphor* (still in the Peircian sense : the third class of the hypoicon) because it supposes not only an abstract isomorphism between itself and a possible situation but also, as Latraverse notes, "that the representative character of that relation itself be represented."

The following article, by Paul Forster, seeks to demonstrate the centrality of the concept of the icon, and in particular the diagrammatic reasoning found in Peirce's epistemology in mathematics and logic. Although, according to Peirce, mathematics precedes logic in the architectonic of the sciences, it remains the case, Forster explains, that mathematical proofs were in his eyes deductive, while the principles of logic call on mathematical reasoning. It would be mistaken, however, to see in this a kind of circularity : just as mathematics avoids justifying itself by invoking logical principles, the deductive nature of its reasoning does not distort Peirce's classification of the sciences (which we know to be organized according to the architectonics of Peirce's Categories). As Forster underscores, mathematical knowledge and logic share a degree of formalism : both are based on a diagrammatic examination of the relations between signs and not between the objects for which they stand. In this sense, these two sciences differ from the natural sciences, whose specificity is to examine the world. For Peirce, nevertheless, this in no way prevents mathematics and logic from basing themselves, like the natural sciences, on the observation of facts (the diagrammed relations are observable, like any other fact), thereby quite precisely making of them sciences.

Peirce's thought is pragmaticist and marked by ideas of becoming, consequence and process : the semiotic continuum, scientific investigation and the passage from doubt to belief are for him, above all, processes which pertain to temporality, or even to the movement of history (whether cosmological or human). One finds the idea of growth everywhere in Peirce, even when he is discussing the natural laws of the universe. This is a theme that is often taken up by Vincent Colapietro in his work on Peirce. This time he engages in a pragmatic analysis of the concept of the image in order to make clear our conception of it. This means interrogating the image not as an eternal and immutable substance but based on the ways it is used (or what the image does, its effects), by creating, for example, images through the exercise of the imagination (which produces images and inferences as uncontrollable as those which govern perceptual judgement), or through the work of creating art, by which means the imagination can renew itself – can *re-educate* itself.

There follows a series of articles which touch on aesthetic and artistic matters. It is important not to confuse the two, even though, especially since Hegel, there is a tendency to do so. Aesthetic ideas can be found in Peirce, especially in his late writings in which he discusses what ethics and logic owe to the aesthetic (which he spells “esthetics”) : in this sense, aesthetics concerns our habit of developing ideas which are admirable in themselves and capable of attracting to them our habits of action (which seek what is good and admirably ethical) and of thought (which seek what is true and admirably logical). Understood in this way, Peirce's aesthetics is little concerned with art. But is it applicable to it just the same? This is the sense of my own contribution to the volume. Given the irreducibility of (Peirce's) aesthetics to the artistic, it would be better to envisage the possible integration of the artistic in the aesthetic. My argument suggests that Peirce himself let it be understood that art is capable of contributing to the *summum bonum* and that there exists a continuum between the world of art and that of the sciences.

Dominique Chateau, for his part, continues this discussion of art by examining the proposition “This is art” and what it reveals about a definition of art in the mind of someone who utters it with reference to a precise situation (meaning in reference to an object conceived as a work of art). His study is based on Peirce's analysis of the proposition which brings an icon into play. Thus the concept “art” as it appears in the proposition “This is art” calls on a more or less vast and organized reservoir (depending on an individual's culture and expertise) of analogous uses of the term which serve as mental prototypes of art. These serve as schematizations or even diagrams of what art is for the person judging.

Do similarities exist between Peirce's semiotic ideas and those of the famous art historian Erwin Panofsky? Demonstrating this is, in part,

the task of Pere Salabert. It must be said that in *Meaning in the Visual Arts* Panofsky reprinted a text initially published in 1940 (“A Problem of Method”) in which he quotes in passing a passage from an article Peirce published in 1905 in *The Monist* (“Issues of Pragmaticism”, CP 5.438-5.463) to explain what he means by the “content” of a work of art (as distinct from the “topic”) : “that which a work betrays but does not parade.”² For Panofsky, content is part of a “triad” of things that can be “found” in a work of art : the idea (this is the topic, or what the work seeks to communicate as “information” on the conceptual level and which manifests the author’s intentions); form (the plasticity of the work or what is presented to the senses); and content (the spirit of a nation, a period or class appearing through the personality of an artist). But access to the idea, form and content must pass through the sieve of a consciousness, that of the viewer or art historian – which is to say, as Salabert underscores, following Panofsky, of an attitude, an experience and a context. Using these three terms, Salabert brings into play Peirce’s three-part relation of the sign to its object : icon, index or symbol, depending on whether a work is interpreted as emphasizing the subject represented (iconism – whether the image is figurative or not; this is the idea in the sense Panofsky used the term); or as emphasizing its formal and material qualities (its indexicality in the sense of a trace of the artistic activity; this is the form in the sense Panofsky uses the term); or, finally, whether it uses the subject and the form to transcend them in a vaster or more general signification, like an ideology (symbolicity; this is the content in the sense Panofsky uses the term).

In “La pensée iconique”, Nicole Everaert-Desmedt draws on the distinction between icon and hypoicon in Peirce’s work and on the ideas of the painter René Magritte (his distinction between similitude and resemblance) to examine how works of art operate. Thus when we see the resemblance between a drawing and a worldly object we recognize, we place ourselves on the side of the hypoicon, and when, on the contrary, we “plunge into contemplation” of a drawing, of its qualities as a totality “without connecting it to anything other than itself”, we place ourselves on the side of the icon and resemblance. This is what Everaert-Desmedt calls “iconic thinking.” She seeks to demonstrate how, through the two-fold work of producing and receiving an artwork, this artwork can make us grasp its *firstness* (or its primeity), meaning that we see the object of the work in light of novelty, possibility or freshness. While the path that leads from the production of a work takes us from firstness (meaning from a chaos of sentimental qualities) to thirdness (the hypoiconic sign which marks figurative resemblance and whose task is to render firstness *intelligible*), the interpretation of an artwork, when it is successful, follows an opposite path and leads from the hypoicon to the pure icon, which is to say to *iconic thinking* as the grasping of the firstness of a work of art.

The next two articles examine works of art a little more closely.

Sharon Morris draws on Peirce's semiotics and phenomenology, along with psychoanalysis, to study the aesthetic experience offered by contemporary art through the analysis of a few artworks. She takes up a phenomenological thesis according to which the *specificity* of art is not to represent (something already underscored by Mikel Dufresne, for example) but rather to offer a mode of presenting experience pertaining in particular to feeling. This does not mean that semiotics is neglected, for the process leading to this form of experience involves representation and signs just the same.

Francesca Caruana, for her part, explores a multidisciplinary object : the *point* (called variously the point, dot or period in English), which is found in mathematics and geometry, literature and rhetoric, and, of course, in art – where it can either be graphic (pointillism) or structural (the vanishing point), etc. But how are we to grasp the point? The pragmatic manner supposes an ability to put it in context. For example, in a reading of Duchamp's famous allograph L.H.O.O.Q., Caruana demonstrates how the use of points, as symbolic signs of language (with letters) has the effect of effacing "the symbolical value of the portrait [...] by recreating for its subject the conditions of a situation proper to painting, that of presenting itself as an icon." Through the point the icon can also permeate the index : the point, to the extent that it corresponds to the painter's brushstroke, is the index of his or her touch. And yet it is through the point that there emerges the iconic quality of pictorial figuration in the mind of the viewer (in the work of Monet and Seurat, for example). Finally, she examines the point in *perspectiva artificialis*, refuting Panofsky's conception, which sees in it a *symbolic* form : in Peirce this would be, rather, a diagram (and thus an iconic sign).

The thematic section of this issue concludes with a text by François Brunet which examines Peirce's use of photography in his writings. According to Brunet, it would be mistaken to seek a *true* theorization of photography in Peirce's work. In this sense we might say that there is no more theorization of photography in Peirce than there is of weather vanes or pointing fingers (other examples of indexes which he uses often) : what Peirce is theorizing in these cases is the semiotic concept of the index (and sometimes of the indexical Dicisign), to which is also joined an icon. As for photography, Brunet remarks that it appears in Peirce's writings at a very precise moment, between 1895 and 1905 in particular, which corresponds to the first phase of photography's popularization, at a time when the collateral knowledge which made it possible to interpret it as an index (what Jean-Marie Schaeffer called photography's *arché*) became easily accessible to all. In addition, Brunet writes, "while Peirce chose to speak of the photographic image, it was not because it was an example par excellence of the index (or of the icon either) but because of what we "know" of it, the knowledge which enables us to characterize and consider the experience we have of it." Brunet's argument is that if Peirce presented photography at times as an icon, at others as an index,

and at others still as a *dicisign*, it is because each time he was invoking the same collateral knowledge which serves, I would add, as a *semiotic operator*. In short, for Brunet the semiotic functions of photography depend, according to Peirce, less on its intrinsic characteristics than on knowledge about it which crystallized in public space around the 1890s. This knowledge was not always constant, however, as Brunet discusses in the second part of his article.

These in broad outline are the ideas which make up this issue of *RS/SI* and which illustrate once again the relevance and wealth of Peirce's semiotic philosophy. I would like, finally, to note that in the section "Hors-dossier" we take advantage of the theme of this issue to publish a text by Peirce never before published in French, "*Nouveaux éléments*", ["New Elements"] translated by François Latraverse. This article is, to my mind, one of the most important semiotic texts ever written by Peirce.

Notes

1. This latter discipline, we should not forget, is also (and was initially) a philosophical one.
2. This passage is found in a note to CP 5.444 and concerns the Scottish philosophers who championed the idea that there exist beliefs (close to instinct) which are beyond doubt across generations. Peirce adds, however, that such beliefs, although they exist, *can only be vague*. The passage to which Panofsky refers is the following : "I wish I might hope, after finishing some more difficult work, to be able to resume this study and to go to the bottom of the subject, which needs the qualities of age and does not call upon the powers of youth. A great range of reading is necessary; for it is the belief men *betray* and not that which they *parade* which has to be studied."