

Variations à visées sémiotisantes,
Elne, le 20 02 2010,
Atelier de Florence Fabre

M. B. : Que voulez-vous que je vous raconte sur la sémiotique ? Je ne peux pas vous dire ce qu'est la sémiotique parce que je ne le sais pas, je crois que je ne le saurai jamais, je finirai mes jours sans savoir ce que c'est ! Mais vous, qu'est-ce que vous en fantasmez de ce truc-là, qu'est-ce ça vous évoque ?

Public : Les signes... les symboles... le sens... le ciment, les choses qui se mettent ensemble et qui font que ça a du sens.

M. B. : Une des grandes difficultés, c'est la question du signe : pratiquement tout peut être signe. Certes, il y a des signes, il y a du sens, il y a de l'interprétation, il y a de la signification, on peut faire des distinctions entre le sens, la signification, mais qu'est-ce qui pousserait à analyser ce qu'est un signe ? À mon sens, il faut une raison philosophique, pas une raison pratique : la sémiotique est une démarche philosophique qu'il faut rendre le plus explicite possible, une *prima philosophia*, une philosophie première. Quelle est votre philosophie première ? Chacun d'entre nous en a une, implicite. C'est ça le piège ; des bouts, des bribes, ajustés, sans cet effort de réflexion qui fait qu'on puisse ajuster les concepts les uns avec les autres. Vous êtes cartésien ? Descartes. Je ne sais pas si vous l'avez lu ? C'est un type épatant ! En fait, cartésien, ça implique dualiste, le psychique et le physique, la pensée et le corps, notre pensée de base. Si nous étions nés en Chine, en Inde, au Japon vous n'auriez pas les mêmes présupposés généraux, ce dualisme ne serait peut-être pas aussi prononcé, d'autres ambiances philosophiques y ont forgé les esprits. Ce sont des choses qu'on a héritées et, comme le dit Freud après Goethe : « ce que tes aïeux t'ont laissé en héritage, si tu veux le posséder, gagne-le. »

Une des conséquences de ces premières observations, c'est que lorsque je vous parle, vous allez traduire ce que je dis dans des termes dualistes (du moins pour ceux qui n'ont pas tenté de constituer une philosophie première non dualiste).

Par exemple, si l'âme et le corps, ou le psychique et le physique, ont quelque chose à voir l'un avec l'autre, c'est sans doute que ces concepts ont quelque rapport interne qui permet justement de pouvoir les considérer ensemble, et non pas comme séparés. Qu'est-ce que ça veut dire ? Est-ce que, par exemple, ça signifie que c'est la psyché qui vient infiltrer, on ne sait pas comment, la physis, ou bien est-ce que c'est le physique qui vient bombarder la psyché ? Quand vous dites « psychosomatique », à quoi ça vous renvoie ? Le corps qui parle ? Mais, si le corps parle, il se met évidemment du côté psychique, alors comment vous concevez ça ? Comment des ajustements corporels, un symptôme, peuvent-ils être considérés comme l'équivalent de mots ou de propositions, quelque chose qui est d'une dimension psychique. Par exemple, je vois, je lis, « psyché et physique », pourtant c'est physique, ce qu'il y a d'écrit dessus là, c'est de l'encre, du papier, alors comment se fait-il que ça m'évoque des idées ?

F. F. : Parce que je l'inscris...

M. B. : Oui, mais par quel 'mécanisme' ces choses-là se passent elles ?

Public : Par la subjectivation, enfin c'est par le fait qu'on est un sujet qui se saisit de ce sens-là ; dans le psychosomatique le corps parle parce qu'il y a quelqu'un qui parlait, l'autre.

M. B. : Donc c'est l'autre qui le fait parler, si j'ai bien compris...

Public : Ce serait un peu réducteur mais peut-être que c'est avec la place de l'autre, comme on est différent de l'autre il peut y avoir un dialogue on peut dire, même si c'est un dialogue détourné.

M. B. : Par exemple, je reviens sur mon « psyché physique », si je vous montre le cahier là, qu'est-ce que vous lisez là, en bas...

Public : ...

M. B. : Pourquoi lit-on la même chose ? Pourquoi ça nous évoque les mêmes idées ?

F. F. : Parce qu'on est en train d'en parler.

M. B. : Ah... si on n'en parlait pas et que je montre cela à une tierce personne qui n'est pas au courant, elle ne lirait pas 'psyché et physique' ?

F. F. : Si, mais elle lirait peut-être pas les mêmes choses derrière...

Public : ... les mêmes sens aux mots...

Public : On nous a appris les mêmes choses...

Public : Le même code.

M. B. : On nous a appris les mêmes choses, d'accord, et comment connaît-on à partir de quelque chose de matériel ?

Public : Parce qu'on nous a appris aussi par rapport à la base matérielle justement.

M. B. : Par rapport à la base matérielle, c'est-à-dire qu'on a pris l'habitude d'associer à un événement matériel un événement psychique. Mais ne vous est-il jamais arrivé de lire un livre et de vous apercevoir que vous n'étiez pas en train de le lire ?

Public : C'est courant.

F. F. : (rires) Retour à la case départ. (rires)

M. B. : Donc ça ne marche pas toujours, et pourquoi ? Si on dit que dans certaines conditions particulières, à savoir la co-présence d'une écriture et de quelqu'un qui a pris l'habitude de lire, cette personne regarde 'avec ses yeux', autrement dit si ces traces matérielles lui évoquent des idées, — et on est là dans un lien typique du physique et du psychique —, il faudrait que cela soit constant.

Public : Ça ne l'est pas parce que la pensée s'évade...

F. F. : Elle s'échappe.

M. B. : Donc la pensée peut s'évader ?

Public : Oui.

Public : On est dans un acte et en fait, elle est ailleurs...

M. B. : Ah, elle est ailleurs, mais où ? Vous pensez qu'il y a un lieu pour la pensée ?

Public : Un peu oui, il y a... dans le futur comme...

Public : Et finalement pas être au moment présent là où tu es devant ton livre, quoi...

Public : C'est parce qu'il y a un environnement aussi, la pensée, selon les environnements elle peut...

M. B. : Oui... Ça fait un peu bricolage, non ? L'inconstance pose problème, vous êtes obligés de parler d'évasion de la pensée. Or vous ne pouvez pas à la fois dire « je lie la pensée, du verbe lier cette fois-ci, je lie la pensée à ses traces physiques », et en même temps « il y a des moments où je peux la délier », parce que, à ce moment-là, il faudrait savoir quel est son lieu, ce qui veut dire un lieu autre.

Public : Quand par exemple je lis ce que j'ai écrit là et que j'arrive à vraiment lire ce qu'il y a écrit, eh bien, là je suis dans le présent, je suis dans le moment, quoi, enfin c'est ce que je me dis, et si quand je lis ça et qu'en fait finalement je pars ailleurs, c'est que je ne suis plus du tout dans le moment, je ne suis plus dans le présent, quoi... ce mot va me rapporter à ce qui s'est passé un jour dans ma vie plus jeune ou il va me faire penser à quelque chose que peut-être je vivrais dans le futur ou un truc comme ça...

M. B. : D'accord, on peut dire qu'il y a écrit quelque chose, mais que ça peut évoquer des tas d'autres choses parce qu'une idée à peine arrivée s'associe déjà avec d'autres, là nous sommes bien d'accord, mais la question reste entière à cause des deux modes d'association que vous décrivez : écrit—> idée, puis idée—> autres idées, d'une part, et, d'autre part, parce que ce que vous continuez à lire ne provoque pas l'idée à laquelle vous êtes censés aboutir. Vous êtes obligés d'établir le caractère du rapport de l'écrit et de la pensée comme conjoncturel, inconstant.

Vous voyez, c'est en se posant des questions idiotes qu'on a le plus de chance de toucher à des choses essentielles. Je fais souvent référence à mes propres aventures de pensée, à mes premiers temps où, à l'âge de quatre ans, je n'arrivais pas à dessiner la pluie, c'est-à-dire que je ne voyais pas comment ça pouvait se faire, puis, cette interrogation qui me taraudait, beaucoup plus tard, vers dix-sept, dix-huit ans, à savoir comment les mathématiques peuvent-elles s'appliquer au monde physique. J'avais interrogé mon prof de philosophie là-dessus, eh bien, il ne m'avait répondu que des conneries, enfin rien qui me permette de me situer. Plus tard j'ai découvert qu'une réponse était ce qu'on appelle la théorie du parallélisme, celui entre les choses et les pensées : les mêmes choses qui provoquent les pensées sont aussi latentes dans les choses. Pourquoi pas ? Quand on y réfléchit un peu, on s'aperçoit que, d'une façon ou d'une autre, le fondement de ce parallélisme est Dieu. D'ailleurs, si vous réfléchissez au fondement de votre propre pensée, vous verrez apparaître Dieu dans un coin, il est à la fois la matière, la pensée, et nous, pauvres mortels, nous voyons tantôt l'aspect matériel de Dieu tantôt l'aspect spirituel. Je ne parle pas là de la religion, elle, c'est encore autre chose, elle fait apparaître la question de la foi, c'est-à-dire que ce dieu, 'mon' dieu, c'est le même que celui des autres.

Alors, comment peut-on tenter une critique de nos propres concepts de base philosophiques, en tout cas d'y mettre un peu d'ordre sans devoir nécessairement faire appel à un concept comme celui de Dieu ? Il y a essentiellement les rencontres avec des penseurs, de toute sorte. Ce peut être quelques philosophes chinois qui ne se posent pas tout à fait les mêmes questions, qui n'abordent pas les concepts avec le même fonds culturel philosophique, je pense ici à Tchouan Tseu. Mais il peut aussi y avoir les questions que nous pose la vie quotidienne. Dans les exemples concrets de la vie quotidienne, des contradictions qui peuvent apparaître dans la façon de penser des uns et des autres. La philosophie est concrète, toujours, même si elle utilise des abstractions extraordinaires.

Alors, voici un état des lieux philosophique en ce qui me concerne.

La pensée, et sur ceci il peut y avoir un large accord, est processuelle. On évoque moins facilement de 'processus de matière', même si, quand on regarde de près, la matière au sens physique, ça bouge, il y a les atomes, tous ces machins-là, hyper complexes, ça se transforme. La pensée est aussi source d'invention, elle est processuelle et source d'invention, c'est-à-dire que, par exemple, on peut créer des mots nouveaux, des concepts nouveaux. Mais c'est, au fond, comme un organisme vivant, qui crée, qui fabrique des enfants ! Dès lors pensée et matière peuvent être considérées toutes deux comme processuelles et créatrices. Quelle différence faire, de ce double point de vue-là, entre les deux ? La proposition de Peirce est la suivante : la matière et de la pensée qui a pris des habitudes : *Matter is effete mind*, dit-il. Traduisons, non la phrase mais l'idée, la pensée prend des habitudes matérialisantes, c'est-à-dire que la pensée créatrice, innovante, s'épuise petit à petit dans des habitudes associatives, lesquelles ne produisent plus rien de nouveau dans les associations. On peut dire que la matière, c'est un état de la pensée dans lequel il y a une sorte de perte du processus créatif. L'idée de continuité entre pensée et matière permet de sortir du grossier parallélisme philosophique.

Chacun suit sa trajectoire, vit sa vie, et, dans le cours de la vie qu'est l'expérience, s'ouvre à des questions nouvelles faisant surgir les réponses latentes qui leur donne sens. Je peux au moins témoigner des questions que je me suis posé et de la façon dont j'ai essayé de les résoudre, et, quand j'ai trouvé des penseurs bien plus astucieux que moi, et qui ont pu mettre ces questions en meilleure forme que je ne pouvais le faire, je m'intéresse à leur parcours intellectuel. C'est qu'on retrouve mon vieux copain Peirce, une rencontre, une vraie rencontre. C'est ce qui m'a amené à m'intéresser de très près à la sémiotique à laquelle, maintenant, vous me demandez de vous initier. Or, c'est surtout ce qui était avant qui était intéressant ! Car la sémiotique est une conséquence de la philosophie de Peirce. Par ailleurs

vous aurez peut-être compris que ce que je pourrais vous dire n'aura de sens que si cela contribue à mettre en forme *vos* questions qui appelleront *vos* réponses !

Tout d'abord, il me semble nécessaire de vous parler d'un opérateur logico-philosophique précieux, l'opérateur de précision : mais *scission* au sens de scinder, pré-scinder. Voyez par exemple ce machin-là, c'est...

F. F. : iPhone...

M. B. : Cet iPhone, je l'ai sous les yeux, mais en même temps je ne peux pas trop le toucher parce que je crois qu'il enregistre...

F. F. : Voilà... (rires)

M. B. : Ce serait embêtant...

F. F. : Sauf si quelqu'un en avait un autre...

M. B. : Il a une dimension existentielle, matérielle, indépendante de ma pensée.

F. F. : Ou le contraire.

M. B. : Ah ! mais je ne pourrais pas considérer ma pensée sans le iPhone, et l'extrême variété de ce qu'il nous présente, qu'il suggère, que je peux associer à lui. Certes, je peux considérer que l'iPhone continuerait à exister sans que je le pense, par contre je ne peux pas considérer qu'il puisse être pensé sans qu'il existe, ou qu'il ait existé ! Supposez qu'il y a dix ans je vous aie dit « tiens je vais prendre mon iPhone », vous croiriez ça, vous ?

F. F. : Ben non...

Public : Ce processus-là est passé dans la tête du créateur en fait, celui qui a eu l'idée de l'iPhone, c'est lui qui a amené on peut dire dans la matière, dans le processus...

M. B. : Tout à fait, lui il l'a amené mais on peut dire que la pensée de l'iPhone est quelque chose qui est quand même par rapport à l'iPhone donné là, je parle de celui là, cet iPhone existentiel. Je peux dire que la pensée de cet iPhone ne peut pas être considérée sans cet iPhone-là. Que quelqu'un, un jour, ait eu une idée de la forme de l'iPhone et de ses fonctions, ça c'est une autre paire de manches. J'y reviendrai.

À penser analytiquement les choses, il y a trois grands modes d'être. Le premier, et premier c'est son nom, la priméité, c'est-à-dire ce qui est tel qu'il est, sans référence à quoi que ce soit d'autre. Pour que ce ne soit pas d'un niveau d'abstraction absolu, par exemple, considérez une couleur. Une couleur, c'est ce que c'est, indépendamment de quoi que ce soit d'autre, non pas que vous ne puissiez pas le comparer à d'autres couleurs mais elle ce qu'elle est en elle-même, avant toute comparaison et toute incorporation. Un sentiment est ce qu'il est indépendamment de quoi que ce soit d'autre, même si on peut dire qu'il est provoqué par autre chose, mais ce qu'il est comme sentiment comme tel, est indépendant de tout autre sentiment. Si vous voulez, la priméité c'est en somme le monde de la qualité, et la qualité est indépendante de ses réalisations. Vous pouvez penser, « tiens je vais prendre un peu de rouge », ainsi la qualité de *rouge* est indépendante de sa matérialisation. Tout le processus qualitatif, tout ce qui est qualité peut être mis de ce côté-là. Il me semble qu'on peut même y mettre les possibilités. Vous, praticiens de la qualité, vous pouvez avoir l'impression qu'elle est liée à sa réalisation. Mais vous dites que la qualité dépend de sa réalisation, autrement dit de sa perception, est-ce qu'une chose rouge quand vous la mettez dans le noir cesse d'être rouge ? C'est une question que les philosophes se sont posés, c'est pas des conneries. Vous prenez un objet rouge, vous éteignez toutes les lumières, est-ce qu'il est encore rouge ?

M. B. : Ça dépend du point de vue.

F. F. : Non mais dans le noir, noir ou dans le...

M. B. : Vous éteignez toutes les lumières, il n'y a plus de lumière, vous ne voyez plus rien, est-ce que l'objet a cessé d'être rouge ?

F. F. : Ben oui.

M. B. : Ah...

Public : Mais pour l'objet il est toujours rouge...

Public : (brouhaha)

M. B. : Donc ça dépend de vous, le rouge dépend de vous ?

F. F. : Ça dépend de comment on le regarde...

Public : (brouhaha)

Public : Mais c'est la vision qui change...

M. B. : Donc le rouge de l'objet dépend de vous ?

Public : Voilà, c'est-à-dire oui, c'est notre regard qui voit le rouge...

F. F. : Oui...

Public : C'est l'organique qui voit le rouge aussi d'un certain côté...

M. B. : Bon, donc...

Public : Et les daltoniens...

M. B. : Les daltoniens...

F. F. : Ils voient vert... (rires)

M. B. : Ils voient gris parce que les daltoniens c'est le gris. Si vous prenez les daltoniens par exemple, l'objet est rouge, eux, ils le voient gris ; si on éteint la lumière, vous le voyez noir, et pourtant il est rouge. L'objet est-il toujours rouge ?

F. F. : Regarde, quand, jeudi, on a fait un atelier et elles ont peint en fait et après on l'a affiché et j'ai tout fermé et on a travaillé avec les lumières, donc on a changé les lumières d'ambiance et tous les tons changeaient complètement en permanence de couleur... Donc il y avait des choses qui apparaissaient, des choses qui disparaissaient, au niveau de la vision, quoi.

M. B. : Voilà, parce que là vous établissiez des rapports entre les couleurs ; là, moi, je parle de la couleur, on pourrait dire, à un niveau où elle n'existe pas, la couleur pure. La couleur, c'est au point de départ une pure possibilité qualitative. La priméité, c'est la pure possibilité qualitative, avant même toute réalisation. Le rouge comme pure possibilité qualitative est là indépendamment de toute réalisation, c'est le monde des possibles. Qu'il soit incorporé ou pas vous continuerez toujours à penser le rouge comme rouge. Il est tel qu'il est indépendamment de quoi que ce soit d'autre, donc indépendamment d'une réalisation, puisque le rouge s'il est réalisé, c'est que ça dépend de quelque chose d'autre que lui. Alors, quand on le rend dépendant de quelque chose d'autre, on entre dans ce que Peirce appelle la secondéité. C'est simple, il a utilisé des mots tout simples pour dire ça, il y en a des plus jolis, mais enfin ceux-là sont les plus clairs en tout cas, la secondéité, c'est ce qui est tel qu'il est *par un autre*, vous voyez que c'est d'une logique implacable. Par exemple, cette table est-elle ce qu'elle est par l'ensemble des possibilités qualitatives et autres qui permettent de la saisir ? Mais il y a quelque chose dont aucune des qualités qu'elle possède ne peut, même collectivement, rendre compte, c'est le fait que si je tape sur cette table je vais me faire mal aux doigts, qu'elle résiste à tout autre objet du monde, qu'elle est attirée par la terre, que d'ailleurs elle attire la terre aussi. Vous voyez, il y a des choses qui sont prises dans des systèmes dyadiques, d'où la *secondéité*.

Bon, donc je passe quand même rapidement, et le troisième niveau, c'est la *tiercéité*, fatalement, à savoir ce qui met en relation un premier avec un second, autrement dit l'opération d'un signe : d'où la sémiotique ! Peirce a inventé la sémiotique à cause de ces catégories, celles de priméité, de secondéité, et de tiercéité. Il n'y en a que trois. Certes, on pourrait imaginer que l'on mette en relation quelque chose avec la relation d'un premier et d'un second, sauf qu'une relation de relation, c'est une relation ! La tiercéité est l'opération du signe, et c'est pour ça que la sémiotique est une philosophie, à partir de l'étude systématique de la tiercéité, donc des systèmes de relations.

En quoi cela règle-t-il la question du dualisme ? On peut voir, au moins rapidement, que ce qui est duel dans notre pensée, les dyades, est enserré, pris entre priméité et tiercéité. Il faudrait bien entendu que je développe tout cela un peu plus, mais il faut avancer. Au fond, ces trois catégories peuvent être considérées comme trois catégories de rencontre avec le

monde, qui peut se rencontrer sous l'angle de la priméité, c'est-à-dire de la qualité, l'angle des possibilités abstraites, et j'en ai fait un fromage avec le *tonal*...

F. F. : Oui...

M. B. : ... et puis on peut le rencontrer aussi sous l'angle existentiel, se heurter à lui, — le heurt pur, non pas « zut ! j'ai tapé sur la table », c'est trop tard ça, ça arrive plus tard, c'est le moment du heurt, s'il y a un moment du heurt pur, il est avant, et puis il y a la manière de rencontrer le monde qui nous est la plus intelligible, c'est celle où par le discours, on parle du monde, on croit parler du monde —, et là, c'est une autre paire de manches, il va falloir regarder de très près ce qui se passe dans les processus de tiercéité pour pouvoir comprendre comment celle-ci nous présente le monde et les qualités. Peirce a inventé trois mots pour exprimer ça assez simplement. Les signes rencontrent le monde de la qualité par les icônes, les signes iconiques, — icône évidemment on croit que c'est visuel, alors qu'elle est visuelle, certes, mais aussi auditive, tactile, gustative, etc. —, c'est cette idée de la pure possibilité qualitative représentée dans un signe : lorsque vous essayez de suggérer quelque chose, vous faites des icônes pour être au plus près de ce que vous entendez signifier. Le deuxième niveau, celui qui correspond à la tentative de présenter l'existant à partir de la tiercéité toujours, donc on n'est pas dans la catégorie de l'existant, donc ça veut dire qu'on ne peut que le représenter, mais la manière la plus proche de représenter l'existant, c'est l'indice. L'indice par exemple, je ne sais pas vous avez...

Public : Sherlock Holmes.

M. B. : Sherlock Holmes, par exemple, Sherlock Holmes. Le type avait fait tomber de la cendre de cigare, et Sherlock Holmes s'aperçoit que ce cigare n'est fabriqué qu'à tel endroit et que donc c'est untel le coupable, enfin bon...

Public : (rires)

M. B. : Ça peut être un cheveu, maintenant avec l'ADN on a des indices fabuleux : vous laissez le cheveu sur le lieu de votre crime, et vous êtes foutu, vous pouvez aller directement en taule, parce que vous serez découvert. Ça, c'est l'indice. Et le troisième, c'est le symbole, un signe très vaste, qui représente des idées, c'est-à-dire qui représente des signes. Autour de ça vous pouvez organiser toute une pensée sémiotique intéressante, et vous voyez à quel point c'est lié aux trois catégories précédentes : on ne peut pas situer la sémiotique de Peirce sans faire référence à sa philosophie de base. Il y a les signes iconiques qui nous présentent des tableaux des choses, les signes indiciars qui nous présentent des bouts de choses, et les signes symboliques qui nous représentent les idées des choses. Mais c'est une vision encore parcellaire de l'ensemble de ce qui est nécessaire pour fonder une sémiotique ; pour le moment c'est du bricolage. Si on veut aller un peu plus loin là, il faut regarder d'un peu plus près ce qu'on entend par signe...

Public : Pour aller plus loin il faut aller regarder de plus près...

M. B. : Comme toujours !

F. F. : (rires)

M. B. : Si tu prends un microscope, tu te rendras compte de la profondeur de ce que tu es en train de voir : c'est aller au plus près pour pouvoir justement voir le plus loin des choses. Quand on tente de réfléchir à la manière dont Peirce a présenté les choses, il faut aller dans les détails.

Allez regarder dans un dictionnaire au mot « signe » : quelle polysémie ! Idem pour « symbole », ça part dans tous les sens. Alors, précisons. Le signe, c'est d'abord ce qui « fait signe », et ce quelque chose qui fait signe, on le baptise *représentement*. Je préfère ça au 'tion', « représentation » m'a toujours paru confus. Ce mot traduit le terme de Peirce « representamen », mais j'ai trouvé celui que j'ai choisi chez un bonhomme du XIe siècle, ce salopard de saint Bernard, celui qui a fait couper les couilles à Abélard, un grand logicien, un type formidable ; ça a aussi été l'inventeur des finances internationales. Donc, le

représentement est quelque chose qui fait signe à quelqu'un, enfin à... quelqu'un ? Sans doute faut-il qu'il y ait quelqu'un dans l'histoire, mais il n'empêche, ça a quand même quelque chose de potentiel, ça *peut* faire signe, même si vous passez comme ça, sans regarder, le représentement, lui, est toujours un représentement, mais il ne sera peut-être jamais un signe !. Quand je vous disais « icône indice symbole », vous aviez un objet, et le signe de cet objet, le représentement avait fait son travail. Mais le signe va au-delà de ça, il est processuel : on peut dire qu'il y a sans doute dans le signe quelque chose qui est continuellement en travail. Un type qui se noie nous fait des signes, sort sa tête de l'eau, replonge, lève les bras... on peut se dire qu'il y a peut-être quelque chose là, une insistance, nage-t-il de façon extravertie ou essaye-t-il de nous dire quelque chose, et quoi ? On peut faire comme ça toute une enquête, eh bien, cette enquête qui se mène à partir du représentement, c'est ce que on appelle une *sémiose*, un processus, des interprétations successives du représentement de départ. Certaines peuvent être erronées, mais on continue ; parfois ce sera tellement erroné qu'on aura du mal à aller vers autre chose ; il y a parfois des impasses là-dedans. Mais enfin c'est un processus, et ce que Peirce appelait le signe, c'est en fait la *sémiose*, c'est-à-dire que c'est un processus ; le signe n'est pas une entité fixe, comme l'est le représentement (d'où l'importance de ce terme pour faire la distinction). Je pense ici à un nommé Claude Viallat, un peintre qui était venu à notre séminaire de sémiotique vers la fin des années 80. Il travaille sur des supports divers, en y mettant de façon répétitive une empreinte, une sorte de haricot, qui est sa marque. Il expliquait comment il était tributaire de ce qui se passait dans le tissu, les petits nœuds, les choses comme ça, enfin tous ces trucs-là, qui pouvaient le dérouter un instant, il était tributaire de la matière avec laquelle il travaillait, c'est-à-dire que même s'il avait peut-être des idées, même vagues, il notait le moment de la rencontre avec le support, avec la surface, comme orientant son travail. En somme, tout ça ne va pas sans justement cette dimension de secondéité qui est ce à quoi est confronté aussi l'artiste. Il faut bien tenir compte, dans l'acte de création, de tous ces aléas matériels, c'est-à-dire de la dimension de secondéité. Il ne suffit pas d'avoir une vague image en tête de ce à quoi on voudrait arriver ou d'une compréhension symbolique de ce qui nous permettrait d'y arriver, encore faut-il se heurter à la réalité concrète du geste. On pourrait dire qu'on 'interprète' sans doute une certaine image de départ, probablement même une image un peu symbolique, qu'on ne se sait pas avoir vraiment en tête, mais qui est là, et qu'on interprète justement au fur et à mesure par les différents actes qu'on pose au cours du travail, jusqu'au moment où on dit « c'est fini ». C'est un moment évidemment tout à fait décisif puisqu'alors un double mouvement se sera produit, le premier est le mouvement d'interprétation d'une image, le second celui de l'inscription d'un représentement, dans notre cas, l'œuvre. Quand on demandait à Michel-Ange de faire une sculpture, il allait dans les montagnes pour voir, pour qu'on lui découpe les blocs voulus en fonction de la qualité du marbre, à Carrare. Quand il avait à peindre le plafond de la Chapelle Sixtine, il devait quand même avoir une petite idée de ce qu'on voulait faire. Mais ensuite, il y a les aléas de la réalisation : c'est là le processus de création, celui qui a lieu jusqu'au moment où l'artiste dit le mot fin. Parfois ça ne se termine pas, mais le terme de l'œuvre peut être émis par autre chose, la mort par exemple, et permet alors d'inscrire l'œuvre par son caractère même d'infinitude. Vous connaissez la fameuse histoire de Léonard de Vinci et de La Joconde. Ce qui est achevé du processus de création, c'est la formation d'un représentement. Si, pendant tout un temps, l'artiste était dans l'interprétation d'une icône-symbole de départ, au « ça y est » commence l'interprétation du représentement, la nouvelle *sémiose* ouverte par ce représentement-là, tel qu'il est. L'œuvre constituée poursuit son chemin, dans une autre dimension, alors quelle est cette autre dimension ? Elle va être interprétée, la *sémiose* qu'elle ouvre devient incalculable, Dali met des moustaches à la Joconde, etc. Ça a inspiré bien des artistes. Que veut dire inspiré ? Ça signifie qu'ils produisent des interprétants successifs de la Joconde, c'est un travail, une *sémiose* vivante, toujours pas achevée. C'est peut-être pour cette

raison que la Joconde est considérée avec tant d'admiration, parce que c'est en tant qu'œuvre d'art inachevée qu'elle permet de présenter l'inachèvement latent de toute œuvre d'art : toute œuvre d'art ouvre une sémiose qui ne s'achève pas, susceptible de recevoir des interprétations continues, l'œuvre continue. Ce qui est achevé, c'est le représentation, mais l'œuvre, non.

F. F. : Je fais un lien là par rapport à l'art, par rapport au tableau, en fait, quand on peint un tableau, il y a souvent tout ce mécanisme qui se met en place entre la matière et la pensée, ce que tu dis, et il est vrai que, lorsque, à un moment donné, le tableau est achevé, la pensée n'est elle pas en lien avec cette sémiose qui ne s'achève pas, parce que quand tu regardes à nouveau le tableau, tu vois encore d'autres choses. Tout le monde te dit « qu'est-ce t'as voulu faire là ? » eh bien, c'est parti, ça s'est échappé.

M. B. : Oui, il y a même un petit intervalle, celui de la honte...

F. F. : Ouais...

Public : (rires)

M. B. : On a honte d'avoir fait ça et parfois il faut te l'enlever des doigts pour que ça ne soit pas détruit...

F. F. : Mmm...

M. B. : Il y a ce moment de la honte qui n'est peut-être qu'un moment à passer. Dans l'écriture, il y a toujours ce moment où vous vous relisez et où vous trouvez l'écrit infâme, alors même que, quand on vient de le produire, il y a ce moment de fierté ou de soulagement, c'est assez complexe. Mais quand on retrouve l'écrit, parfois ça glace le sang, c'est nul, et c'est là qu'il faut surtout nous l'enlever des mains, pour qu'ensuite ça devienne une chose comme une autre, comme si quelqu'un d'autre l'avait fait, et on peut alors y porter un regard cette fois-ci interprétatif beaucoup plus tranquille, on n'est plus propriétaire : c'est le moment de séparation d'avec le produit, comme les enfants qui détruisent très facilement les trucs qu'ils sont en train de faire, qu'il faut leur enlever des mains pour laisser persister un temps. Il y a ce temps qui est le temps de séparation d'avec l'œuvre, et qui la fabrique comme représentation, et elle peut alors poursuivre sa vie d'œuvre qui continue à produire des effets, des interprétants, c'est la sémiose. Vous êtes encore en disposition pour écouter ou vous voulez qu'on s'arrête un instant ?

F. F. : On fait une pause...

Public : Moi, j'ai une question là. Si j'ai bien compris, lorsque quelqu'un fait un geste qui n'est pas vu, il ne devient un signe que du moment où c'est vu...

M. B. : Voilà, on peut dire ça comme ça, voilà. C'est devenu un signe, mais c'était un représentation.

Public : Donc ça reste un représentation.

M. B. : Ça reste un représentation. Je n'oppose pas représentation et signe.

Public : D'accord, O.K.

M. B. : Simplement le représentation peut parfois ne pas être un signe.

Public : Et ça c'est quand on n'arrive pas à l'interpréter.

M. B. : Ça apparaît dans le désert, par exemple .

Public : Comment ?

M. B. : Parler dans le désert.

Public : Ah, O.K.

M. B. : C'est une expression. Connaissez-vous l'histoire d'un monsieur, juif, qui va tous les ans au mur des lamentations et qui demande, par un petit billet glissé entre les pierres, qu'il y ait la paix entre les palestiniens et Israël. Un jour, quelqu'un à côté de lui dit : « je vous vois venir chaque année et puis vous demandez toujours la même chose. Est-ce que ça a marché ? » « Oh, vous savez, j'ai parfois le sentiment de parler à un mur. »

Public : (rires)

M. B. : Voilà, quand on s'adresse à Dieu c'est toujours un peu problématique, peut-être même un mur nous en sépare. Mais je n'en sais rien, je ne suis pas spécialiste.

Donc, le représentement, c'est ce qui peut être, c'est en tout cas ce qui est supposé pour qu'il y ait un signe, mais tout représentement n'est peut-être pas un signe, parce que parfois certains sont dans le désert ou bien devant un mur, des paroles ne sont pas entendues, des œuvres ignorées... Mais tout représentement a sa chance ! Par exemple, en musique, il y a une inflation de musiciens effrayante, je ne parle même pas de musiciens actuels, mais d'anciens, qu'on découvre, au fin fond d'une bibliothèque, une partition miraculeuse d'un bonhomme qu'on ne connaissait pas, maintenant les éditeurs de musique sont à la recherche de ces partitions rares, ils organisent des battues pour en trouver. Des musiciens qui sont cités une fois dans l'histoire de la musique mais dont on ne connaît rien de l'œuvre, et qui surgissent ! C'est extraordinaire ! Il y avait là, dans ces bibliothèques ou autres, des représentements qui deviennent signes et sont mis sur le marché.

Alors bon, maintenant comment marche une sémiose, comment est-ce logiquement constitué ?

F. F. : Au tableau...

M. B. : Oui, mais on peut le faire même sans tableau, peut-être une autre fois pourra-t-on le faire de manière plus détaillée, mais aujourd'hui je veux simplement en donner un peu l'idée. Je disais « priméité, secondéité, tiercéité », mais la tiercéité met en relation. Quand je donne un choc sur la table est-ce que ce n'est pas une relation avec la table, me direz-vous ? Eh bien, on n'appellera pas ça une relation. On pourrait presque appeler ça un lien : je suis lié à la table par le coup que je viens de donner sur elle.

F. F. : (rires)

M. B. : C'est matériel, non ?

F. F. : (rires)

M. B. : Enfin le lien c'est quand même quelque chose qui a plutôt un côté dyadique, la relation, c'est autre chose. Certes, on peut parler de *relation* dyadique, mais la notion même de relation n'apparaît pas dans le domaine de la secondéité, si je puis dire : elle est dans celui de la tiercéité. Nous disposons donc d'une notion de relation triadique, une relation à trois. Un des plus beaux exemples c'est la relation 'donner un objet à quelqu'un'. D'une part, il faut qu'il y ait un donateur, s'il n'y a pas de donateur on ne peut pas dire que quelque chose a été donné, puis il faut bien entendu qu'il y ait un objet, et enfin il faut qu'il y ait un donataire, et le donateur, l'objet et le donataire ne peuvent pas être séparés : on ne peut pas enlever l'un des trois, sans supprimer la relation. Si j'enlève l'objet, eh bien, le donateur et le donataire sont comme le bec dans l'eau, il n'y a rien entre eux qui puisse permettre de faire une relation, puisque la relation est l'objet qui la constitue. La relation entre le donateur et l'objet est fournie par le donataire, pourquoi ? Parce que si le donateur se relie à cet objet, c'est en vue de le donner au donataire. Enfin si j'enlève le donateur, il n'y a plus de relation entre l'objet et le donataire puisqu'il n'y a plus de donateur. Ça va ?

F. F. : C'est en lien ou c'est un peu avec la théorie du don de Mauss ?

M. B. : Oui... ça en donne un des contours logiques.

F. F. : C'est aussi triadique.

M. B. : Oui, c'est triadique.

F. F. : Et savoir donner, savoir recevoir, et savoir rendre...

M. B. : Ah...

F. F. : S'il en manque un...

M. B. : On peut dire qu'une relation triadique authentique est une relation qui ne peut pas être composée de relations dyadiques. Si vous voulez, on ne fait pas une relation de don avec d'une part une relation entre un donateur et un objet, d'autre part une relation entre un objet et un donataire et troisièmement une relation entre un donateur et un donataire : la composition

des trois ne fait pas une relation triadique, ne fait pas une relation de don. La visée est centrale dans la relation triadique, et n'est pas présente dans la relation dyadique : je jette un caillou en l'air, il tombe sur la tête de quelqu'un ; ce qui va faire la différence entre une relation dyadique et une relation triadique, c'est le fait de la visée, et d'ailleurs celui qui reçoit le caillou n'aura pas la même peine...

Public : (rires)

M. B. : Nous dirons alors que l'opération du signe est triadique, c'est ça la substance même de la tiercéité, l'opération triadique du signe. Le signe opère triadiquement entre quoi, quoi et quoi ? Eh bien, entre un représentement, quelque chose que, classiquement, on appelle l'objet du signe, et troisièmement, un terme typique de Peirce, un interprétant. Mais il nous faut pouvoir penser l'interprétant comme un représentement du même objet pour un autre interprétant, qui sera lui même un représentement du même objet pour un autre interprétant, etc. Nous sommes là devant un processus, et l'interprétant met en scène le signe comme processus, a priori infini, une régression à l'infini. Pourtant ça n'empêche pas qu'il y ait une interprétation qui soit produite au bout du compte, même si c'est infini. Peut-être infini signifie pour vous que ça ne s'arrête pas. Eh bien, ce n'est pas tout à fait ça. Par exemple, si je prends une balle que je fais tomber sur le sol...

F. F. : Qui rebondit...

M. B. : ... qui rebondit, une balle théorique, qui rebondit à la moitié de la hauteur d'où elle tombe, toujours... Elle va rebondir infiniment puisqu'il y a toujours une moitié de hauteur précédente. Mais on sait qu'à un moment donné elle se sera arrêtée...

F. F. : Ça devient imperceptible en fait...

M. B. : Ah non, ce n'est pas imperceptible du tout, ça se sera arrêté à un moment donné. Voici le calcul. J'appelle a la première hauteur d'où la balle est lancée. Le premier rebond se mesure facilement : $a/2+a/2$ (aller et retour) donc encore a . Le second rebond : $a/4+a/4=a/2$. Le troisième : $a/8+a/8=a/4$. Je fais la somme S de tous ces parcours jusqu'à l'infini : $S=a+a/2+a/4+a/8+\dots$. Maintenant je multiplie des deux côtés de l'égalité par 2 : $2S=2a+2a/2+2a/4+2a/8+\dots$ ou encore $2S=3a+a/2+a/4+\dots$ et je vois que $2S=3a+S$! Donc $S=3a$. La distance parcourue par la balle est de trois fois la hauteur d'où on l'a laissé tomber. Même s'il y a une infinité de rebonds, la balle parcourra une distance finie (et égale à $3a$) ! On pourrait faire le même genre de calcul pour le temps et on conclurait de même que la balle parcourt sa trajectoire résiliente en un temps fini.

Sachant qu'il n'y a dans tout cela aucun tour de passe-passe, que le calcul est correct et admis par tous les mathématiciens depuis des lustres, il nous faut bien admettre qu'un objet puisse faire un ensemble de rebonds infinis en parcourant un espace fini dans un temps fini. Nous sommes dans une situation semblable à celle d'Achille et de la tortue, que vous connaissez sans doute, où Achille partant à une certaine distance d derrière la tortue, mais, disons, avec une vitesse double, va devoir arriver d'abord au milieu de d , et la tortue, elle, aura parcouru pendant ce temps, une certaine distance, en fait $d/4$, vers l'avant. En répétant cette situation, on voit bien que la tortue sera toujours en avance sur Achille puisque celui-ci doit toujours prendre le temps d'arriver à la moitié de la distance entre elle et lui et, pendant ce temps, la tortue aura encore progressé ! Situation infinie, où pourtant il est clair qu'à un moment Achille aura dépassé la tortue. Calculer le moment de la rencontre se fait d'une façon totalement semblable à celle du rebond, seule l'image change.

Alors, la modélisation que je vous donne, à savoir que l'interprétant devient le représentement du même objet pour un autre interprétant, etc., introduisant ainsi une infinité d'interprétants, peut être traitée de la même façon que les deux précédentes. À un moment donné ça s'arrête, même si dans le modèle il y a une infinité d'interprétants, comme pour Achille et la tortue, comme pour la balle qui rebondit, — la balle qui rebondit, c'est encore plus impressionnant parce que vous êtes vraiment persuadés qu'elle fait une infinité de rebonds... L'interprétant,

c'est à prendre de ce côté-là, comme un représentation particulier, dans une relation triadique avec celui d'origine, en quelque sorte, et l'objet. On pourrait penser l'indice comme presque dyadique, — et il y a du dyadique dans l'indice —, mais comme signe il ne l'est pas. Si, par exemple, vous trouvez un cheveu, que vous faites une analyse ADN, etc., vous percevez qu'il y a tout un travail qui se fait entre le représentation-cheveu et l'objet chevelu ! Si je pointe mon doigt comme maintenant vers..., vous tournez votre tête, vous regardez vers là, mais il n'empêche que ce sont des habitudes qui vous ont amené à voir l'objet pointé, et les habitudes sont tout sauf dyadiques puisqu'elles sont conditionnelles. C'est un peu compulsif, mais pas trop, ce n'est pas comme recevoir une pierre sur la tête ! Actuellement, dès que vous dites « j'ai mal au dos », chacun autour de vous dira « tu en as plein le dos » ! Et c'est peut-être vrai ! Mais un symptôme a un fond dyadique.

Les représentements, en fait, sont de trois sortes, appartiennent aux trois univers. En priméité, le TON, en secondéité, la TRACE, en tiercéité, le TYPE. Celui auquel vous avez souvent à faire, vous, c'est le représentation premier, c'est-à-dire celui qui ne produit que des choses qui se lient en priméité. Le moment où Cézanne dit « bleu », et ce bleu entr'aperçu dans la découpe des pins sur le ciel amène des flots d'associations qualitatives. C'est le 'ton' bleu. Dans toute la dimension de ce qu'on appelle en psycho l'archaïque, la voix, l'odeur, la musique, la vision d'un tableau... Je raconte souvent mon aventure florentine, où je me suis trouvé pris dans un tableau.

F. F. : C'était un Giotto, non ?

M. B. : Non, pas un Giotto, c'était un Masaccio, celui qui est dans l'église à côté de la gare de Florence, Santa Maria Novella. Une mise en croix et, au bas du tableau, un gisant, deux étages.

Public : ... de chaque côté...

M. B. : Avec deux personnages de chaque côté, etc. Et là, quelque chose de saisissant, comme si ce tableau venait de naître, j'étais à l'époque de Masaccio. Certes, il y avait en moi un vague savoir sur Masaccio et la perspective, mais c'était une expérience de 'tonalité', car c'était un ou des signes, des représentements, des tons. Le matin vous vous levez et si vous êtes des lecteurs matutinaux de *L'Indépendant* ou si vous faites partie de ceux qui regardent la télévision, vous allez vous précipiter sur la météo et, assez vite, vous l'aurez oubliée... Vous renouvez en fait une geste matinale de l'enfant qui suppute l'humeur de la mère, de quoi va dépendre la suite de la journée ! Ces représentements tonals sont quelque chose d'extraordinairement important, parce qu'on a le sentiment qu'ils fournissent le tissu même de la vie des signes. Dans le travail psy c'est essentiel, c'est la dimension essentielle de notre boulot que de savoir tisser le domaine tonal, c'est énorme, parce que c'est fondamentalement ça qui permet de prendre soin d'autrui, l'ambiance, ce qui se tisse entre les gens, une certaine façon d'être, de parler, de s'adresser à l'autre, pour faciliter les parcours, les trucs, tout un travail. C'est pour cela que le ton est vraiment le signe par excellence. Dans la clinique de Château Rauzé, on tente de parler tonal dans les réunions que nous faisons avec certains blessés en état végétatif, ce qui signifie être en contact avec eux par la parole dans une autre dimension que celle du langage, donc dans une des dimensions du langage, qui est la dimension on pourrait dire 'pittoresque' du langage, *pintoresco*, ça vient de là pittoresque. Dans cette dimension-là on peut arriver à tisser quelque chose qui fasse que tout à coup le bonhomme en état végétatif se sent en prise avec nous, il n'est plus à l'extérieur du monde, et parfois ça lui permet d'émerger, comme s'il se disait « Ah !, c'est familier, je ne savais pas que ça pouvait exister encore ». Et il sort de sa torpeur. C'est tout un boulot de faire ça, parce ça demande qu'existe dans l'équipe une sorte de connivence, loin d'un langage affecté, au contraire, pittoresque ai-je dit, qui tienne compte de l'environnement, du bonhomme qui est là et de la perception qu'on en a, de son histoire, de la nôtre. Ça ne se réfléchit pas ! Une fois, deux médecins canadiens étaient là et avaient demandé à participer à la réunion. À un moment

donné un des deux n'y tient plus, parce qu'il voyait, il croyait, qu'on parlait psychanalyse, alors que nous, nous savions que l'efficacité était tonale, et pas dans ce qu'on racontait, — on parle de la personne, de son dossier, de ce qu'elle a vécu, etc., c'est l'habillage, la partie émergée, mais la partie immergée, c'est le tonal —, et là il dit « est-ce que je peux parler ? Como no ! Allez-y, parlez, et là le bonhomme sort un truc vraiment intelligent, il en savait un bout sur la psychanalyse, ah, vraiment il avait lu tout Freud (comme Onfray), il dit des trucs très bien, d'une très grande pertinence. Tout était écrasé, il avait tout piétiné avec son intelligence, c'était remarquable ce qu'il disait, il était d'une subtilité extrême, mais subtilité dans la pensée, pas dans le ton ; tout était piétiné, les plates-bandes, tout ça... Alors il a fallu replanter, et on a refait petit à petit le travail derrière lui pour essayer de remodeler un tissu tonal qui tienne un peu. Vous voyez, on ne peut pas parler n'importe comment, c'est notre boulot, c'est l'art, l'art du travail, et d'ailleurs c'est bien un des problèmes qui se posent actuellement dans la médecine et dans la psychiatrie, c'est que tout ça est balayé, on éradique l'art, on s'en méfie, au profit de la pseudo-science. Voilà pour le ton...

Le deuxième type de représentation, c'est la trace, alors la trace on a affaire souvent à ça, regardez ici, dans cet atelier, les traces, ça y va !

F. F. : ... essayer de les enlever...

M. B. : Effacer un représentant ! Tu n'y penses pas, pas devant moi !

Le ton est incorporé dans une trace, à travers laquelle il prend son efficacité de représentation. Ce peut être des traces de mots, et le ton peut être alors dans la façon de les prononcer, la prosodie, mais bien d'autres choses encore, qui permettent que le ton s'installe, se fabrique...

Public : Donc, c'est ça le ton, la façon de prononcer, enfin de dire les choses devant une personne...

M. B. : Voilà, mais ça va même encore plus loin...

Public : Parce que la personne qui a parlé dans votre réunion peut-être qu'il a été trop investi dans ce qu'il a dit et c'est ça qui a fait que le ton, enfin je sais pas...

M. B. : Il avait un ton docte.

M. B. : O.K.

M. B. : C'est terrible le ton docte, ça tue, ça tue la pensée même mais enfin ça, c'est autre chose.

Public : ... la musique des mots...

F. F. : Il y a la musicalité, oui.

M. B. : La musique des mots c'est ce qu'on appelle précisément la prosodie.

Public : Ce n'est pas joli.

M. B. : Ce n'est pas un mot tonal ! On pourrait mettre dans le ton encore autre chose, j'appelle ça le ton de signification ; dans le choix des mots il y a aussi la richesse de suggestion du mot, il y a des mots qui suggèrent beaucoup de choses, d'autres qui suggèrent peu, ce n'est pas pareil ! Certes, de temps en temps il faut une couleur pure, la simplicité et la précision d'une signification, il faut le mot pur, et parfois, il faut au contraire une couleur un peu plus variée, irisée, il y a des mots qui sont comme ça, ambigus. Donc tout cela est tributaire, non seulement de la musique du mot, mais aussi de la musique de ses significations, de ce qu'il transporte avec lui. Par exemple. Son sens ? je vais vous le donner...

Public : Mais pas tout de suite...

M. B. : (rires)

F. F. : ... un petit peu...

M. B. : Pas trop vite... (rires) Il y a une chanson là-dessus... Pour faire durer un peu, il faut aller en Sicile... Vous êtes déjà allés en Sicile ?

Public : Non.

M. B. : Bon, eh bien allez-y, parce que ça vaut le coup, Palerme, et à Palerme vous allez au couvent des Capucins, voilà une bonne adresse...

Public : (rires)

M. B. : Le couvent des Capucins à Palerme, vous rentrez, et vous êtes devant un spectacle...

F. F. : On y fera un stage.

M. B. : ... inouï, celui de momies habillées des vêtements qu'ils portaient dans leur vie quotidienne, enfin peut-être pas, mais en tout cas les ornements de leur statut. Par exemple, l'archevêque est habillé en archevêque... suspendu comme ça, mais le corps momifié, mais habillé ; vous en avez d'autres qui sont allongés, vous avez de tout, et vous passez au milieu de la foule des momies habillées avec cette impression extraordinaire de voir tous les ornements des puissants mais qui ne sont plus que des momies ; ça fait un drôle d'effet, ça, et il y en a beaucoup, vous parcourez les couloirs, et là, je puis vous dire que personne n'est immarcescible ! Puis, à la fin du parcours, vous arrivez devant une vitre derrière laquelle est un cercueil, et, devant vous, un bébé, un petit enfant, pas un bébé, un petit enfant, vivant ! Après avoir vu toutes ces têtes, le contraste est saisissant, vous êtes devant quelqu'un de vivant, mais c'est aussi une momie, mais ça ne se voit pas, c'est-à-dire que son corps a incroyablement résisté au temps, il n'est pas putréfié. Putréfié, voilà le mot, et immarcescible, ça veut dire imputrescible, alors franchement il n'y a pas photo entre les deux mots, sauf que immarcescible veut dire imputrescible, mais on peut pressentir que par le fait d'éviter le mot 'putréfaction' on signale autre chose. Par exemple, on emploie immarcescible pour parler du visage de la vierge, de l'idée de pureté, c'est-à-dire qu'on est loin de la putréfaction là, ce sont les mots qui permettent de parler de quelque chose qui peut être terrible, la putréfaction, mais cette fois-ci avec une certaine délicatesse, parce que leur signification est une signification qui est multivoque, je veux dire signification au sens de l'utilisation des mots, on emploie immarcescible dans telle et telle condition, pour ce petit enfant, pour la vierge, pour d'autres, etc. La question de la tonalité de signification réside là. Parfois, quand vous voulez aller droit au but, vous dites le mot le plus précis qui soit pour indiquer la chose, parfois vous utilisez une métaphore, qui brouille les contours, vous avez bien sûr cette signification-là qui apparaît mais vous en avez beaucoup d'autres associées. On peut dire que la métaphore est une façon de peindre tonalement, autrement, d'iriser le mot. Je vais tenter une classification. Ce dont je viens de parler, c'est le *diatonal*, le ton troisième en quelque sorte, diatonal parce que *dia* ça veut dire *entre, trans*. Les traces incorporent des tons, des tons viennent s'y amalgamer, on appellera ça des *syntons*, *syn* voulant dire ensemble, avec, des tons seconds. Les tons en eux-mêmes, indépendamment de leur incorporation, nous les nommerons des *homotons*.

Le troisième, après la trace, c'est le *type*, comme dans 'typique', en somme, ça prépare le symbole. Quand vous écrivez, vous écrivez des types, chacun n'est pas vraiment un symbole. Dans mon cabinet, j'ai le disque de Phaïstos, vous connaissez le disque de Phaïstos ? c'est un disque en argile, unique en son genre, qui a été trouvé à... Phaïstos ! Il porte ce qui est manifestement une écriture, concentrique, en spirale, sur les deux faces. Est-ce que ces lettres sont des symboles ? On est sûr que ce sont des types, mais ce ne sont pas des symboles parce qu'il n'y a pas d'interprétant qui permettrait de savoir ce que ce texte veut dire, du moins pour le moment. Comme le texte n'a pas été déchiffré, il ne peut pas être constitué de symboles : un symbole contient déjà un interprétant, qui le fait symbole, mais il n'en est pas moins un type. Vous avez là une distinction très précise entre le type et le symbole, comme représentement c'est un type. Bien entendu, le type trouve ses occurrences dans des traces. La notion de type est intéressante parce qu'elle permet de ne pas tout faire entrer dans la catégorie du symbole. Certains types ne sont pas des symboles, même si tout symbole est un type. Un type peut être un indice, voire même une icône, mais un indice ou une icône ne sont pas nécessairement des types. Les inscriptions sur le disque de Phaïstos ne sont que les indices de la main de son auteur, voire de son auteur lui-même !

Les hiéroglyphes entre 500 ou 700 après Jésus Christ et le brave Champollion ont cessé d'être des symboles.

Public : C'étaient des types !

M. B. : Je vous avais dit que la seconde manière d'aborder le signe, c'est à travers le rapport à l'objet, c'est-à-dire est-ce un symbole de l'objet ? un indice de l'objet ? ou une icône de l'objet ?, on a vu ça tout à l'heure. Puis, la troisième manière, qui est un peu complexe et que je n'ai guère envie trop détailler, c'est plus difficile, c'est la façon dont le signe est vu par l'interprétant. Pour donner une idée, par exemple, voici un signe : j'énonce « s'il pleut demain, alors je ne sortirai pas ». Vous pouvez entendre la phrase comme une unité indistincte, sans vous préoccuper analytiquement de savoir ce qu'il y a dedans ni ce que ça veut dire. À ce moment-là, on est dans la position du rhème, de l'interprétant rhématique, comme si c'était une seule chose, un rhème, mot forgé à partir du grec où il veut dire 'verbe', c'est verbal, le rhème. Maintenant on peut voir ce signe comme une proposition à propos de la pluie, voire comme la mise ensemble de deux propositions concernant l'une la pluie, l'autre le fait de sortir : c'est l'interprétant propositionnel ou, pour employer le mot technique, 'dicent' (du verbe latin *dicere*, dire). Mais il y a un troisième niveau où l'on tient compte cette fois-ci du lien particulier entre les deux propositions, à savoir un argument marqué par 'si... alors'. C'est plus raisonnable évidemment, c'est quand même un argument, mais vous voyez, les trois niveaux peuvent être touchés. Je vous dis ça parce que souvent, quand on cause, ça m'arrive aussi, bien sûr, comme tout le monde, parfois c'est un peu rhématique. Je ne sais pas si vous avez ce film, *Mister Smith goes to Washington*, vous connaissez ça ? de Frank Capra, vous ne l'avez jamais vu ? Mr Smith est élu, un type de l'Amérique profonde, un paysan pragmatique, intelligent, tout ça, jeune idéaliste, et va à Washington. Il ne sait pas que son mentor, celui qui lui a permis d'être élu, va le faire agir comme un pantin à Washington, au sénat. À un moment donné il s'en rend compte, se rebiffe, et se fait alors accuser de mille maux par son mentor lui-même, qui le dénonce aux Sénat. Il est mis en accusation devant le sénat et il utilise alors une procédure existante : il doit tenir la parole avant que le jugement du sénat ne tombe, et pour ça il doit parler tout le temps, c'est obligatoire, c'est-à-dire que tant qu'il parle personne ne pourra l'empêcher, mais dès qu'il cessera de parler, la parole passera à quelqu'un d'autre, et donc pendant vingt-quatre heures il parle, alors il parle, il lit la Bible, des trucs comme ça, afin que pendant ce temps ses amis puissent faire campagne pour lui et interpeller l'opinion publique. On voit qu'il s'agit là de tenir un rhème ! Foin des propositions et des arguments ! Il n'y a aucune visée autre que celle de tenir le discours, certes, de temps en temps, il se détend un peu et plaisante pour se détendre lui même et pour détendre l'atmosphère, etc., car les autres sont obligés de rester là, même si ça les embête. Je ne veux pas pourrir le suspense, donc vous ne saurez pas comment ça finit, n'est-ce pas ? La parole peut donc être parfaitement rhématique, même avec des phrases très compliquées. D'ailleurs, quand on veut vous promener, on vous rhématise ! Je vous recommande sur mon site le cours de Xyloglossie. Vous l'avez vu ? C'est tout à fait extraordinaire ça, c'est Françou qui m'avait dit « à l'ENA, ils font un cours sur la langue de bois », et sur la suggestion de mon fils Ian, qui a fait Science Po, vous pensez s'il connaît ça, je l'ai mis en ligne sous le nom *Cours de xyloglossie* qui est plus marrant que 'langue de bois' qui en est la traduction.

F. F. : Je t'enverrai un lien...

Public : C'est sur votre site ?

M. B. : Oui, c'est sur mon site, ça vaut le coup, voilà.

À partir de ces considérations encore élémentaires, l'analyse du signe se complexifie, ne serait-ce que parce qu'il faut voir les relations entre le représentation, l'objet et l'interprétant dans les situations concrètes. Par exemple, si un représentation est un ton, il ne peut jamais devenir un symbole, il est nécessairement une icône et nécessairement un rhème ; si c'est une

trace, il ne peut pas être un symbole non plus, mais il peut être un indice, et il peut être aussi une icône.

Public : Mais ça peut pas le devenir ? il ne peut pas changer d'état ?

M. B. : Non, s'il change d'état, c'est un autre signe.

Public : Ah oui.

M. B. : Il faut bien ! C'est pour cela que le représentation est très important, c'est lui qui fixe, qui donne le la. Je continue. Si c'est un type, il peut être à peu près tout ce qu'il veut, icône, indice, symbole. C'est en cela que la parole est l'outil le plus fondamental : le type peut agir sous toutes les formes.

Quand je suis allé pour la première fois travailler dans cette clinique près de Bordeaux, à Cénac, ça fait juste maintenant vingt ans...

F. F. : À Château Rauzé ...

M. B. : ... à Château Rauzé, avec les traumatisés crâniens, j'avais dit à Edwige Richer, notre amie qui m'y fait venir, — et qu'alors je ne connaissais pas, ou à peine, on ne s'était rencontrés qu'une fois, — « je ne suis pas chaud pour tous les trucs corporels », parce que c'était très tendance à l'époque, avec les végétatifs. Un des mes copains, Christian Phéline, écrivait des trucs très bien là-dessus... Mais ce n'est pas trop mon style, il me semble qu'il faut vraiment travailler sur la fonction de la parole dans le soin. Je lui avais dit : si je peux éventuellement faire quelque chose, ce sera avec les mots, je ne sais rien faire d'autre. Alors bon, on y est allés, et c'est assez extraordinaire de voir que l'on pouvait obtenir... et que maintenant, d'ailleurs, on n'obtient plus parce que les équipes le font maintenant elles-mêmes dans la vie quotidienne des blessés. À l'époque, ils découvraient que la parole pouvait avoir des effets, ils ne le savaient pas ; il faut bien l'apprendre. Pendant quelques années on me demandait de faire des miracles, et le miracle, c'était que le type s'éveillait, en quelque sorte, en plein milieu de la séance, tout le monde était un peu sidéré. Il faut dire...

F. F. : Le magicien...

M. B. : Hélas, le magicien ! Je pense maintenant à cette dame qui s'appelait Helena, une portugaise, je la revois encore, je vois l'endroit et tout, je ne sais pas, ça devait être en 91 ou à peu près. Elle était effondrée sur la table, comme endormie. On fait la réunion en parlant de son histoire, un peu compliquée. C'était un couple de portugais venu s'installer dans les quartiers chics de Bordeaux, impardonnable à Bordeaux, faut pas se mélanger. Inutile de dire que le voisinage n'était pas très favorable, d'autant qu'il semble que notre brave Helena s'adonnait un peu à l'alcool, et ça ne devait pas faciliter les choses. Elle a un accident dans sa baignoire, et immédiatement les voisins ont dit « c'est le mari ». Elle se retrouve à Château Rauzé, comme ça, dans cet état, le mari s'occupait des enfants, avec une enquête sociale pour savoir s'il fallait lui enlever les enfants, l'enquêtrice devait venir le lundi à Château Rauzé, nous étions le samedi. L'équipe était partagée, une partie disait « ce type je le sens pas, je crois qu'il a dû lui taper dessus », et l'autre « mais non, c'est un type chouette avec ses enfants, ça se voit, et puis on voit qu'il aime sa femme », comme ça se fait dans les équipes, vous connaissez bien...

Public : (rires)

M. B. : ... Donc voilà, nous en étions là et on était tous le bec dans l'eau, parce qu'on ne savait pas trop, il n'y avait pas trop d'arguments, c'étaient des impressions, des sentiments, des choses comme ça, et, à un moment donné je dis à Helena « pensez-vous qu'il faille enlever les enfants à votre mari ? » Elle se relève alors, et me dit « Ah, ça, non ! » puis replonge...

Public : (rires)

M. B. : C'est quand même étonnant, on avait oublié de le lui demander ! (rires) Elle pouvait répondre mais elle ne voulait pas trop parler, d'ailleurs elle n'a pas beaucoup parlé par la suite, mais ça ne fait rien, elle était là quand même. Du coup tout le monde s'est aperçu

qu'elle était là, ce qui est quand même étonnant ; dans les équipes il est très important de se rendre compte que quelqu'un est là. Elle criait aussi, mais dans la même séance, elle n'avait pas poussé son hurlement. Alors on a dû inventer une nouvelle méthode pour soigner les cris. Elle criait, elle criait, ça s'entendait, d'ailleurs dès qu'on arrivait à Château Rauzé on entendait le cri d'Helena c'était quelque chose de terrible, un cri orgasmique, enfin c'était incroyable... On a décidé qu'il y aurait toujours quelqu'un pour écouter ses cris ! Et c'est ce qui s'est fait, non sans une certaine efficacité.

J'en finis maintenant avec mon petit exposé sur la logique interne des signes en vous indiquant que si un type peut être symbole, indice ou icône, par contre une trace ne peut être qu'indice ou icône et un ton ne peut être qu'iconique. De même si un symbole peut être un argument, une proposition ou un rhème, comme nous l'avons vu, un indice, par contre ne peut être qu'une proposition (un dicisigne !) ou un rhème, alors qu'une icône ne peut être que rhématique. À vous de jouer !