

Bernard VOUILLOUX

Soupçons sur l'indice : le syndrome de Benito*

Un « paradigme indiciaire » ?

On se rappelle l'hypothèse produite naguère par Carlo Ginzburg selon laquelle la seconde moitié du XIX^e siècle aurait vu la mise en place d'un « paradigme indiciaire »¹. De ce paradigme relèveraient les protocoles d'investigation qui se sont développés à l'époque à la fois dans le champ des sciences exactes et dans celui des sciences humaines, mais aussi dans la modélisation théorique des pratiques politiques, judiciaires et policières de contrôle social : c'est l'érection en référence épistémologique de la sémiotique médicale, en tant que « discipline qui permet de diagnostiquer les maladies inaccessibles à l'observation directe basée sur des symptômes superficiels, parfois insignifiants aux yeux du profane² » ; ce sont les corrélations décelables entre la méthode attributionniste de Giovanni Morelli et la méthode d'enquête de Sherlock Holmes (relevée déjà par Edgar Wind et développée par Enrico Castelnuovo), entre Morelli et Freud (soulignée par Freud lui-même), et enfin entre Holmes et Freud – tous trois, notait Ginzburg, ayant suivi des études médicales ; c'est la mise au point des méthodes d'Alphonse Bertillon (pour l'archivage et le classement des portraits photographiques des criminels) et de Francis Galton (pour le classement

* Ce texte est la version révisée d'un article publié dans Bertrand Rougé et Ronald Shusterman (éds), *L'Index*, Actes du xv^e colloque international du CICADA (Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1^{er}-3 décembre 2005), Pau, Presses universitaires de Pau, 2009, p. 29-41. Il constitue l'un des chapitres de *L'Œuvre en travail. Entre poétique et esthétique 2*, à paraître aux éditions Belin, dans la collection « L'extrême contemporain », en 2012.

1. Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » (1979), trad. M. Aymard, *Mythes, Emblèmes, Traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 139-180.

2. Id., *ibid.*, p. 147.

des empreintes digitales). À poursuivre dans la voie indiquée par Ginzburg, pourraient sans doute encore être annexés à cette configuration épistémologique la « philosophie de l'ameublement », élaborée par Edgar Poe et placée par Walter Benjamin au centre d'un certain nombre de ses analyses sur le Paris du XIX^e siècle, ainsi que le genre de la littérature policière, à la naissance duquel le même Poe contribua fortement. Là où, cependant, Ginzburg voit autant de problématiques participant de ce qu'il appelle le « savoir conjectural³ », on pourrait aussi bien alléguer qu'il y va à chaque fois d'une heuristique du soupçon. Il est clair en effet que dans ce paradigme émergent, l'indice est ce sur quoi va trouver à se fonder le soupçon : découvrir le coupable d'un délit, pour Poe ou Conan Doyle, découvrir l'auteur d'un tableau, pour Morelli, découvrir ce qui fait symptôme, dans une formation culturelle (Warburg)⁴ ou individuelle (Freud), c'est savoir à la fois recueillir des indices et les interpréter de manière pertinente. Dans cette heuristique du soupçon, la manifestation de la vérité, comme disent les hommes de loi et les hommes de science, en appelle chaque fois à une même méthode : collecte des indices, puis essai de scénarisation interprétative par formulations successives d'hypothèses concurrentes et parfois même contradictoires, et enfin validation de l'une des hypothèses par la production d'autres informations. Ainsi, dans le contexte de l'enquête policière, l'information validante peut être obtenue du criminel lui-même, convaincu de passer aux aveux par l'enquêteur qui l'aura « confondu » en lui exposant comme vérifiée factuellement à partir de preuves irréfutables une hypothèse échafaudée inférentiellement à partir des indices recueillis.

Certes, les indices mobilisés dans le paradigme indiciaire ont des statuts sémiotiques fort différents : les indices recherchés par Morelli sont des signes iconiques – des détails anatomiques (oreilles et mains) dont le traitement formel est censé porter la « signature » du peintre ; les indices policiers sont ou des objets (un mégot, de la cendre de cigarette), ou des traces (l'empreinte d'un modèle de chaussure, des empreintes digitales), ou des signes autographes (un fragment de message écrit) laissés par le coupable sur les lieux de son forfait ; quant aux symptômes, indices psychopathologiques – la subite rougeur qui colore un visage, les gestes compulsifs, les lapsus, les actes manqués, etc. –, ils sont déterminés, chez

3. Id., *ibid.*, p. 152.

4. L'inscription de la méthode warburgienne dans ce paradigme est rapidement évoquée dans id., *ibid.*, p. 167, n. 89, et p. 178, n. 124.

Freud, comme ce qui, du refoulé, fait retour (notons à ce propos qu'un criminel mis en présence de son accusateur peut être trahi par un indice de ce dernier type). Peut-on trouver une unité à cet ensemble ? En fait, le rattachement de ces diverses catégories de signes à ce que la sémiotique considère comme des indices est parfois problématique. Ainsi, pour Umberto Eco, qui distingue l'empreinte, le symptôme et l'indice, si ces trois types de signes possèdent des propriétés en commun, ils n'en laissent pas moins paraître un certain nombre de différences⁵. Empreinte, symptôme et indice ont ceci en commun que le rapport qu'ils instaurent entre le « type » et le « token » est fondé sur un travail inférentiel (en l'occurrence sur une procédure inductive ou, le plus souvent, abductive) et sur le fait que le continuum à former est à la fois hétéromatériel et motivé. Mais, tandis que l'empreinte est régie par une *ratio difficilis* telle que « si une configuration donnée sur une surface imprimable, alors une classe donnée d'objets imprimants », les symptômes (du moins, faudrait-il préciser, dans le cadre de la sémiologie médicale ou psychiatrique) fonctionnent sous le régime d'une *ratio facilis*, puisqu'« ils renvoient à une cause à laquelle ils ont été connectés sur la base d'une expérience plus ou moins codée », ainsi qu'il ressort de l'exemple proposé par Aristote dans les *Premiers Analytiques*, puis repris par les stoïciens (mais non mentionné par Eco) : si cette femme a du lait, c'est qu'elle a enfanté⁶. Les indices, *stricto sensu*, quant à eux,

« lient la présence ou l'absence d'un objet à des comportements possibles de leurs possesseurs probables : des touffes de poils blancs sur un divan sont l'indice du passage d'un chat angora. Toutefois, ils renvoient en général à une classe de possesseurs possibles, et pour être utilisés extensionnellement ils requièrent des mécanismes abductifs ».

Il est significatif qu'Eco, pour exemplifier la catégorie des indices, ait recours à une abduction de Sherlock Holmes. L'exemple est significatif, car un autre sémioticien, Jean-Marie Klinkenberg, élimine justement de sa définition de l'indice le « sens policier », au motif que « dans ce contexte-là, l'indice peut être un indice

5. Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (1984), trad. M. Bouzaher, Paris, PUF, 1988, p. 54-55, où sont prises les citations suivantes. Voir aussi id., *Les Limites de l'interprétation* (1990), trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1992, p. 167-169, 248-249 et 253-285, qui apporte des compléments importants sur les mécanismes abductifs.

6. Aristote, *Premiers Analytiques*, 11, 27, 70 a 30. Voir aussi id., *Rhétorique*, I, 2, 1357 b 16, où le même cas exemplifie le *tekmerion*, c'est-à-dire un signe nécessaire, et donc irréfutable, allant de l'universel au singulier.

au sens sémiotique du terme, mais aussi un autre type de signe⁷ ». Pour Klinkenberg, les indices, sémiotiquement parlant, sont des « signes motivés par contiguïté créés par des découpages correspondants », comme la fumée pour le feu ou la girouette pour la direction du vent. Si l'on reprend les exemples donnés précédemment, on pourrait dire que le mégot de cigarette et le fragment autographe ne sont des indices que *secondairement*. Au stade primaire, le mégot n'est que l'un des objets qui entourent le corps de la victime : il ne fait indice que si son *être-là* spatial est mis en relation avec l'*avoir-été* temporel d'un acte et l'indice qu'il constitue alors pour le policier n'est pertinent que si l'on a pu établir par ailleurs que la victime ne fumait pas, ou ne fumait que des cigarettes d'une autre marque, ou fumait exclusivement la pipe, le cigare, l'opium, le narguilé, etc. (à moins que la suite ne révèle que le mégot est celui d'une cigarette fumée par la victime et que cet acte a joué un rôle important dans la chaîne des événements qui ont conduit au crime). Le fragment autographe participe originellement de la classe des « échantillons » (la partie valant pour le tout), et là encore il ne fait indice que sous les mêmes conditions que précédemment, quelle que soit l'écriture qu'il échantillonne (celle de la victime, de son assassin ou de toute autre personne). Pareillement, et en dehors, cette fois, de tout contexte policier (quoique...), les détails morelliens ne prennent statut d'indices auctoriaux qu'à partir du moment où ils cessent d'être décodés comme de simples signes figuratifs, c'est-à-dire à partir du moment où ils sont considérés non dans leur dimension dénotationnelle (comme signes dépeignant telles parties du corps), mais dans leur dimension exemplificationnelle (comme signes exemplifiant une manière de faire). Ces trois exemples montrent bien qu'il est plus pertinent de parler de fonctionnement indiciel que d'indices et ils font apparaître que ce fonctionnement est affaire de « contexte », comme dit Klinkenberg – autrement dit qu'à une *typologie formelle* on a tout intérêt à substituer une *pragmatique* : un objet ou un phénomène ne fonctionnent comme indices que *pour quelqu'un* et *dans une situation donnée*, ce qui découle du fait qu'un indice est un signe, c'est-à-dire « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport et à quelque titre⁸ ». On peut donc soutenir que la fumée, régulièrement donnée depuis saint Augustin pour l'exemple même de l'indice, ne fonctionne comme tel qu'à partir du moment

7. Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996, p. 147.

8. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et présentés par G. Deledalle, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 121 (2.228).

où elle est l'objet d'une procédure inférentielle : de la même façon qu'il y a des situations dans lesquelles le mot *voile* n'est pas forcément mis pour le mot *navire*, où un chat est un chat et où le geste de lever son chapeau n'est pas autre chose qu'un geste de salut, il y a des cas où, tout à la fumée, je ne me soucie pas de ce qui la cause.

En dépit des différences qu'accusent leurs modes de production et de réception, les signes mobilisés par le paradigme indiciaire partagent une propriété qui justifie pleinement leur réunion sous le chef du soupçon : c'est que la relation causalement motivée qui s'établit entre l'indiquant (le « token ») et l'indiqué (le « type ») repose sur un rapport de contiguïté *différé*. Ce rapport est différé en ceci que l'indiqué échappe à l'observation directe, soit du fait de son caractère révolu (pour les actes, comme marcher, fumer une cigarette, peindre un tableau, écrire un message, tout acte étant soumis par définition à l'évanescence temporelle), soit du fait de son caractère immatériel, et par conséquent imperceptible – comme il en va pour ce que l'âge classique nommait les « passions » et que nous désignons plutôt comme « complexes » ou « pulsions ». Par là, les indices sur lesquels prend appui l'heuristique du soupçon se distinguent de ceux dans lesquels la relation de causalité est en quelque sorte sanctionnée par un rapport de contiguïté *immédiate*, directement observable, tel celui qui existe entre l'index et ce qu'il montre, entre l'ombre et le corps qui la projette, entre la girouette et le vent ou entre le feu et la fumée : si nous ne voyons pas toujours à la fois le feu et la fumée, de la perception de celle-ci nous pouvons induire infailliblement l'existence de celui-là à l'intérieur de la même sphère spatio-temporelle, et inversement. De la même façon que de la belle flambée claire qui brûle dans l'âtre, je peux inférer que s'échappe une fumée, le visiteur qui, s'approchant de la maison, aperçoit la fumée sortant de la cheminée, peut en inférer qu'il y a du feu dans le foyer. Le fameux dicton selon lequel « il n'y a pas de fumée sans feu » – souvent allégué, soit dit en passant, pour justifier les soupçons infâmes de l'opinion – doit sa force imparable à la relation de bi-univocité qui relie l'un à l'autre l'indiquant et l'indiqué, relation analogue, sous cet aspect, à celle que présentent certains symptômes, tel celui qu'invoquait Quintilien, cité par Eco : s'il vit, alors il respire et s'il respire, alors il vit.

Indiscernabilité et opacité

Si l'indice est ce dont s'étaye le soupçon, si le paradigme indiciaire ouvre dans la connaissance une « ère du soupçon », comment ne pas voir que le propre du soupçon est de faire tache et de s'étendre de manière indéfinie ? Comment ne pas voir que le soupçon n'épargne rien, pas même ce qui le fonde et qu'il peut donc *se retourner* sur les indices ? Qu'est-ce qui rend possible ce retour ou ce retournement du soupçon sur l'indice ? C'est tout d'abord l'indiscernabilité de l'indice : si l'indice est une chose qui renvoie à une autre chose avec laquelle elle entretient un rapport causal, la première difficulté que pose l'indice, dans une heuristique du soupçon, est celle de sa discernabilité. L'indice est pris confusément dans la trame des choses, un peu à la façon de la lettre volée dans la nouvelle de Poe : bien souvent, s'il ne saute pas aux yeux, c'est justement parce qu'il crève les yeux et qu'on ne le soupçonne pas. C'est pourquoi la collecte des indices nécessite une méthode d'extraction : il faut aller chercher l'indice, le cueillir, le pêcher ou le chasser⁹. En d'autres termes, l'indice est de l'ordre du secret : il ne se manifeste pas comme tel. De l'indice comme du secret, on pourrait dire qu'on ne le cherche que si ou parce que l'on sait qu'il y en a un. Ainsi, c'est l'application systématique d'une poudre sur tous les objets entourant le corps de la victime qui permettra de « lever » les indices de la famille des empreintes. En vérité, la question de savoir *s'il y a indice* et la question de savoir *ce qui fait indice* se co-impliquent.

Que l'indice soit secret, qu'il ne se déploie que dans un espace discerné, séparé (comme l'indique l'étymologie même du mot *secret* : *se cernere*), ce n'est là que la conséquence de son caractère non-intentionnel, relevé déjà par saint Augustin, qui en faisait une propriété distinctive des « signes naturels » (la fumée pour le feu, la trace de l'animal, le visage de l'homme), par rapport aux « signes conventionnels » (linguistiques) : « Les signes naturels sont ceux qui, sans intention ni désir de signifier, font connaître, d'eux-mêmes, quelque chose d'autre en plus de ce qu'ils sont eux-mêmes¹⁰. » Dans l'heuristique du soupçon, l'indice n'est probant

9. Si l'interprétation des empreintes animales justifie le lien généalogique que Ginzburg établit entre le paradigme indiciaire et le paradigme cynégétique (« Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *loc. cit.*, p. 170), on ne saurait négliger l'importance des indices dans les deux autres paradigmes de la cueillette et de la pêche.

10. Saint Augustin, *La Doctrine chrétienne*, II, 1, 2, cité dans Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 45. Là où Aristote et les stoïciens dissociaient une théorie du signe logique et une théorie du symbole linguistique, saint Augustin fut le premier à tenter une théorie générale du signe. Reste qu'il faudra attendre Peirce pour voir la sémiotique rendre compte de la

qu'en ce qu'il est la trace non-intentionnelle par laquelle le criminel, le peintre ou l'écrivain, le névrosé ou le *Zeitgeist* se trahissent. Moins il est volontaire, plus il est significatif. La force probatoire de l'indice est très exactement gagée sur cela : excédant tout vouloir-dire, il permet d'exhiber une causalité non intentionnelle, bien plus éloquente que toutes les déclarations d'intention et que tous les alibis – il fait taire par avance toute dénégation et confond celui qu'il trahit. Des stratégies préventives n'en sont pas moins possibles, mais elles connaissent des fortunes diverses. On peut effacer les indices, mais sait-on jamais par avance par quoi on sera trahi ? On peut produire de faux indices, mais avec le risque, cette fois, que connaissent bien les menteurs, de « se couper ». C'est donc parce qu'il engage une causalité non-intentionnelle que l'indice est indiscernable – indiscernable à la fois de tout ce qui entre dans un rapport de causalité et de tout ce qui est non-intentionnel. Dit d'une autre façon : nous semons à tout moment des indices sans jamais savoir ni combien ni lesquels. Le corps, à lui seul, ne cesse de *s'indiquer* partout où il passe : cheveux, poils, rognures d'ongles, squames, empreintes et sécrétions diverses...

L'intentionnalité dont il est question ici est celle que postule la psychologie classique : visée d'un objectif par un sujet transparent à lui-même et ayant immédiatement accès aux données de sa conscience. Dans un tel cadre, la non-intentionnalité ne peut dès lors être que celle des actions exécutées sous la contrainte mécanique de l'habitude, par un sujet agissant sans y penser, comme le présuppose la méthode de Morelli : les lobes des oreilles, les ongles, la forme des doigts, des mains et des pieds ne révèlent ou ne trahissent l'identité du peintre que parce que celui-ci abandonne tout contrôle conscient dans l'exécution routinière de tels détails « insignifiants ». Et c'est l'attention que, pour sa part, la psychanalyse porte à des « traits sous-estimés » qui conduira Freud à souligner le parallélisme entre le « procédé » de Morelli et la technique analytique :

« Je crois que son procédé est étroitement apparenté à la technique de la psychanalyse médicale. Celle-ci aussi est habituée à deviner des choses

secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés et dont on ne tient pas compte, à partir du rebut – du “*refuse*” – de l’observation¹¹. »

Ces « traits sous-estimés » que négligent un regard focal ou une écoute dirigée ne sont pas autre chose que des indices, comme le fait apparaître un texte tardif dans lequel Freud revient sur un autre parallélisme, celui qui apparie l’analyste et l’archéologue dans une même tâche de construction :

« De tout ce dont il s’agit, l’analyste n’a rien vécu ni refoulé ; sa tâche ne peut pas être de se remémorer quelque chose. Quelle est donc sa tâche ? Il faut que, d’après les indices échappés à l’oubli, il devine ou, plus exactement, il *construise* ce qui a été oublié¹². »

Or, l’hypothèse freudienne de l’inconscient a précisément pour effet de rabattre ce qui échappe au sujet conscient sur les *déterminismes* profonds de son appareil psychique, c’est-à-dire sur un réseau complexe, enchevêtré, de *surdéterminations* – ce pourquoi le symptôme freudien n’est pas réductible aux tableaux nosographiques de la séméiologie médicale ou psychiatrique. Cette réfection de l’intentionnalité accroît donc encore davantage le caractère indiscernable des indices : dans le cadre de la cure analytique, il ne faut pas moins à l’analyste que le dispositif de l’écoute flottante pour lever les indices – manifestation

11. Sigmund Freud, « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), *L’Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 103. Voir Hubert Damisch, « Le gardien de l’interprétation », *Tel Quel*, 44, 1971, p. 70-84, et 45, 1971, p. 82-96. À Ginzburg, Georges Didi-Huberman objecte régulièrement qu’introduire le symptôme freudien dans ce paradigme, c’est en méconnaître la spécificité, dans la mesure où l’analogie entre, d’une part, les indices de l’enquête policière et de la critique attributionniste, et, d’autre part, le symptôme freudien, présuppose que celui-ci soit rabattu sur les procédures positivistes de la séméiologie médicale ou psychiatrique : voir « Une ravissante blancheur » (1986), *Phasmes. Essais sur l’apparition*, Paris, Éd. de Minuit, 1998, p. 82 ; *Devant l’image. Question posée aux fins d’une histoire de l’art*, Paris, Éd. de Minuit, 1990, p. 191, n. 244 ; « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité », in id. (éd.), *L’Empreinte*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 1997, p. 185 ; *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éd. de Minuit, 2002, p. 488 ; id. et Patrick Lacoste, « Dialogue sur le symptôme », *L’Inactuel*, 1^{re} s., 3, 1995, p. 207. Si je souscris à la critique qu’il fait de cette réduction positiviste, je remarque néanmoins qu’elle n’est possible qu’à la condition d’opposer Freud à lui-même : étonnement, Didi-Huberman passe sous silence le fait que l’analogie entre les deux types d’indiciarité, qu’il reproche à Ginzburg, a d’abord été proposée par Freud. Reste donc posée la question du positivisme dans le travail de Freud. Pour une relecture de l’hypothèse de Ginzburg et une lecture critique de l’usage que Didi-Huberman fait du symptôme dans le champ de l’histoire de l’art, voir Bernard Vouilloux, « Saint Georges à la croisée des chemins. Question posée aux fins d’une anthropologie des images », à paraître dans Thierry Davila et Pierre Sauvanet (éds), *Devant les images. Penser l’art et la politique avec Georges Didi-Huberman*.

12. Sigmund Freud, « Constructions dans l’analyse » (1937), trad. E. R. Hawelka, U. Huber et J. Laplanche, *Résultats, Idées, Problèmes*, t. II (1921-1938), Paris, PUF, 1985, p. 271.

particulièrement éclatante du fait que les causalités inconscientes échappent aux chaînes des raisons que la raison nous fait former. Voilà qui explique comment le soupçon peut se retourner sur l'indice et en quelque sorte s'alimenter lui-même : si l'indice est ce qui étaye le soupçon, celui-ci me fait en retour partout soupçonner des indices et soupçonner les indices. L'« ère du soupçon » est paranoïde (et non pas paranoïaque) en ceci que le monde qui se découvre à elle n'est plus ni le monde des causalités naturelles (auxquelles ne saurait s'appliquer le critère de l'intentionnalité), ni celui des intentions humaines (que le sujet communique) – c'est un monde buissonnant d'indices, un monde biaisé dans lequel les significations ne s'épuisent pas dans un vouloir-dire. C'est très exactement ce changement de paradigme que visait Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (1956) lorsque, sur l'exemple du roman, elle opposait à l'ancien contrat de *confiance* que les motivations rationalisables du personnage permettaient d'instaurer entre l'auteur et le lecteur la *défiance* que désormais celui-ci comme celui-là nourrissent sans fin à l'égard de ce que parler veut dire, de ce que l'on fait quand on parle et de nos raisons de faire. Pour Nathalie Sarraute comme pour tous les romanciers français qui, durant ces années 1950, se reconnaissaient dans l'aspiration à un « Nouveau Roman », il s'agissait de tirer les conséquences, pour le roman français, d'un changement d'attitude à l'égard des phénomènes qui s'était marqué d'abord dans les sciences exactes, la philosophie et les sciences humaines, puis dans le roman étranger (Kafka, Joyce, Woolf, Faulkner...). Aussi bien le *soupçon* n'est-il pas réductible à la *suspicion*, à la compulsion policière (paranoïaque) qui partout cherche un coupable et un mobile (cherchez la femme...) : levain ou ferment d'une inquiétude épistémologique, il est le moteur de toute recherche, de tout *désir* de savoir.

À cette première difficulté, l'indiscernabilité, s'en ajoute une seconde : celle-ci est liée à l'opacité que l'indice oppose à l'interprétation. Que l'indice, dans l'heuristique du soupçon appelle une interprétation, c'est très exactement une exigence qui découle du fait que le rapport entre « type » et « token », comme on l'a vu, est fondé sur un lien de contiguïté différé nécessitant la mise en place de procédures inductives ou abductives parfois très élaborées. À tout indice, dans l'heuristique du soupçon, est liée la question suivante : de quoi est-il l'indice (ou, comme on commence à dire, de quoi « indice » est-il le nom) ? Quel indicé faire correspondre à tel indiquant, sachant que les cas de bi-univocité (comme la

respiration et la vie) constituent l'exception plutôt que la règle et qu'une indicierité secondaire est parfois nécessaire (la buée sur un miroir, comme indice de la respiration), du moins là où le sujet de l'investigation aurait quelque répugnance à croquer les orteils du sujet supposé mort ? La difficulté est ici un peu du même ordre que celle que pose l'existence en langue de mots polysémiques : au mot *arbre* correspondent dans le dictionnaire plusieurs *significations* et ce n'est que l'emploi du mot en discours qui permet d'en fixer le *sens*, celui-ci étant fonction à la fois du contexte verbal et de la situation d'énonciation. Cette dimension pragmatique oriente, on l'a vu, le procès de repérage dont l'indice est l'objet. Toutefois, si elle intervient à nouveau à l'étape interprétative, c'est pour jouer non plus au niveau sémantique (qu'est-ce qui fait indice ?), mais au niveau syntaxique (comment les indices s'agencent-ils ?). De fait, les indices ne commencent à « parler » que lorsqu'ils sont reliés entre eux ou mis en rapport avec des informations tenues pour acquises : ils intègrent alors des constructions hypothétiques.

À l'« ère du soupçon » et dans le cadre de l'heuristique ouverte par le paradigme indiciaire, l'herméneutique de l'indice a donc deux types de difficultés à affronter : l'une tient au *régime topologique* de l'indice, à l'être-secret que son indiscernabilité lui confère ; l'autre est liée à son *régime chronologique*, à l'être-différé que lui confère son opacité. Un texte donne exemplairement à lire cette double difficulté : il s'agit de l'admirable nouvelle de Melville, *Benito Cereno*. Le lecteur de Melville découvre en même temps que le capitaine Amasa Delano, sur lequel le récit est focalisé, le comportement très étrange et les propos souvent obscurs du capitaine espagnol, Benito Cereno, et la conduite pour le moins intrigante des passagers en majorité noirs d'un bâtiment en perdition croisé le long de la côte méridionale du Chili. Il faudra à ce lecteur, comme au capitaine Delano, attendre la fin de l'histoire pour comprendre que le comportement et le discours du capitaine espagnol n'étaient dus ni à l'épuisement physique, ni à quelque dérangement mental, ni à une atroce duplicité, mais à la surveillance continue qu'exerçaient sur lui ceux dont nous découvrons seulement à ce moment qu'embarqués comme esclaves, ils se sont mutinés au cours de la traversée et se sont rendu maîtres du navire et de son capitaine. Celui-ci ne parlait et n'agissait donc que sous la contrainte, ayant été forcé par les mutins d'accréditer aux yeux du capitaine Delano une fiction qui les présentait tous comme les victimes d'une série de calamités naturelles survenues durant leur voyage. Le meneur de la mutinerie,

Babo, a en effet imaginé de toutes pièces une histoire destinée à tromper Delano sur la signification de tout ce qu'il va voir et entendre au long de la journée qu'il passe sur le *San Dominick*, à bord duquel il est monté d'abord dans le seul désir d'obtenir des éclaircissements sur les causes de son aspect délabré et avec le souci d'apporter éventuellement son aide. Ainsi, ce bateau sur lequel les esclaves circulent librement, où l'équipage blanc, privé d'officiers, est réduit à quelques matelots, qui est commandé par un jeune hidalgo défaillant constamment entre les bras de son serviteur noir (Babo), lequel ne le quitte jamais des yeux, ce bâtiment visiblement sinistré et mal entretenu, à la carcasse blanchie par le sel et le soleil et aux voiles en loques, aurait essuyé une terrible tempête au large du cap Horn et perdu encore nombre d'hommes d'équipage, de passagers blancs et d'esclaves dans des épidémies successives, aggravées par la pénurie d'eau et de nourriture, avant de dériver au large des côtes, de s'encalminer durant de longues semaines, pour enfin revenir vers la terre, en vue de faire le plein d'eau. C'est justement en ce point de mouillage que le *San Dominick* se retrouve à côté du *Bachelor's Delight*. Au fil des heures, Delano ne va cesser d'osciller entre la crédulité la plus complète, à laquelle le porte un naturel généreux et peu soupçonneux, et les diverses interprétations que lui inspirent tant le comportement et les paroles de Don Benito que ce qu'il observe dans les attitudes des esclaves ou de quelques matelots. Certains de ces derniers auront bien tenté à diverses reprises de le mettre par des signes sur la voie de la vérité, mais sans jamais pouvoir, soumis qu'ils sont à la même contrainte que leur capitaine, les délivrer, ces signes, de manière complète et non ambiguë. En sorte que le brave Delano se meut tout au long du jour dans une forêt d'énigmes plus opaques les unes que les autres, qu'il tente de résoudre, non sans tomber à chaque fois dans de nouvelles contradictions. Ce n'est qu'au moment où il quitte le *San Dominick*, moment que Don Benito choisit pour échapper à la surveillance de Babo et sauter dans la baleinière du *Bachelor's Delight*, que Delano commence à entrevoir la vérité. Celle-ci finira d'être dévoilée avec le procès, dont nous sont communiquées les principales pièces. Ainsi, parvenus à la fin du récit, sommes-nous obligés de le reprendre depuis le début pour repérer les indices qui nous avaient échappé (c'est-à-dire pour interpréter comme indices les paroles, les gestes, les attitudes rapportés par le narrateur) et pour réinterpréter correctement ceux que nous avons relevés et dont la signification véritable nous était demeurée obscure. Nul doute que, dans l'atmosphère moite de cette journée

de dupes, à travers la relation dialectique entre la vérité et le mensonge, il y aille de bien autre chose encore que du démasquage d'un horrible stratagème. Au cours de la traversée qui les conduit à Lima, Don Benito déclarera à Delano :

« Vous aviez passé avec moi tout le jour, me parlant, me regardant, marchant avec moi, assis près de moi, mangeant et buvant avec moi ; et pourtant, votre dernier geste fut d'empoigner comme un scélérat non seulement un innocent, mais le plus pitoyable de tous les hommes. Tant les stratagèmes et les machinations malignes parviennent à en imposer ; tant les meilleurs des hommes peuvent errer en jugeant la conduite d'autrui, si les réalités profondes de sa condition lui sont inconnues. Mais vous étiez forcé de juger ainsi, et vous avez été détrompé à temps. Plût à Dieu qu'il en fût toujours de même, et pour tous les hommes¹³. »

Les deux logiques de l'indice

Qu'il y ait un seuil épistémologique entre l'exploitation rationnelle que l'époque classique faisait des indices et l'heuristique du soupçon, c'est ce qui pourrait être démontré à l'aide de quelques exemples pris dans les arts visuels. Le point de départ sera fourni par les analyses que donnèrent au XVIII^e siècle les auteurs qui promurent la théorie du *punctum temporis*, de l'instant « prégnant » ou de l'instant « fécond », pour reprendre respectivement les termes de Shaftesbury et de Lessing¹⁴. On sait l'importance de cette problématique dans la littérature d'art de cette période, comment elle s'esquisse déjà à travers la notion de « péripétie » que Le Brun avance dans sa conférence sur *La Manne* de Poussin, avec quelle rigueur Shaftesbury la thématise dans son essai sur le Jugement d'Hercule, essai décisif qui formera l'horizon des contributions de Diderot et de Lessing. Il ne s'agit pas, ici, d'entrer dans le détail de ces débats, ni d'en retracer l'histoire, mais de tenter de décrire leur fondement sémiotique. Il semble que les anticipations et les rétrospections auxquelles fait référence la théorie du *punctum temporis* recouvrent

13. Herman Melville, *Benito Cereno et autres Contes de la Véranda*, trad. P. Leyris, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1977, p. 315.

14. Voir Bernard Vouilloux, « La temporalité dans l'image peinte », in Franziska Sick et Christoph Schöch (éds), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, p. 319-335.

en fait quatre cas de figures, qui peuvent être regroupés deux à deux sous les catégories de l'indice expressif (physionomique ou gestuel) et de l'indice objectal.

1. Quand elle procède par *indice expressif*, la synthèse temporelle peut être spatialement effectuée soit par distribution, soit par condensation.

1.1. Par *distribution* : dans *La Manne* de Poussin (**fig. 1**), les moments temporellement périphériques à la cueillette de la manne sont distribués spatialement entre les expressions de différents groupes de figures, les unes languissantes, les autres manifestant leur reconnaissance¹⁵.

1.2. Par *condensation* : on pensera ici à la formule qu'en donne Diderot dans ses *Essais sur la peinture*, qu'il est loisible d'exemplifier par le tableau de Rembrandt représentant le festin de Balthazar (**fig. 2**) : « Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions ; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions¹⁶. »

2. Quand elle procède par *indice objectal*, la synthèse temporelle peut avoir ou bien une fonction anticipatrice, ou bien une fonction rétrospective.

2.1. Fonction *anticipatrice* : dans ses *Pensées détachées sur la peinture*, Diderot encore avance l'exemple suivant, qui pourrait être illustré cette fois par la composition de Tiepolo sur le sacrifice d'Iphigénie (**fig. 3**) : « On n'égorge pas encore Iphigénie ; mais je vois approcher le victimaire avec le large bassin qui doit recevoir son sang, et cet accessoire me fait frémir¹⁷. »

2.2. Fonction *rétrospective* : on renverra au compte rendu que Diderot, toujours, a donné dans son *Salon* de 1765 de l'esquisse du *Fils puni* de Greuze (**fig. 4**)¹⁸, et en

15. Voir Charles Le Brun, « Sur *Les Israélites recueillant la manne dans le désert* de Poussin » (5 novembre 1667), in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. A. Mérot, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 110.

16. Denis Diderot, *Essais sur la peinture* (1766 ; éd. posth. 1795), éd. G. May, et *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 54. Les analyses que Diderot donne des « vestiges » et des « traces subsistantes » qu'une passion mêle à celle qui point (voir Bernard Vouilloux, « "Je serai un Ancien..." : Diderot et la destination de l'autoportrait », *L'Inactuel*, 1^{re} série, 2, 1994, p. 139-163) doivent beaucoup à celles de Shaftesbury. L'analyse qu'Aron Kibédi Varga propose du tableau de Rembrandt se construit elle aussi autour de la notion de péripétie : « [...] il s'agira maintenant de ne représenter que le moment crucial, celui donc où le personnage principal se rend brusquement compte du changement de son état, où son visage reflète par conséquent des émotions violentes et contradictoires. [...] le roi effrayé incarne la péripétie et embrasse par conséquent l'ensemble du récit dont il est le centre, ce qui précède aussi bien que ce qui suit » (*Discours, Récit, Image*, Liège et Bruxelles, Pierre Mardaga, 1989, p. 105).

17. Denis Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* (éd. posth. 1798), *Ceuvres esthétiques*, éd. P. Vernière, Paris, Garnier, 1976, p. 776.

18. Id., *Salon de 1765*, éd. E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 198-200. Le tableau définitif, daté de 1778, est au musée du Louvre. Selon les éditrices du *Salon de 1765*, l'œuvre commentée serait l'esquisse qui est au musée Wicart de Lille. Le catalogue de l'exposition *Diderot et l'Art de Boucher à David* (Paris, Hôtel de la Monnaie, 5 octobre 1984-6 janvier 1985), M.-C. Sahut et N. Volle (dir.), Paris, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1984, reproduit un dessin qui est au

particulier à ses remarques sur ces trois objets : le crucifix, que la fille aînée « a fait baiser à son père » ; le livre, placé devant elle, qui conduit Diderot à penser « qu'elle a été chargée, la pauvre malheureuse, de la fonction douloureuse de réciter la prière des agonisants » ; et enfin la fiole, à côté du livre, qui « contient apparemment les restes d'un cordial ».

Ce qui différencie les indices objectaux des indices expressifs, c'est qu'ils possèdent le caractère permanent (du moins relativement) des choses. Alors que les indices expressifs inscrivent (ou montent) les temporalités non synchrones de chaque affect dans la durée très brève du présent de la représentation – comme dans les têtes d'expression de Le Brun ou les bustes de Messerschmidt –, les indices objectaux participent de la plus ou moins longue durée des choses et servent de points d'ancrage au déroulement d'une séquence d'actions. Les uns et les autres mettent bien en jeu entre l'indiquant et l'indiqué un rapport de contiguïté qui est différé soit du fait du caractère révolu ou à venir de l'indiqué, soit du fait de son caractère immatériel ; mais, à chaque fois, l'opacité est conjurée par le codage des expressions (ou des passions) et des actions.

Le sujet postulé par le tableau durant toute cette époque de la représentation qui s'étend entre le Quattrocento et la fin du XIX^e siècle est un sujet qui n'a accès qu'à la temporalité qu'aménage un espace rationnellement compris. Que se passe-t-il dès lors que sous la scène se dessine ce que Freud a appelé l'« autre scène » ? dès lors que la linéarité temporelle est brisée d'après-coups ? dès lors que la topographie physique se subordonne à la topique psychique ? Reprenons nos deux catégories d'indices, les indices expressifs et les indices objectaux, en commençant par les indices expressifs. Lorsque l'inconscient du sujet représenté se trahit dans la scène, il va donner lieu à des expressions contradictoires, très semblables à celles que Freud repérait chez l'hystérique – Freud qui cite le cas d'une patiente tenant « d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher¹⁹ ». Pierre Klossowski, dans *La Révocation de l'Édit de Nantes*, donne le nom de « solécisme » à un phénomène déjà relevé par Quintilien, celui qui voit quelque mouvement du corps contredire le message

musée des Beaux-Arts de Lille, mais qui « présente tellement de divergences avec la description de Diderot [...] que l'on a toutes les raisons de douter qu'il ait été l'« esquisse » exposée en 1765 » (p. 250).

19. Sigmund Freud, « Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité » (1908), trad. J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Névrose, Psychose et Perversion*, 8^e éd., Paris, PUF, 1992, p. 155.

verbal²⁰. Ce qui requiert Klossowski, c'est l'application qui peut être faite de cette observation à l'art muet de la peinture : de fait, le narrateur de la *Révocation* se plaît à relever des gestes contradictoires aussi bien dans les œuvres du peintre imaginaire Tonnerre que dans les situations où se trouve compromise son épouse Roberte. Un seul exemple suffira, d'autant plus intéressant que Klossowski l'a lui-même mis en image²¹ : la description du tableau intitulé *Lucrèce* montre la vertueuse Romaine « levant la cuisse de façon inquiétante, comme repoussant l'agresseur peut-être, mais lui frayant la voie » ; de même y aurait-il contradiction entre le bras, coude levé et main ouverte, qui repousse les lèvres de l'agresseur, et l'autre bras, qu'elle dirige, note toujours le narrateur, « vers le bas de son ventre où sa main, tous doigts allongés, semble moins couvrir sa vergogne trop visible que d'attendre... », comme si le geste qui protège les lèvres du bas les ouvrait dans le temps même où sont repoussées les lèvres de l'agresseur. La *Lucrèce* de Klossowski est un sujet clivé entre ce qu'elle dit et ce qu'elle montre ; mieux encore, cela même par quoi elle se défend est ce qui l'offre à son agresseur : son refus est une acceptation.

Venons-en maintenant aux indices objectaux, à ceux que présente par exemple le célèbre tableau de Fragonard (**fig. 5**). Un observateur notait bien, en 1785, que si le jeune homme et la jeune fille luttent l'un pour fermer le verrou, l'autre pour tenter de l'en empêcher (encore une histoire d'ouverture et de fermeture), l'issue de la lutte était en quelque sorte connue d'avance puisque « la scène se passe auprès d'un lit, dont le désordre indique le reste du sujet²² ». La logique indicielle à laquelle obéit le désordre du lit est donc celle de l'annonce : l'être-là du lit bouleversé indique le *va-être* du coït. Pour Daniel Arasse, toutefois, il conviendrait d'aller plus loin : toute la partie gauche du tableau se déploierait selon ce qu'il appelle une « logique configurative²³ », les oreillers se gonflant comme des seins, les plis de la draperie laissant « augurer la figure d'un sexe féminin », l'angle du lit évoquant un genou et une cuisse revêtus du même tissu

20. Pierre Klossowski, *La Révocation de l'Édit de Nantes* (1959), *Les Lois de l'hospitalité*, Paris, Gallimard, 1965, p. 14. Voir Quintilien, *Inst. orat.*, I, 5, 36 : « *In gestu etiam nonnulli putant idem vitium inesse, cum aliud voce, aliud nutu vel manu demonstratur.* » Sur l'infléchissement que la trilogie de Klossowski fait subir au texte lui-même complexe de Quintilien d'où cette phrase est tirée, voir Otto Pfersmann, « Le solécisme », in Laurent Jenny et Andreas Pfersmann (éds), *Traversées de Pierre Klossowski*, Genève, Droz, 1999, p. 165-177.

21. Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, op. cit., p. 23.

22. Cité dans Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992, p. 250.

23. Id., *ibid.*, p. 250-251.

que celui dans lequel est taillé le jupon de la jeune fille, et le rideau, d'une rubescence, d'une turgescence, d'une tumescence provocantes, suggérant davantage un mouvement d'érection que de chute. Ce qui s'indiquerait à travers cette série d'indices, ce serait moins le « reste du sujet », comme disait le chroniqueur de 1785, que ce qui reste du sujet dans sa peinture, les opérations de son désir en peinture. Le renvoi indiciel ne jouerait plus dans l'immanence de la représentation (comme c'était le cas pour toute l'époque classique, de Le Brun à Diderot, et même encore chez Klossowski), mais dans le mouvement de transcendance qui conduit de la représentation à ce qui la présente, un peu de la même façon que, chez Morelli, la main peinte conduit à la main du peintre. Mais, alors que chez Morelli, l'indice permet de sceller l'identité de l'auteur du tableau (un peu comme on parle de l'auteur du crime), les indices fragonardiens renvoient non tant au désir du sujet peintre (au désir qu'il *a*) qu'au désir en tant que « principe » dans lequel vient à s'inscrire le sujet (au désir qui le *traverse*). À la différence des détails morelliens, qui n'autorisent ou ne confortent l'attribution que parce qu'il se fondent sur l'appropriation réciproque de l'être et du faire (être Sassoferrato, c'est faire de telle manière, et inversement), les détails fragonardiens ne parlent que le langage anonyme du désir, leur vocabulaire et leur syntaxe étant ceux du rêve.

La confrontation de ces analyses témoigne exemplairement des relations conflictuelles qui s'établissent entre les deux logiques de l'indice : la logique rationaliste, figurative, qui est celle du XVIII^e siècle et qui n'interprète les indices objectaux que dans l'horizon de la notion d'instant prégnant (le bouleversement du lit *annonce* la chute de la jeune fille de Fragonard au même titre que le crucifix, le livre et la fiole *rappellent* les saints devoirs auxquels s'est livrée la jeune fille de Greuze) ; la « logique configurative » que fait prévaloir l'heuristique du soupçon pour faire lever les indices du désir. Est-ce à dire que le XVIII^e siècle n'avait pas d'inconscient ? À cette grave question qui risquerait de nous entraîner très loin, je répondrai prudemment que ce qui paraît à peu près sûr, c'est que l'époque de Diderot ne thématise rien de tel. Cela ne signifie pas qu'il faille se contenter des seules lectures intentionalistes mises en œuvre par ses contemporains. Face aux fameux bustes de Messerschmidt, nous avons vite fait de constater que la logique rationaliste (issue de Descartes) qui étayait la conférence de Le Brun sur l'expression des passions ne saurait épuiser leur signification. Si la mécanique des

passions permet de rendre compte sans reste des distorsions qui affectent les têtes de Le Brun, nous voyons bien que les grimaces qui tordent les visages de Messerschmidt ne sont pas seulement les indices expressifs de différents caractères et que certaines d'entre elles font même référence à d'étranges pseudomorphoses organiques (telle la *Première tête en forme de bec*, **fig. 6**) – bref, ces grimaces fonctionneraient plutôt comme les symptômes d'une disposition psychopathologique du sculpteur lui-même, ainsi qu'Ernst Kris, dans l'horizon de ce qui était encore de la « psychanalyse appliquée », en fit la démonstration²⁴. « Psychopathologique » : il n'est pas tout à fait inopportun que ce mot résonne à la toute fin d'un propos qui visait à mettre l'accent non seulement sur les soupçons que la recherche et l'interprétation des indices permettent de nourrir, mais aussi sur les soupçons dont ils peuvent être l'objet, tant il est vrai qu'il est des situations dans lesquelles on ne sait trop qui doit être le plus soupçonné, de l'artiste ou de son interprète (et de ses « zobsessions »).

— Iconographie —



Fig. 1 : Nicolas Poussin, *Les Israélites recueillant la Manne dans le désert*, 1639, Paris, musée du Louvre.

24. Ernst Kris, *Psychanalyse de l'art* (1952), trad. B. Beck et M. de Venoge, Paris, PUF, 1978, p. 156-184.



Fig. 2 : Rembrandt, *Le Festin de Balthazar*, 1635, Londres, National Gallery.



Fig. 3 : Giambattista Tiepolo, *Le Sacrifice d'Iphigénie*, 1757, Vicence, Villa Valmarana.



Fig. 4 : Jean-Baptiste Greuze, *Le Fils puni*, 1765, pinceau, lavis d'encre brune et grise, sur traits de pierre noire, sur papier blanc, Lille, musée des Beaux-Arts.



Fig. 5 : Jean Honoré Fragonard, *Le Verrou*, v. 1774, Paris, musée du Louvre



Fig. 6 : Franz Xaver Messerschmidt, *Première tête en forme de bec*, 1770-1783, Vienne, Österreichische Galerie.