

Première partie

Les langages de l'image

Chapitre 1

La nature de l'iconicité

1.1 Introduction

L'icône est intuitivement perçue comme différant du signe linguistique en ce qu'au lieu d'être arbitrairement liée à son contenu, elle le *représente* d'une façon ou d'une autre. La notion d'iconicité, qu'elle se manifeste dans les dessins, les peintures ou les pictogrammes, a fait l'objet de plusieurs tentatives de définition plus méthodiques qui cherchaient à rendre compte de cette intuition. L'objectif de ce développement est d'exposer les difficultés rencontrées lors de ces tentatives de définition, et de clarifier les grandes lignes de raisonnement suivies lors d'une réflexion sur la nature de l'iconicité, ainsi que les grandes questions auxquelles une telle réflexion aboutit.

1.2 Classes de signes selon la condition de reconnaissance

Commençons par une caractérisation naïve qui nous servira de point de départ pour pénétrer dans le débat sur l'iconicité.

Nous nous focaliserons dans cette introduction sur l'icône comme moyen de communication, en laissant de côté d'une part les questions esthétiques liées à l'art pictural, d'autre part les utilisations soi-disant « agissantes », comme le rite magique ou la communication homme-machine. Le signe iconique est un message, une monnaie d'échange entre celui qui l'émet et celui à qui il la destine. C'est en tant que message donc que nous comptons l'aborder ici, en laissant de côté pour l'instant la discussion sur la signification et la nature du signifié. Nous allons du moins considérer ici cette signification comme moyen de communication, c'est-à-dire que nous n'allons perdre de vue son lecteur ni son émetteur.

Le cadre de communication postulé est minimal : l'émetteur provoque l'évocation à l'esprit du destinataire d'une image, d'une conception ou d'un sentiment particulier. Il le fait en investissant de sens un support qui se présente à la perception du destinataire.

Afin de n'exclure aucun cas de figure possible de ce cadre, on ne postule *a priori*

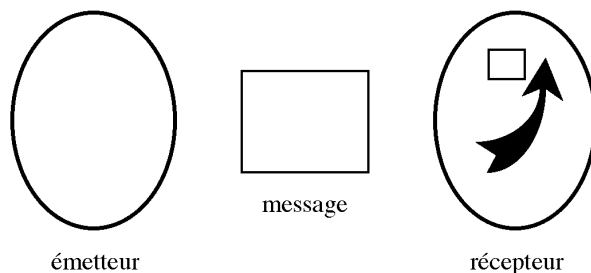


FIG. 1.1: communication

ni contrôle intentionnel complet du contenu évoqué, ni acception précise du terme d'image, de conception ou de sentiment — termes larges pour désigner ce qui peut être substance de sens ; on ne présume pas plus de l'immédiateté de la communication, même si le dessin peut suggérer l'idée d'une présence simultanée de l'émetteur et du destinataire sur le lieu de l'échange.

Pour provoquer cette évocation, l'émetteur doit avoir recours à un support de communication, le *signe*, dont la valeur soit reconnue par le destinataire. La condition de cette reconnaissance va nous servir à établir une typologie sommaire du signe qui pourra offrir un point de départ pour la caractérisation du signe iconique.

1. En toute rigueur, dans le cadre minimal décrit ci-dessus, on peut classer en premier lieu le cas où le support de communication *est* en tout ou en partie l'objet que l'on souhaite évoquer, et n'est rien que cela¹. Dans ce cas, naturellement, la condition de reconnaissance serait remplie d'emblée, l'interprétation du signe se ramenant à un cas de reconnaissance de formes.

Ce cas de figure n'exige pas de profond développement, non tant parce qu'il échappe en première approche à la définition scolastique du signe, pour laquelle ce qui est évoqué est d'une autre espèce que ce qui est perçu, que parce qu'il ne fait que décaler le problème de la signification sur d'autres signes qui sont *autour* de l'objet.

En effet, nous ne pouvons admettre l'existence du signe isolé que dans des circonstances qui le rendent inutile en présence de l'objet évoqué. Le cri que pousse le chimpanzé pour avertir ses congénères de l'approche d'un prédateur n'est pas motivé si chaque destinataire potentiel se trouve déjà en présence directe de ce dernier. Le panneau qui avertit l'automobiliste d'un virage dangereux ne doit son existence qu'au fait que l'automobiliste ne peut pas percevoir directement, ou tout au moins pas en entier, le virage, sa courbure et sa longueur.

Dans ces cas limites où l'on essaye d'imaginer le signe entier comme ne servant qu'à évoquer un objet « pur », sans ajouter d'information, sans *parler de* cet objet, le signe est idéalement la simple représentation *in absentia* de l'objet évoqué. Ce qui implique l'absurdité de la réduction du signe à l'objet. On mesure la marginalité dans les situations réelles d'un tel cas de figure de signe purement isolé.

¹On repoussera le cas de l'objet symbolique comme la fleur, qui entre dans le cadre des conventions sociales.

En revanche, il est aisé d'imaginer que la présentation d'un objet lui-même puisse entrer dans le cadre d'un processus de communication autour de cet objet ; mais dans des cas de figures où il y a quelque chose à dire *sur* ou *à propos* de lui. Le message est alors porté par d'autres signes que par l'objet lui-même : mots, gestes, attitudes ... quand ce ne serait que le simple port d'attention sur cet objet par un geste déictique. Eco [1975] cite l'exemple du paquet de cigarettes que l'on montre pour en demander un autre : l'objet individuel devient dans ce cas le représentant de sa classe.

En bref, en présence de l'objet, soit il y a communication, et elle se fait *autour* de l'objet ; soit il n'y a que l'objet seul et nous ne sommes plus dans le cadre de la communication mais dans celui du cadeau.

Un cas intéressant est celui de ce qu'on a appelé le « signe naturel » : un symptôme d'une réalité complexe, dont toutes les parties ne sont pas perceptibles immédiatement, permet d'inférer l'existence de cette réalité complexe. C'est le cas des boutons qui permettent de détecter la varicelle ; c'est encore le cas du grattement à la porte qui permet de comprendre que le chien veut entrer². Mais peut-on rattacher à la sémiotique un ensemble de cas de logique déductive ?

2. Le cas de figure qui vient spontanément représenter l'inverse du précédent est celui où une convention préalable entre le destinataire et l'émetteur permet de fixer la condition de reconnaissance du signe utilisé. Le destinataire alors ne reconnaît non seulement pas l'objet lui-même, mais il ne reconnaît le signe que grâce à une convention apprise au préalable et codifiant l'association de tel signe avec telle idée ou représentation.

Dans une deuxième classe, nous pouvons alors théoriquement isoler les signes où cette convention reste l'unique condition de reconnaissance et d'interprétation par le destinataire. C'est le cas de la plupart des mots des langues humaines. Pour ces dernières, la sémantique des signes employés est déterminée par un ensemble de conventions propres à un groupe social et formant système ; chacune de ces conventions, comme l'explique Saussure, traçant les distinctions entre ce qui est évoqué par un signe particulier et ce qui serait évoqué par d'autres signes du même système, entretenant des rapports « d'association » avec le premier. C'est le cas par exemple aussi de certains systèmes de signes visuels, comme les systèmes formels de signes d'opérations arithmétiques et analytiques utilisés par les mathématiques — à la différence que ces signes ont une référence fixe.

Ce mode de signification, fondé exclusivement sur la convention préalable, crée des conditions de fonctionnement qui lui sont liées du fait de sa nature même :

- Le signe, n'ayant plus de lien naturel mais un lien conventionnel avec son objet, peut représenter n'importe quoi. Et en contraposée, tout objet exprimable peut être exprimé par n'importe quel signe. C'est le principe de *l'arbitraire du signe* exposé par Saussure, le principe fondamental justifiant l'existence de différentes langues humaines, ainsi que l'évolution diachronique de ces langues.

²À supposer que le chien n'ait pas encore appris par expérience qu'en la grattant la porte ne s'ouvre pas, mais qu'il réveille par contre son maître qui vient alors lui ouvrir. Exemple emprunté à [Buyssens, 1943].

- D'un autre côté, à partir du moment où seule une norme apprise permet la reconnaissance du signe utilisé et fournit les conditions de départ de l'évocation —i.e. de la production du sens par le destinataire, alors l'interprétation du signe est réservée aux membres du groupe au sein duquel s'établit la norme. Un tel signe est inutilisable par un non-membre du groupe, comme l'est le mot d'une langue qu'on ne comprend pas³.

3. Nous classerons dans une troisième catégorie les signes dans lesquels l'émetteur a voulu inscrire des éléments analogiques, d'une façon ou d'une autre, à l'objet qu'ils veulent évoquer.

On est tenté de ranger dans cette large catégorie tous les cas où l'émetteur essaye de communiquer à son destinataire l'évocation de quelque chose par l'imitation de traits caractéristiques de cette même chose. C'est dire que cela peut comprendre l'icône « ne pas laver à l'eau » des étiquettes de vêtement, les mots anglais « *whip* » et « *splash* », le geste d'imitation de l'écriture manuscrite pour demander un papier et un crayon, aussi bien à la limite que les points de suspension, où la répétition de trois points identiques évoque seule le trait */itératif/* inhérent à ce signe de ponctuation.

Nous venons de souligner la limite qu'impose au signe conventionnel son appartenance stricte à un groupe social, qui réduit l'étendue de son usage à une zone déterminée de l'espace et du temps. L'utilisation, dans les signes de cette troisième catégorie, de l'imitation de la nature de l'objet évoqué peut être une tentative de communication plus universelle, dans laquelle la construction du sens pourrait se faire en partie par un raisonnement abductif du destinataire sur des traits perçus dans le support signifiant.

L'affranchissement total de cette catégorie de signes de la norme sociale qui régit par exemple l'intercompréhension des langues n'est, comme on s'y attend, pas rigoureusement possible. Nous discuterons ce point plus bas.

Dans le cadre de cette typologie de signes, c'est au sein de la troisième catégorie que nous allons proposer une première définition de notre objet d'étude : *l'icône* sera pour nous un signe *visuel* de la troisième catégorie.

Cette typologie ressemble à la classification des signes par Peirce en *Icône*, *Indice* et *Symbole* (qui correspondraient ici respectivement à la troisième, première et seconde catégorie). Cette classification se fonde en effet sur un même critère de *type de relation* entre un signe et son objet, que nous avons tenté de placer sur une sorte d'axe mesurant l'éloignement du premier au second :

³Cette considération est pour le moins abstraite ; étant rarement confronté à un signe « pur », isolé, et sans aucun élément de contexte linguistique ou pragmatique, le destinataire produit toujours un sens, même si celui-ci n'est qu'une tentative d'interprétation fondée sur des associations plus ou moins justifiées. Le cas qui illustrerait seul une possible absence totale de sens est le cas du déchiffrement impossible d'une langue morte dont on ne connaît pas de parenté linguistique et culturelle.

Catégorie de signes	Relation <i>a priori</i> entre signifiant et objet	Type Peircéen correspondant
1. le signifiant <i>est</i> sur le même plan de réalité que son objet	identité (totale ou partielle)	Indice
2. le signifiant <i>ressemble</i> à son objet	ressemblance	Icône
3. le signifiant n'a pas de rapport autre que conventionnel avec son objet	aucune	Symbole

Nous ne chercherons pas néanmoins à abuser de ce parallèle en lui faisant signifier une équivalence théorique de la typologie présentée ci-dessus avec la trichotomie de Peirce. Ce dernier place son étude du signe dans le cadre d'une philosophie générale de l'expérience humaine, où le signe joue justement une place fondamentale puisque tout y est sémiotique. Nous exploitons pour notre part une catégorisation concrète du signe par « degré d'arbitraire », qui, pour la sémiotique de la communication humaine, caractérise notre objet d'étude par ce qui motive le plus souvent son emploi, sa prétendue universalité.

Une fois posés ainsi grossièrement ces points centraux pour le concept même d'icône : la question de son universalité et celle de son caractère intuitif, dû à une ressemblance supposée du signe avec son objet, il importe de retracer ici quelques grandes lignes du débat sur ces questions, qui ont été déjà discutées par plusieurs auteurs.

1.3 L'icône dans la sémiotique de Peirce

La notion d'icône comme type de signe apparaît chez Charles S. Peirce [1978] et se définit dans le type de rapport du signe à son objet. C'est l'une des trois catégories de la trichotomie fondamentale *Icône*, *Indice*, *Symbole* qui dans la sémiotique de Peirce divise les signes selon le *mode d'être* de ce rapport. Rappelons pour commencer dans quel cadre ontologique se placent ces catégories.

Peirce fonde son étude des expériences de pensée (« *phanéroskopie* ») sur trois modes d'être, trois « univers » dont tout procède :

- La *priméité*, univers des idées primitives, qui ont en elles-même leur essence. C'est l'univers du possible, puisque ce qui en relève ne dépend pas d'une existence contingente. Les idées primitives, les seules auxquelles nous avons accès, nous sont certes connues par des occurrences ; mais c'est l'idée elle-même et pas ses occurrences qui est du domaine de la priméité. Sont des idées premières la rougeur, la douleur, la dureté ...

- La *secondéité*, univers de ce dont l'essence est d'être quelque chose *par rapport* à autre chose : univers de ce qui est second par rapport à un premier. La notion de cause et celle d'effet, la notion de résistance, la notion de contrainte, en relèvent. De même toute existence « actuelle » (*actual*) relève de la secondéité, car elle présuppose des limites dans le temps et l'espace, donc des lieux ou des moments de confrontation d'une chose avec une autre. C'est l'univers de la force brute.
- La *tiercéité* enfin est l'univers de ce dont l'essence est de mettre en relation un premier et un second. C'est à la tiercéité qu'appartiennent les lois exprimant des régularités entre les phénomènes, ces lois gouvernant tout futur possible. C'est aussi de la tiercéité que ressort tout l'univers du mental, car tout ce qui est mental présuppose un sujet et un objet. C'est enfin à la tiercéité qu'appartiennent les signes.

Le signe relève de la tiercéité car il est défini chez Peirce dans une relation triadique :

UN REPRESENTAMEN⁴ est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son OBJET, POUR un troisième appelé son INTERPRÉTANT, cette relation triadique étant telle que le REPRESENTAMEN détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant ([Peirce, 1978], p.117).

Une définition de ce type prête naturellement à interprétation, ce d'autant plus que les écrits de Peirce lui-même tendent plus à pousser encore en profondeur ses réflexions sur le sujet qu'à expliciter des notions déjà très denses⁵. Les interprétations de plusieurs auteurs (Ducrot et Todorov [1972], Deledalle [1978], Rastier [1990a]) explicitent donc la relation triadique de Peirce : REPRESENTAMEN / OBJET / INTERPRÉTANT comme la triade SIGNIFIANT / OBJET (ou référent) / SIGNIFIÉ (ou concept) — que l'on peut d'ailleurs replacer [Rastier, 1990a] dans le cadre d'une tradition de conception triadique du signe remontant à Aristote. Peirce introduit par ailleurs ([Peirce, 1978], p. 121) un quatrième concept un peu vague qu'il appelle *fondement* (*ground*) du signe ; c'est le fondement de l'icône qui justifie que l'on *cherche* la ressemblance, que l'on essaye d'interpréter quelque chose comme l'icône de quelque chose d'autre.

L'Œuvre de Peirce va consister à apporter à cette triade des distinctions et typologies qui résultent encore de son analyse en trois univers. Le signe, qu'il soit conçu dans sa priméité (representamen pur), dans sa secondéité (rapport du representamen à son objet), ou dans sa tiercéité (mode par lequel l'interprétant met en relation le representamen et son objet), peut encore relever « majoritairement » de l'un ou l'autre des trois univers. Ce système se fonde donc sur trois trichotomies fondamentales, qui catégorisent le signe :

⁴Peirce nomme *representamen* le signe dans sa priméité, c'est-à-dire — ceci exprimé de façon plus ou moins claire — le signifiant.

⁵L'expression de Peirce peut confondre le lecteur. Le fait en particulier qu'on trouve difficilement deux papiers employant la même terminologie ne facilite pas le suivi de son exposé, malgré les explications de son traducteur.

1. selon la nature du representamen considéré en lui-même, en *qualisigne* (s'il est une affection primitive), *sinsigne* (s'il est une *occurrence* [token]) ou *légisigne* (s'il est une convention régissant l'apparition d'occurrences — autrement dit un *type*) ;
2. selon la nature du rapport entre le representamen et son objet, en *icône* (si des qualités que le representamen possède en lui-même sont la base du rapport de celui-ci avec l'objet), *indice* (si le rapport entre le representamen et l'objet consiste en une contiguïté existentielle entre eux), ou *symbole* (si le rapport entre le representamen et son objet est une loi, une convention qui les met en rapport) ;
3. selon la nature de l'interprétant, en *rhème* (si le signifié est un terme simple), *proposition* ou *dicisigne* (si le signifié est un prédicat), ou *argument* (si le signifié est lui-même une loi).

La seconde trichotomie nous intéresse particulièrement en ce qu'elle est fondatrice de la notion d'icône⁶. Pourtant, les distinctions qui y sont établies sont loin d'être toujours faciles à tracer.

Note : le problème est particulièrement difficile pour ce qui est de la différence entre *indice* et *icône*. Nous avons assimilé grossièrement, plus haut, ce qui est *indice* à ce qui se situe « sur le même plan de réalité » que l'objet. Les choses ne sont en réalité pas si simples : si une empreinte de pas constitue clairement, pour Peirce, l'exemple parfait d'*indice*, quel est le statut d'une partie de l'objet ? L'interprétation de Pottier ([Pottier, 1992], p. 29) est que l'*icône* « reproduit l'essentiel de l'image de l'objet [...] : un bœuf est reproduit de la tête à la queue », tandis que l'*indice* « met sur la voie du désigné : le marteau pour l'ouvrier, la faucille pour l'agriculteur, la tête du bœuf pour le bœuf entier ». On ne voit pourtant pas de différence de nature fondamentale entre le dessin d'un bœuf et le dessin d'une tête de bœuf. Dans la logique de Peirce au contraire, l'*indice* suppose une secondéité, donc une altérité vis-à-vis de l'objet. Autre problème, soulevé par Peirce lui-même : « les photographies, et en particulier les photographies instantanées, sont très instructives parce que nous savons qu'à certains égards elles ressemblent exactement aux objets qu'elles représentent. Mais cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature. De ce point de vue, donc, elles appartiennent à la seconde classe des signes : les signes par connexion physique [les indices] » ([Peirce, 1978], p. 151). Certains signes sont donc « d'un certain point de vue » des *icônes* et « d'un autre point de vue » des *indices* !

⁶Acception (re-)fondée par Peirce sur le mot grec *εἰκών*, *image*, *représentation*, débarrassé du trait de domaine /art religieux/ [qu'il avait acquis au cours de son passage par le latin médiéval *icona*] (Deledalle 78 [Peirce, 1978], p. 233). Le *Grand Robert* a deux entrées : 1. icône ou icone, n. f., peinture religieuse (...), et 2. icone, m. ou f., chez Peirce, signe qui renvoie à ce qu'il dénote en vertu de ses caractères propres (...). On note que pour le *Robert*, la deuxième acception, empruntée à l'anglais, ne comporte pas d'accent circonflexe et peut être au masculin. L'usage consacre cependant l'accent circonflexe et le féminin (Deledalle, son traducteur et exégète, s'y conforme) ; à un moindre degré peut-être dans le milieu de l'informatique où l'on a l'habitude d'emprunter des mots anglais et de les mettre au masculin, et où *icône* n'évoque presque jamais la peinture byzantine.

Eco [1975] rejette franchement, entre autres pour cette raison, cette trichotomie usée⁷.

Un développement plus long sur l'icône est fourni par ailleurs par Peirce :

Une icône est un representamen dont la qualité représentative est la priméité du representamen en tant que premier. C'est-à-dire qu'une qualité qu'elle a *en tant que* chose la rend apte à être un representamen. Par conséquent n'importe quelle chose peut-être un *substitut* de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble (ibid., p. 148).

Dans ce fragment, Peirce réserve en toute rigueur le nom d'*icône* aux signes dont le representamen, l'objet et l'interprétant sont tous trois des idées primitives (autrement dit à ce qu'il nomme les *qualisignes*) ; il crée pour l'occasion le terme d'*hypoicône* pour désigner plus généralement les signes entretenant un rapport de ressemblance avec leur objet :

Seule une possibilité est une icône, purement en vertu de sa qualité ; et son objet ne peut être qu'une priméité. Mais un signe peut être *iconique*, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un representamen iconique peut être appelé une *hypoicône*. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation ; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une *hypoicône* (ibid., p. 149).

L'icône « idéale » de Peirce étant une abstraction pure, le terme d'icône est simplement employé pour ces « hypoicônes », représentations matérielles qui peuvent, elles, prétendre au statut de concept pratique.

Peirce distingue encore trois sous-classes d'icônes selon le « type de ressemblance » entre le representamen et l'objet :

les *images* proprement dites qui sont de simples qualités, les *diagrammes* qui représentent des relations principalement dyadiques, les *métaphores* qui représentent en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre (Deledalle in [Peirce, 1978], p.233).

Nous ne chercherons par ailleurs pas dans cette étude à aller plus loin dans la logique de la conception peircéenne du signe, qui fait de l'interprétant un autre signe possédant lui-même son interprétant, et ainsi de suite à l'infini. Dans la tradition structuraliste, nous nous intéresserons au signifié comme élément du système sémiotique ; et s'il fallait s'intéresser au sens en tant qu'objet d'expérience individuelle, nous nous refuserions à placer la « représentation mentale » sur le même plan qu'un

⁷ « Cette distinction est aujourd'hui d'emploi tellement universel que dans ce livre même, elle a été utilisée jusqu'à maintenant pour indiquer quelques processus sémiotiques désormais familiers. Toutefois dans les pages qui suivent on montrera que les catégories "d'icône" et "d'indice" sont de ces catégories "*passerpartout*" ou "notions parapluie", qui fonctionnent justement par leur caractère vague, comme c'est le cas pour la catégorie de "signe" ou tout simplement pour celle de "chose" » ([Eco, 1975], p. 240. Le mot souligné est en français dans le texte).

signe⁸, à assimiler l'association mentale à une forme de sémiologie ... autrement dit à laisser envahir le psychologique par le sémiotique.

1.4 L'icône plus ou moins iconique ?

Les travaux de Peirce concernant le signe voulaient en donner une définition logique, indépendante de tout substrat psychologique :

Je définis un Signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet j'appelle son Interprétant, que ce dernier est par là même médiatement déterminé par le premier. J'ai ajouté « sur une personne » comme pour jeter un gâteau à Cerbère, parce que je désespère de faire comprendre ma propre conception qui est plus large ([Peirce, 1978], p. 51).

Cette application à détacher le sémiotique non seulement du mental, mais de l'humain, conduisait parfois Peirce à introduire des objets n'ayant plus aucun intérêt pratique pour les sciences de l'homme. On l'a vu dans un passage cité plus haut, où Peirce est conduit à céder, dans sa définition même du signe iconique, que « n'importe quelle chose peut-être un *substitut* de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble ». Ce genre de considération attrape-tout doit forcément être oublié par le sémiologue qui veut conserver à l'iconicité un statut épistémologique dans son domaine d'intérêt ...

L'inadéquation pratique de cette définition spéculative pour les besoins des sciences sociales ou du comportement, grandes consommatrices de la notion de signe, a conduit le plus grand vulgarisateur⁹ de Peirce, Charles Morris, à proposer des définitions simplifiées, et extraites de leur cadre philosophique peircéen, dans le cadre du courant behavioriste :

La présente étude est fondée sur la conviction qu'une science des signes peut être avec profit construite sur une base biologique, et plus précisément dans le cadre de la science du comportement ([Morris, 1946], p. 2).

Morris présente une série de catégories particulières de signes, définissant des dichotomies, des natures les plus diverses. L'icône est l'une d'entre elles. Pour Morris,

⁸Aux yeux de Peirce, le signe « idéal » se définit par le fait que l'interprétant entretient *exactement* la même relation avec l'objet que le representamen, et que la série d'interprétants s'étend à l'infini sans altération. Cette idée, qui répugne au sens commun du sémiologue de tradition saussurienne, conduit souvent Peirce à classer les signes dont il apporte des exemples réels dans des cas de signes « dégénérés », et le force, lorsqu'il veut donner enfin un exemple du representamen « vrai », en dehors de tout préjugé mentaliste, à imaginer un exemple impossible : « *Ainsi, si une fleur de tournesol, en se tournant vers le soleil, devenait par cet acte même pleinement capable, sans autre condition, de reproduire une fleur de tournesol qui se tourne vers le soleil exactement de la même façon, et de faire cela avec la même capacité reproductrice, la fleur de tournesol serait un representamen du soleil.* » ([Peirce, 1978], p. 148). Œdipe serait-il le seul representamen parfait ... de Jocaste ?

⁹« Plus grand vulgarisateur » : le plus connu, et celui qui a le plus vulgarisé.

un signe est iconique lorsqu'il présente des propriétés communes avec l'objet qu'il dénote :

Un signe est *iconique* dans la mesure où il a lui-même les propriétés de ses denotata ; autrement il est *non-iconique* (ibid., p. 23).

Naturellement, le problème se pose aussitôt de la nature de ces propriétés communes, de leur nombre critique et de leur caractère significatif. Toute « propriété commune » entre un objet et un autre ne devrait pas faire du premier une icône du second — sauf justement chez Peirce ... —, alors où doit « commencer la ressemblance » pour faire de l'icône une icône ? Morris est amené à introduire une notion de *degré d'iconicité* :

Un signe iconique, rappelons-le, est tout signe qui est similaire par certains aspects à ce qu'il dénote. L'iconicité est par conséquent une affaire de degré (ibid., p. 191).

qui conduit fatalement à l'aporie suivante, que nous avons déjà évoquée plus haut :

Le portrait d'une personne est en grande partie iconique, mais ne l'est pas complètement puisque la toile peinte n'a pas la texture de la peau, ni les capacités à parler et à se mouvoir, que le sujet peint possède. Le film animé est plus iconique, mais ne l'est pas encore tout à fait. Un signe complètement iconique dénoterait toujours, puisqu'il serait lui-même un denotatum (ibid., p. 23).

Que l'on puisse accepter sans se troubler de définir l'icône en termes de degré de ressemblance, l'icône parfaite étant finalement identique à son propre objet¹⁰, Eco [1968] le refuse et se propose de chercher à comprendre plus en profondeur ce qui constitue la « ressemblance » dans le signe iconique.

1.5 Le signe iconique conventionnel

Eco [1968] propose une reformulation radicale qui déplace la « ressemblance » à un objet — que Morris, à la suite de Peirce, voit dans le signe iconique lui-même —

¹⁰Le paradoxe est vieux, si l'on veut bien se rappeler ce passage du *Cratyle* : « Y aurait-il deux objets, tels que Cratyle et l'image de Cratyle, si quelque divinité, non contente d'imiter ta couleur et ta forme, comme les peintres, reproduisait aussi tout l'intérieur de ta personne, tel qu'il est, lui donnait la même mollesse et la même chaleur, et y mettait le mouvement, l'âme et la pensée, tels qu'ils sont en toi, en un mot plaçait à côté de toi un double de toutes tes qualités ? Y aurait-il, en ce cas, Cratyle et une image de Cratyle, ou deux Cratyle ? — Il me semble à moi, Socrate, qu'il y aurait deux Cratyle. — Tu vois donc, mon ami, qu'il faut chercher un autre genre de justesse pour l'image et pour les noms, dont nous parlions tout à l'heure, et ne pas vouloir à toute force que l'image cesse d'en être une, si l'on en ôte ou si l'on y ajoute quelque détail. Ne sens-tu pas de combien il s'en faut que les images renferment les mêmes éléments que les originaux qu'elles imitent ? — Si fait. — En tout cas, Cratyle, l'effet des noms sur les objets qu'ils désignent serait plaisant, si on les faisait de tous points semblables à leurs objets ; car tout deviendrait double, n'est-ce pas ? et l'on ne pourrait plus distinguer entre les deux quel est l'objet et quel est le nom. » ([Platon, *Cratyle*], 432).

vers l'œil du lecteur de ce signe :

Les signes iconiques ne “possèdent [pas] les propriétés de l'objet représenté”, mais reproduisent certaines conditions de la perception commune, sur la base des codes perceptifs normaux, en sélectionnant certains stimuli qui — une fois les autres stimuli éliminés — peuvent me permettre de construire une structure perceptive qui possède — sur la base des codes de l'expérience acquise — le même “signifié” que l'expérience réelle dénotée par le signe iconique ([Eco, 1968], p.112).

Les « propriétés communes » supposées pouvant se réduire objectivement à rien, c'est en fait une convention de représentation graphique qui, selon Eco, reste à la base de la représentation de l'objet dans le signe iconique.

Loin d'être réplique naturelle d'un objet, la représentation iconique est donc en réalité soumise à deux étages de convention :

- La convention par laquelle on sélectionne les propriétés caractéristiques de l'objet que l'on va s'efforcer de représenter.
- La convention par laquelle ces propriétés sont transcrites graphiquement sur un support fixe et bidimensionnel.

Or ces conventions sont tout sauf universelles : elles résultent d'un apprentissage respectivement de la catégorisation de l'être d'une part, et de techniques de représentation graphique d'autre part, qui sont le produit de siècles d'expérimentation et de spécialisation ; elles sont en un mot éminemment culturelles.

1.5.1 Conventions de reconnaissance

Les conventions de sélection de propriétés caractéristiques de l'objet (*codici di riconoscimento*) sont selon Eco déterminées en premier lieu par une ontologie locale qui sélectionne, des caractères visibles, ceux qui permettent de distinguer l'espèce de l'objet des espèces adjacentes. Ainsi les rayures sont-elles si importantes dans notre représentation du zèbre, parce qu'elles permettent de le distinguer sans ambiguïté du cheval qui a par ailleurs à peu près la même silhouette¹¹. Il y a donc à ce niveau une première intervention de codes culturels, dans la détermination même des traits visuels pertinents, fussent-ils de vraies « ressemblances » avec l'objet.

Et en effet, le signe iconique ne reproduit pas un objet brut, mais un stéréotype culturellement codifié de cet objet, un « objet culturalisé » (Groupe μ , cité p. 43). Il existe des *canons* de représentation qui font que l'objet servant de modèle, le *type* des dessins, est toujours figuré sous certains de ses aspects, dans certaines positions, avec certains détails pertinents. Il est nécessaire et suffisant, pour dessiner un chat, de bien identifier ses oreilles, sa queue, et ses moustaches. Le serpent est toujours représenté de profil (remarque de F. Rastier). Que n'importe quel citoyen

¹¹Eco illustre par opposition ce phénomène d'une conjecture malheureusement invérifiée : il suppose l'existence d'un peuple africain qui ne connaîtrait que deux espèces d'animaux quadrupèdes : le zèbre (équidé à rayures) et la hyène (canidé à rayures). Les rayures seraient selon lui absentes de la représentation iconique conventionnelle du zèbre chez ce peuple ...

doive dessiner un homme, sans plus de précision, il le représentera toujours debout ; jamais assis ou en position du lotus. S'il le faisait ainsi, ces représentations devraient être considérées comme des variantes *marquées* (ainsi l'homme en position du lotus sera automatiquement un « moine bouddhiste »), par opposition à la représentation canonique, *non-marquée*.

À cet égard, le fameux exemple définitoire du *sème iconique* d'Eco (« unités complexes de signifié », cf. citation chap. 2, p.67) : « ceci est un cheval debout vu de profil » ([Eco, 1968], p. 147), est artificiel, et reflète une vision du signifié iconique qui oublie justement les phénomènes de typicalité, et ces conventions de reconnaissance formulées précisément quelques pages auparavant. Un cheval est en effet *toujours* représenté debout et de profil, et si l'on demande à un quidam ce qu'il voit dans le dessin, il répondra tout simplement « un cheval »¹².

En second lieu, et l'intervention des codes culturels y est plus nette encore, l'icône comporte parfois des traits qui ne se justifient plus par une ressemblance avec l'objet, mais qui illustrent des propriétés attribuées à celui-ci par un symbolisme en partie arbitraire. C'est le cas par exemple des rayons de lumière que l'on représente lorsque l'on dessine le soleil comme un cercle d'où partent des droites radiales. Ces rayons de lumière ne sont pas à proprement parler des attributs de l'objet physique qu'est le soleil ; ou plutôt, comme le dit Eco :

aucune doctrine physique ne permet de représenter l'ensemble des rayons de lumière émis par le soleil comme une hachure discontinue. Ce qui préside à notre dessin, c'est l'image *conventionnelle* (l'abstraction scientifique) du rayon de lumière isolé qui se propage en ligne droite (ibid., p. 116).

On se trouve alors en quelque sorte dans le cas qu'évoque Morris, où l'icône en vient à figurer non des propriétés de l'objet lui-même, mais des attributs d'un *modèle* classiquement évoqué pour représenter cet objet :

L'un des dangers de l'utilisation de modèles en sciences, par exemple, vient de la tentation d'attribuer à l'objet de la théorie des propriétés qui relèvent du modèle qui illustre cette théorie, sans faire partie de la théorie elle-même ([Morris, 1946], p. 23).

Ce glissement du modèle vers la représentation est perçu, on le voit, par Morris comme un « danger », puisque il crée des objets « aberrants », c'est-à-dire des icônes qui ne répondent plus à la définition de l'icône. Il ne peut donc s'agir que d'une erreur, d'une faute du créateur du signe, qui va ainsi produire malgré lui une icône « moins iconique », plus éloignée du modèle qu'il devrait chercher à atteindre : la reproduction de l'objet. Eco, lui, englobe ce phénomène dans les conventions qui constituent l'icône :

Le signe iconique peut [...] posséder, parmi les propriétés de l'objet, des propriétés optiques (visibles), des propriétés ontologiques (présomées), et des propriétés conventionnelles (modélisées, qu'on sait inexis-

¹²Le même quidam, placé devant le dessin d'un cheval couché, l'identifierait probablement comme « un cheval mort ».

tantes mais qui dénotent efficacement, comme les bâtons pour les rayons du soleil). *Un schéma graphique reproduit les propriétés relationnelles d'un schéma mental* ([Eco, 1968], p.117).

Il serait tentant pour un sémiologue d'inspiration peircéenne de comprendre la définition de l'icône de Morris comme s'appliquant en fait à ce que Peirce nomme *image*, et de faire entrer les cas de représentation conventionnelle comme celui qu'évoque Eco dans le cadre du *diagramme* peircéen, qui « [représente] les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans [ses] propres parties » ([Peirce, 1978], p. 149). On aurait malgré tout du mal à trouver, dans l'exemple du dessin du soleil, des « relations entre les parties » à quoi identifier les rayons dessinés. Pour le faire, il faudrait supposer un ensemble complexe soleil + environnement éclairé, dont les droites radiales représenteraient la relation d'éclairément en sous-entendant les parties éclairées. Bref, supposer un modèle de représentation si lâche (omettant ou généralisant presque tous les éléments à représenter) qu'il pourrait fonder la conformité de ce dessin avec n'importe quoi d'autre que le soleil : avec tout objet qui entretiendrait tout type de relation avec un nombre indéterminé d'autres objets.

L'argument serait donc peut-être tenable, mais il esquiverait la question, plus centrale : qu'est-ce qui fait du dessin du soleil avec ses petits rayons une icône reconnaissable ? Que la nature des traits iconiques relève de l'image ou du diagramme dans le vocabulaire peircéen, est-ce une ressemblance « naturelle » qui leur permet d'être identifiés comme signes d'objets du monde ? Le permettrait-elle sans convention culturelle apprise au préalable ? L'exemple montre de toute façon que non.

1.5.2 Conventions de transcription

Outre ces codes de sélection de propriétés représentatives (et qui peuvent l'être, on vient de le voir, à plusieurs titres), Eco met en avant l'existence de conventions de représentation (*codici di trascrizione*) qui interviennent dans toute opération de représentation iconique d'un objet, que l'auteur du signe en soit conscient ou non :

la convention règle toute notre opération figurative (ibid., p. 117).

Le type du signe iconique est en premier lieu la convention « iconographique », c'est-à-dire le stéréotype graphique, comme celui de l'écolier habillé en costume marin. Mais Eco note en outre l'intervention plus subtile, voire inaperçue, de conventions de représentation là où l'auteur du signe lui-même ne voit parfois que transcription d'une réalité perceptive. Dürer, note-t-il¹³, a le premier représenté la peau épaisse et rugueuse des rhinocéros par des plaques ressemblant à de grandes écailles. Plus tard, jusqu'au XIX^{ème} siècle, on trouve des rhinocéros figurés avec des écailles jusque sur les croquis des explorateurs et des zoologistes qui dessinaient *sur nature*, c'est-à-dire en ayant devant eux des rhinocéros vivants, dont ils pouvaient bien voir

¹³Eco puise ici ses exemples dans l'histoire de l'art pictural en les empruntant à un ouvrage d'Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, New York : Bollingen series, 1961 (trad. fr. : *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris : Gallimard, 1996).

qu'ils n'avaient pas d'écaillés sur la peau. Ces dessinateurs ne pensaient pas commettre une imposture en représentant quelque chose qu'ils ne voyaient pas : pour eux, la représentation de Dürer était une convention allant de soi pour dessiner une peau épaisse et rugueuse. Il en va de même de ...

Villard de Honnecourt, architecte et dessinateur du XIII^{ème} siècle, qui affirme dessiner un lion sur modèle vivant et le reproduit suivant les plus évidentes conventions héraldiques de l'époque (sa perception du lion est conditionnée par les codes iconiques en usage ; ou ses propres codes de transcription iconique ne lui permettent pas de transcrire autrement la perception ; et probablement est-il tellement habitué à ses propres codes qu'il croit transcrire la perception elle-même de la façon la plus adéquate) (ibid., p. 119).

Outre son époque, la convention de transcription connote aussi sa culture d'origine. Un exemple frappant (donné par Gombrich et reproduit dans [Joly, 1994], p. 69) est celui de ce paysage anglais peint par un peintre chinois. Ce tableau donne au spectateur occidental l'impression de *voir* un paysage chinois ; et cette impression ne vient au bout du compte que de l'encre et du trait.

La mise en évidence de ces deux étages de conventions convainc finalement Eco de proposer de considérer le signe iconique comme un objet culturel complexe, qui représente *par des conventions* un certain modèle perceptif de l'objet — et non l'objet lui-même —, et la définition morrissienne de l'icône comme une approximation grossière. Il propose pour synthétiser ces nouvelles considérations sur l'iconicité une définition moins naïve :

Le signe iconique construit un modèle de relations (à travers des phénomènes graphiques) homologue au modèle de relations perceptives que nous construisons lors de la connaissance ou du souvenir d'un objet (ibid., p. 121).

1.6 Destruction de l'icône

Cette définition laisse cependant en suspens l'explication de la difficulté à classer l'icône parmi les signes *conventionnels* sans pour autant lui refuser une certaine *motivation* par rapport à son référent. La sémiologie semble balancer entre les tentatives jamais très convaincantes de dénomination du principe fondamental de l'iconicité : similarité, analogie, propriétés communes ... et la tentation de tout attribuer à l'arbitraire, aussi révoltant que cela puisse être pour le bon sens dans le cas du signe iconique. La première tendance est représentée par exemple, nous l'avons vu, par Morris ; la seconde est celle de Greimas et Courtès [1979] lorsqu'ils écrivent :

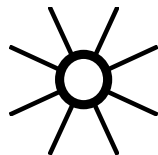
Reconnaître que la sémiotique visuelle (la peinture, par exemple, considérée comme un cas d'espèce) est une immense analogie du monde naturel, c'est se perdre dans le labyrinthe des présupposés positivistes, avouer qu'on sait ce qu'est la « réalité », qu'on connaît les « signes natu-

rels » dont l'imitation produirait telle ou telle sémiotique, etc. ([Greimas & Courtés, 1979], article « Iconicité », p. 117).

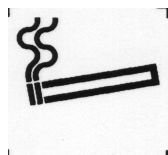
Pour ces représentants de l'École de Paris, l'icône comme signe ayant « une certaine ressemblance » avec son objet est au mieux sans grand intérêt. S'ils se penchent sur ce que l'on a pu chercher dans le concept d'iconicité pour ce qui concerne les sémiotiques visuelles, ils y trouvent une forme de simulation d'impressions perceptives, l'évocation de *sémiotiques naturelles*. Ils ne voient donc aucune raison de ne pas traiter franchement ce phénomène pour ce qu'il est : un phénomène d'intersémiotique, et d'en limiter l'étude au cadre des sémiotiques visuelles :

Si, au lieu de considérer le problème de l'iconicité comme propre aux sémiotiques visuelles (car c'est là, dans les domaines du cinéma, de la peinture, de la photographie, etc., que l'enjeu du débat paraît le plus lourd de conséquences, alors qu'on ne voit pas pourquoi le signifiant visuel serait plus « iconique » que le signifiant sonore ou olfactif, par exemple), on le formulait en termes d'intertextualité (entre sémiotiques construites et sémiotiques naturelles), et si on l'élargissait à la sémiotique littéraire, par exemple, on verrait que l'iconicité retrouve son équivalent sous le nom d'illusion référentielle. Celle-ci peut être définie comme le résultat d'un ensemble de procédures mises en place pour produire l'effet de sens « réalité », apparaissant ainsi comme doublement conditionnée par la conception culturellement variable de la « réalité » et par l'idéologie réaliste assumée par les producteurs et les usagers de telle ou telle sémiotique (ibid., pp. 117–118).

Bien que soulevant un point intéressant, celui de l'évocation de traits sémiotiques « naturels » — point dont nous aurons l'occasion de reparler dans un paragraphe sur l'intertextualité dans l'interprétation du texte iconique (cf. plus bas, §1.9.3, et chap. 4) —, cette reformulation de Greimas et Courtés aboutit en fin de compte à la destruction même de la notion d'iconicité telle qu'elle est universellement entendue. En niant la question du rapport de l'expression au contenu, en affirmant qu'il est indifférent d'un point de vue sémiotique de distinguer la genèse du sens du mot 'soleil' et celle du sens du dessin :



les auteurs éludent le débat sur la nature de la motivation de l'icône. Ils fondent implicitement la conclusion selon laquelle le sens véhiculé par l'icône représentée ci-dessus pourrait aussi bien l'être par exemple par l'icône suivante :



si celle-ci contenait par convention le sens /soleil/.

Ce qui n'est peut-être pas faux. Il ne nous paraît néanmoins pas dépourvu d'intérêt de chercher à comprendre pourquoi, la plupart du temps, le soleil est représenté par un dessin de soleil et les zones fumeurs par un dessin de cigarette.

1.7 L'instauration de la convention

C'est une fois démontré le caractère hautement conventionnel et culturel du signe iconique, et une fois exhibée une foule d'exemples d'icônes ne *ressemblant* pas à leur objet qu'Eco [1975] cherche tout de même à comprendre et à expliquer en quoi consiste cette *motivation* qui s'impose malgré tout à l'intuition. Il serait absurde, pense-t-il, de réduire le signe iconique au signe complètement arbitraire de la langue, qui ne tire sa reconnaissance que du jeu des figures distinctives de la seconde articulation. Comment rendre compte, donc, de l'iconicité, tout en expliquant le fait que certains signes iconiques comportent une large part de convention reçue, de « stylisation », qui les rendent en partie arbitraires ?

La réponse que suggère Eco est que l'iconicité n'est pas une propriété du signe lui-même mais du processus de création du signe. Plus précisément, après avoir montré [Eco, 1968] que la *ressemblance avec l'objet* postulée par Peirce ou Morris n'était pas dans le signe lui-même mais dans un système de conventions acquises par son lecteur, il montre [Eco, 1975] que ces conventions sont déjà inertes, figées, « catachrétisées » (*catacresizzat[e]*) quand le signe est reproduit de manière standardisée, et que c'est seulement au moment de leur instauration qu'ont lieu ces transformations univoques et transitoires qui apportent quelque chose du monde perçu dans le signe ... quelque chose qui s'apparente à la *ressemblance* recherchée par Morris.

1.7.1 *ratio facilis et ratio difficilis*

La production d'un signe peut selon lui être régie par deux modes différents, selon le rapport entre le signe-occurrence produit et le type qui lui a servi de modèle (*type-token ratio*).

Il y a *ratio facilis* quand une occurrence expressive s'accorde à son type expressif, lequel a été institutionnalisé au sein d'un système de l'expression et — comme tel — prévu par un code.

Il y a *ratio difficilis* quand une occurrence expressive s'accorde directement à son contenu, soit parce qu'il n'existe aucun type expressif préfabriqué, soit parce que le type expressif est lui-même déjà identique au type de contenu. En d'autres termes il y a *ratio difficilis* quand le type expressif coïncide avec le sémème véhiculé par l'occurrence expressive ([Eco, 1975], p. 246).

En somme, il faut distinguer le cas où l'on reproduit un type qui est déjà un modèle de signifiant, cas auquel la question de la ressemblance de ce modèle avec un objet réel est en effet totalement secondaire (le signe peut alors aller jusqu'à être

arbitraire) du cas où, en l'absence de modèle, l'émetteur du signe doit pour convoyer sa pensée *inventer* une représentation inédite compréhensible [par le récepteur] sans aucune convention préalable. On pourrait pour l'occasion réutiliser la terminologie de Peirce pour son exhaustivité, en distinguant ici le cas où l'on reproduit un *légi-signe iconique* dans une de ses répliques, du cas où l'on crée un *sinsigne iconique* d'occurrence individuelle.

Dans le premier cas, la situation du signe iconique très stylisé, par exemple, diffère peu de celle de l'idéogramme ou du mot transcrit en écriture alphabétique. Il s'agit de reconnaître, comme dans le cas d'une lettre de l'alphabet, une forme standard au-delà des variations graphiques individuelles, et ce qui compte alors est la ressemblance de l'occurrence à cette forme standard. Eco cite comme exemples de stylisations le roi de cœur des cartes à jouer, ou encore la représentation iconographique du démon selon les conventions héraldiques.

Dans le second cas, la situation est toute différente. Il s'agit de transmettre une portion de contenu sémiotique en l'absence d'unités d'expression établies :

Certes je peux dire |homme| oralement dans des centaines de dialectes et de langues, mais y en eût-il des dizaines de milliers, ils seraient tous dûment codifiés, alors que les milliers et les milliers de manières de dessiner un homme ne sont pas prévisibles. En outre chaque différente façon d'exprimer « homme » oralement n'est compréhensible que de ceux qui parlent une langue donnée, alors que les milliers de manières de dessiner un homme sont, si tout va bien, compréhensibles de nombreux sujets pas particulièrement entraînés (même s'il a été justement noté que certaines modalités de représentation ne sont pas forcément compréhensibles de qui n'y est pas habitué) (ibid., pp. 280–281).

C'est dans cette situation, celle d'institution de code, que se pose la question de l'iconicité. Celle-ci ne sera donc plus évoquée comme telle, mais renvoyée à certains cas d'étude d'une typologie des modes de production de signes.

Eco finit par réfuter, en l'absence de paliers d'articulation bien définis¹⁴, la notion de *signe iconique* pour lui préférer celle de *texte iconique*. Il tente néanmoins de schématiser le phénomène de production de ce type de messages, prudemment désignés comme « corrélation[s] entre une TEXTURE EXPRESSIVE assez imprécise et une vaste et inanalysable PORTION DE CONTENU » (idem, p. 283).

Il s'agit alors de décrire les procédures mises en œuvre lors du processus de genèse du code (*l'invenzione come istituzione di codice*).

L'invention représente le cas le plus exemplaire de *ratio difficilis* réalisé en une expression hétéromatérielle¹⁵. Puisqu'il n'y a pas de précé-

¹⁴Il semble aussi difficile d'individuer des unités signifiantes minimales (*signes* dans la lignée terminologique de Hjelmslev) que des unités combinatoires non-signifiantes (*figures*, ibid.) dans l'image au sens classique du terme. Eco en conclut, avec un pessimisme précipité, qu'il n'y a pas de signe iconique. Ce point sera discuté ailleurs (chap. 3).

¹⁵Eco nomme *hétéromatérielles* les productions de signes dans un continuum de l'expression différent du continuum physique de l'objet-référent. En fait, les productions de signes « *homomatérielles* » se limitent aux cas particuliers de l'utilisation d'un objet comme exemple ou échantillon de sa classe.

dents en ce qui concerne la façon de corrélérer l'expression au contenu, il faut INSTITUER d'une manière ou d'une autre la corrélation et la rendre acceptable (idem, p. 309).

Ce processus, lorsque l'on établit un *ratio difficilis*, part d'un *modèle perceptif*¹⁶ à partir duquel les *conventions de reconnaissance* stabilisent un *modèle sémantique*. La création du modèle d'expression iconique, c'est-à-dire l'établissement des *conventions de transcription*, a alors lieu par un certain nombre de *règles de transformation* faisant correspondre aux propriétés du modèle sémantique des propriétés du continuum de l'expression. Reprenons le schéma proposé par Eco :

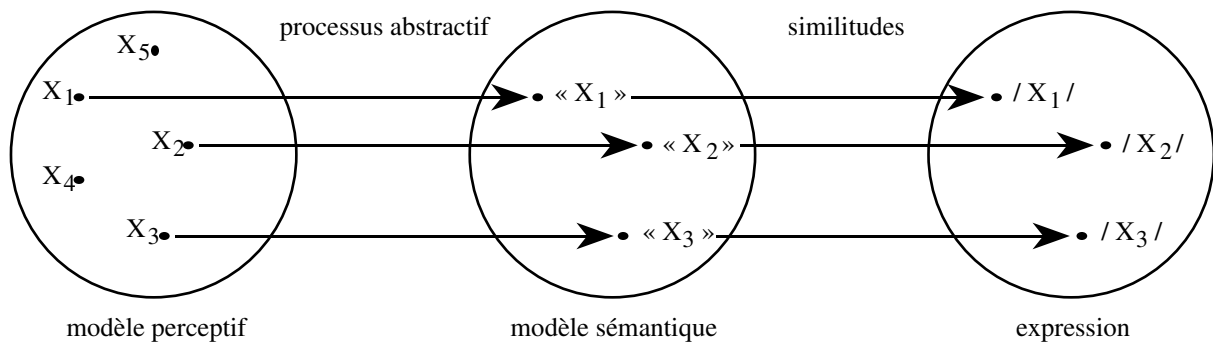


FIG. 1.2: [Eco, 1975], p. 312.

1.7.2 Spatio-sensitivité

Qu'est devenue l'iconicité dans ce schéma? Elle intervient comme une propriété du modèle sémantique qui rend nécessaire l'application de *transformations* [spatiales] pour former l'expression. Tout tient dans le caractère spatial des traits sémantiques « X1 », « X2 », « X3 » retenus pour former le type iconique, et plus précisément dans une notion introduite par Eco, la *spatio-sensitivité* (*toposensitività*¹⁷). Un trait sémantique est spatio-sensitif lorsque son sens dépend de sa position et de son orientation dans l'espace. Ainsi la direction d'une flèche de signalisation est-elle un exemple élémentaire de trait spatio-sensitif. Cette propriété est selon Eco fondamentale pour expliquer la nature profonde de l'iconicité. C'est en effet la *position relative* de différents éléments graphiques dans un dessin qui donne à eux-même et à leur disposition d'ensemble un sens. Comme l'illustre déjà Eco [1968] :

Dans le continuum iconique on ne peut découper de traits pertinents discrets et catalogables une fois pour toutes; les aspects pertinents varient : tantôt ce sont de grandes configurations reconnaissables par convention, tantôt ce peuvent être des petits segments de droite, des points, des espaces blancs, comme c'est le cas pour le dessin d'un profil humain, où un point représente l'œil, un demi-cercle la paupière; et nous savons

¹⁶Qui est d'ailleurs déjà culturalisé, note Eco, car la perception elle-même est un processus actif de mise en forme de stimuli — mais ceci sort de notre sujet immédiat.

¹⁷« Spatio-sensitivité » est la traduction proposée par J.-M. Klinkenberg dans la version française du *Signe* [Eco, 1988].

qu'en un autre contexte le même type de point et le même demi-cercle représenteront à la place, mettons, une banane et un grain de raisin ([Eco, 1968], p. 123).

Note : Ceci revient à dire que les différents éléments de l'image sont interprétés non pas isolément, mais en configurations, ce qui est le résultat fondamental des travaux de la Gestalttheorie (cf. chap. 3).

La spatio-sensitivité gouverne donc l'invention d'une représentation iconique :

[...] il est possible d'exprimer le modèle sémantique par le moyen d'artifices EXPRESSIFS. Si les traits n'étaient pas spatio-sensitifs, il suffirait d'une corrélation placée arbitrairement ; puisqu'en cas de spatio-sensitivité la corrélation est MOTIVÉE, elle devra suivre des règles de *transformation* ([Eco, 1975], pp. 312-313).

Le rapport entre le signe iconique et son objet est donc ramené :

- (a) **dans** le cadre précis de l'institution de code (*ratio difficilis*) ;
- (b) **à** certaines transformations (qui sont des fonctions géométriques) entre un modèle sémantique ayant des propriétés spatiales et l'occurrence de l'expression.

On est amené à ce point à se demander si *tous* les « modèles sémantiques » n'ont pas des propriétés spatiales. C'est bien entendu le cas ; la tête d'un homme est au-dessus de son dos, que ce soit dans le symbole graphique :



FIG. 1.3: panneau d'avertissement : *risque de trébuchement*

ou dans l'expression "tomber cul par-dessus tête", et nul n'est besoin de recourir à un nouveau code graphique pour l'exprimer. Mais c'est que dans cet exemple, les éléments du modèle sémantique évoqué (tête, dos) sont analysables, et sont déjà eux-mêmes exprimables par un code linguistique arbitraire régi par *ratio facilis*. La spatio-sensitivité de la propriété exprimée subsiste, elle est traduite dans la phrase par une structure syntaxique spatio-sensitive : "X par-dessus Y"¹⁸. La langue fournit en effet cette forme linéaire de spatio-sensitivité par le truchement de la syntaxe. C'est, rappelons-le, quand l'inexistence d'une convention commune ou l'inanalysabilité du contenu rend impossible cet arrêt au premier palier de l'iconicité, que se pose véritablement le problème de l'institution du code iconique :

¹⁸En l'occurrence, l'utilisation de cette expression avec "cul" et "tête" dans un ordre inhabituel renforce justement l'idée de /renversement/ contenue dans "tomber".

[...] le problème à résoudre naît lorsque l'on doit déterminer comment transformer dans un continuum expressif les propriétés de quelque chose qui, à cause de son idiosyncrasie culturelle ou de sa complexité structurelle, *n'est pas encore culturellement connu*.

Rappelons encore une fois que cela n'est pas le cas de l'expression de concepts comme « montagne d'or » ou « homme avec sept jambes et dix yeux », parce qu'en de tels cas on ne fait rien d'autre qu'inférer la nature d'éléments inconnus par l'addition d'éléments connus. Ici le problème est bien différent ; il s'agit de comprendre comment il se fait que l'on puisse représenter visuellement (et reconnaître) une montagne de pierre et un homme avec deux yeux et deux jambes ! (idem, p. 314).

La différence de nature entre l'image et la langue est donc en fin de compte que dans cette dernière, la spatio-sensitivité n'intervient qu'au palier de la grammaire (combinaisons des signes) — les combinaisons de *figures* relevant par ailleurs d'autres principes —, alors que dans le cas de l'image, elle intervient jusqu'au plus bas palier concevable. L'image relève en quelque sorte d'une grammaire qui envahit tout son système sémiotique.

1.8 Isomorphisme subordonné à une classe

Le renvoi de la question de l'iconicité au seul processus de genèse de nouvelles conventions sémiotiques ne satisfait pas plus le Groupe μ [1992] que son élusion au profit d'une illusion référentielle non définie.

Eco, considèrent les auteurs, a certes bien raison de critiquer les conceptions naïves qui font de l'iconicité une sorte de « ressemblance » ; ils l'appuient justement, reprenant une distinction entre *représentation* (asymétrique) et *ressemblance* (symétrique)¹⁹, pour souligner que de telles conceptions, en n'établissant pas de séparation entre expression et contenu, conduisent à une absurdité : la négation même de l'existence d'un *signe*, qui, étant un rapport entre deux éléments, suppose pour le moins l'existence distincte de ces deux éléments.

Il va cependant trop loin, selon eux, en reléguant définitivement l'iconicité hors du signe. L'ambition du Groupe μ est de conserver la notion de signe iconique proprement dit, c'est-à-dire d'un signe ayant en lui-même une certaine sorte d'isomorphisme avec son objet, même dans les cas de ce qu'Eco appelle *ratio facilis*. Pour justifier et rendre compte de la nature de cet isomorphisme, les auteurs comptent expliciter la notion d'*objet* de l'icône et ses relations avec le signifiant iconique.

1.8.1 Modèle triadique du signe iconique

Tout d'abord, soulignent-ils, comme l'avaient fait avant eux Greimas et Courtés [1979], si les définitions de l'icône sont naïves, c'est qu'elles conservent une concep-

¹⁹Cette distinction est empruntée à Nelson Goodman, *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1968 (trad. fr. : *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris : Éd. Jacqueline Chambon, 1990).

tion chosale du référent :

S'il y a un référent au signe iconique, ce référent n'est pas un « objet » extrait de la réalité, mais toujours, et d'emblée, un objet culturalisé. [...] Si l'on copie quelque chose, c'est un *aspect* sélectionné de l'objet ; et on le communique dans un énoncé où au *content* (contenu) se mêle indissolublement un *comment* (commentaire) ([Groupe μ , 1992], p. 130).

Cependant, même évacuée cette faute méthodologique de base, une indéfinition subsiste sur la nature de l'objet de l'icône : est-ce une classe, comme le croit Morris [Morris, 1974] ? Si ce dernier distingue en effet bien le *denotatum* (« l'objet réel et existant ») du *designatum* (« ce dont on prend connaissance »), c'est pour assimiler ce dernier à la catégorie du référent, à l'ensemble des objets possédant les propriétés véhiculées par le signe.

Pour les auteurs au contraire, si l'icône « chat » représente bien la classe des chats, elle prend ou a pris pour modèle un chat particulier. Ils proposent donc de distinguer, au lieu de ce qu'on a pu appeler indistinctement « l'objet » du signe iconique, deux éléments différents : le *type* (la classe, objet de nature purement conceptuelle) et le *référent* (une actualisation de la classe, sans pour autant être un « objet réel et existant »). Cette division conduit à un modèle triadique du signe iconique :

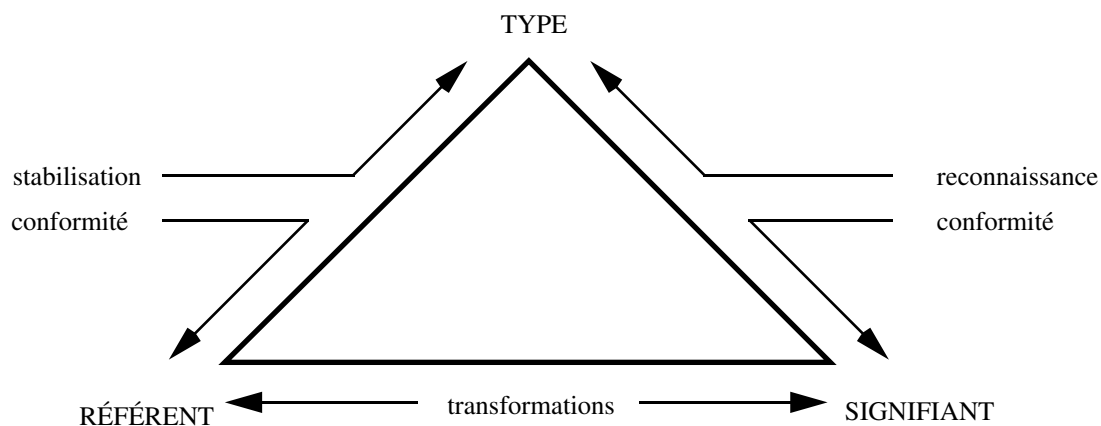


FIG. 1.4: [Groupe μ , 1992], p. 136.

Cette « triade sémiotique », d'une parenté évidente avec celle d'Ogden-Richards (qui est d'ailleurs soulignée d'emblée par les auteurs eux-mêmes), vise néanmoins à décrire spécifiquement le signe iconique. Son originalité essentielle en ce sens réside dans le rapport immédiat qui est maintenant établi entre le signifiant et le référent, rapport direct qui justifie le trait plein ayant remplacé le trait pointillé à la base du triangle.

[Le signifiant et le référent], ayant tous deux des caractéristiques spatiales, sont en effet commensurables [...] Les relations sur lesquelles se fondent cette commensurabilité [...] peuvent être appelées *transformations* (idem, p. 138).

Le mot *transformations* est ici entendu dans un sens plus large qu'Eco²⁰. Mais ce ne sont pas les seules transformations entre signifiant et référent qui fondent le caractère particulier de la sémiologie iconique.

1.8.2 La motivation comme *cotypie*

C'est en effet la conformité conjointe du signifiant et du référent à un même type qui est selon les auteurs l'articulation fondamentale de l'iconicité. Le type, « modèle intériorisé et stabilisé qui, confronté avec le produit de la perception, est à la base du processus cognitif », garantit la *conformité* du référent d'une part et du signifiant de l'autre.

La motivation du signe iconique est donc reformulée comme la présence conjointe de conditions particulières sur les axes signifiant-type et signifiant-référent : (a) le signifiant est *conforme* au type, et (b) il est le produit de *transformations* appliquées au référent ((b) étant subordonnée à (a)). Une *cotypie* assure la reconnaissance comme tel du signifiant comme transformé du référent.

Nous prévenons ainsi une objection facile qui pourrait se formuler de la sorte : étant donné que n'importe quelle séquence de transformations peut être appliquée à une configuration spatiale, n'importe quel objet peut être dit motivé par rapport à un autre (devant le dessin d'un képi, on pourrait affirmer : « ceci est une pipe »). Il faut donc souligner — et la précision est capitale — que les transformations doivent préserver la cotypie, c'est-à-dire conserver au signifiant une structure telle que celui-ci reste identifiable comme hypostase du type dont le référent est également une hypostase (ibid., p. 143).

C'est, selon le Groupe μ , faute d'avoir disposé de ce modèle triadique et d'avoir pu distinguer les deux axes que leurs devanciers ont échoué à définir d'une manière satisfaisante la motivation de l'icône.

1.9 Discussion : une icône qui évolue

La solution consistant à introduire un type garantissant la conformité du signifiant et du référent est ingénieuse, mais ne répond pas vraiment au problème posé par Eco : que reste-t-il de la motivation en-dehors des moments d'institution du code ? Les membres du Groupe μ ont cru résoudre la question par la notion de cotypie ([Groupe μ , 1992], chap. IV), grâce à laquelle vouloir encore confondre un képi avec une pipe relève de la mauvaise foi ; cette question resurgit pourtant plus loin, lorsqu'ils se penchent sur la notion de *stylisation* ([Groupe μ , 1992], chap. X). Celle-ci naît à leurs yeux d'une volonté d'augmenter la lisibilité de l'icône en ne conservant que les traits les plus discriminants du type et en les exagérant ; elle aboutit pourtant parfois à la perte de la lisibilité premièrement recherchée :

²⁰ Aux transformations géométriques sont ajoutées d'autres types de transformations, dites *analytiques*, *optiques*, ou *cinétiques* ([Groupe μ , 1992], chap. IV §5).

Éthos de la stylisation : la lisibilité ?

[...] [La stylisation] discrétise, puisqu'elle sémiotise, et constitue la première étape d'un processus constant dans toutes les cultures : celui de la formation de répertoires codés (et finalement d'alphabets), celui d'une sémiotisation²¹ de plus en plus poussée. Toutefois, la stylisation peut être poussée si loin qu'elle finit par détruire la lisibilité, de sorte qu'envisager pour elle ce seul éthos paraît légèrement réducteur ([Groupe μ , 1992], p. 368).

de sorte qu'une pipe, si l'on y repense, pourrait par hypothèse avoir une représentation fortement stylisée ressemblant effectivement à un képi.

1.9.1 Fondement de l'icône

Dira-t-on que la « décision [...] d'identifier un phénomène sémiotique comme isomorphe à un référent » est « toute culturelle » (idem, pp. 133-134)? Fort bien : la décision d'identifier un signifiant verbal arbitraire à un sens l'est aussi ... En somme, on n'évite pas la considération selon laquelle il existe des signes iconiques qui tendent vers l'arbitraire.

La logique structuraliste aboutit alors presque fatalement à assimiler l'arbitraire « partiel » et l'arbitraire « total », et à rejeter entièrement la notion de motivation dans le signe iconique : s'il est besoin de connaître une convention pour reconnaître ce signe, alors pourquoi ne pas simplement déclarer celui-ci conventionnel ?

C'est sur ce problème précis que la notion de fondement de l'icône, introduite par Peirce, pourrait nous venir en aide si elle était instanciée. C'est ce que se propose de faire Sonesson [1995].

Selon lui, *l'argument de la régression*, c'est-à-dire l'argument fondamental de la critique de l'iconicité, qui se fonde sur le fait que tout dans le monde peut devenir l'icône de quelque chose d'autre sur la base d'une propriété commune, aussi générale soit-elle, pour démontrer l'absurdité de la notion d'iconicité, peut être réfuté en réintroduisant au centre du débat le fondement peircéen. Le fondement est « une partie du signe qui a pour rôle de sélectionner les éléments pertinents de l'expression et du contenu », et le signe iconique ne peut être conçu sans ce fondement. Grâce à cette sélection, opérée en quelque sorte à l'avance, des propriétés pertinentes pour la représentation iconique, on sait à quel type d'objet doit se référer le signe.

Or selon Sonesson, la nature pratique de ce fondement est liée à une *hiérarchie de prototypicalité* du monde de l'expérience quotidienne (*Lifeworld*). Ainsi [...]

Parmi de nombreuses anecdotes apocryphes de tribus échouant à reconnaître des dessins en tant que tels, il y a en fait un cas avéré, dans lequel le groupe (les *Me* étudiés par Deregowski) n'avait jamais vu de papier, et était de ce fait induit à concentrer son attention sur le matériau

²¹ *Sémiotisation* est mis ici, nous supposons, comme antonyme de *représentation* dans une classe de /processus soumettant dans un support signifiant un type à reconnaissance/. Bref, comme synonyme de *désiconisation* ...

per se. [...] Il devient ainsi nécessaire de postuler une sorte de hiérarchie, implicitement admise, de prééminence entre les objets du monde de l'expérience. Pour que quelque chose soit le signe de quelque chose d'autre, elle doit avoir un rang relativement bas sur l'échelle de prototypicalité des objets du monde (*idem*).

C'est par opposition le propre du monde des contes, comme celui de l'histoire du Saint Graal, de présenter une hiérarchie inversée : les actes qui sont triviaux dans la vie courante (s'asseoir pour manger) y présentent des valeurs significatives élevées, alors que le fait d'y rencontrer un dragon fait partie du tout-venant.

Le prétendu problème de l'iconicité se dissout donc à son avis dans celui de la hiérarchie de prototypicalité.

L'argumentation de Sonesson a cependant le défaut, pour le sujet qui nous occupe, de relever beaucoup plus d'une théorie du symbole que d'une théorie du signe à proprement parler.

Tout son raisonnement se fonde en effet sur la problématique d'un *objet* qui représente un autre *objet*, et tous ses exemples sont empruntés au domaine du symbole et pas à celui du signe. L'exemple de la tribu ne reconnaissant pas le dessin comme tel parce que le papier y est inconnu est édifiant du point de vue ethnologique, mais ne donne pas réellement d'enseignement, par contraste, sur le problème opposé, celui de la reconnaissance de *ce que signifie* un dessin ; car on ne peut en tirer par opposition qu'une seule leçon, qui est celui que nous [Européens] savons sans difficulté reconnaître que des motifs tracés à l'encre sur du papier constituent un dessin.

La notion de fondement, pour ces raisons, ne nous paraît pas assez solide pour servir, justement, de fondement, à une théorie de la nature de l'iconicité comme phénomène sémiotique.

1.9.2 Diachronie et synchronie

Le Groupe μ voulait décrire le fonctionnement de certains signes véritablement iconiques, c'est-à-dire dans lesquels la réception du sens fonctionne de toute évidence par reconnaissance de l'image d'un objet représenté. Nous ne pouvons intuitivement qu'être d'accord sur le fait même de l'existence de tels signes. Faudrait-il alors scinder notre objet d'étude, le signe iconique, dans le continuum des représentations visuelles, en délimitant une catégorie de signes en lesquels l'objet est reconnaissable par opposition à une catégorie de signes devenus arbitraires ? La chose est tout aussi périlleuse, tant il est aisé de produire des exemples indécidables.

Nous proposons pour y voir plus clair de considérer les signes iconiques dans une perspective diachronique, de la même façon que Saussure [1995] l'a fait pour les langues. On y découvrira de la même manière que les signifiants s'érodent et que les valeurs évoluent.

Deux exemples nous serviront à illustrer des évolutions diachroniques. Le premier, qui montre comment une longue évolution peut aboutir à des formes d'expression comme de contenu n'ayant plus de rapport avec les formes d'origine, est celui, évoqué justement par le Groupe μ , de la formation d'alphabets. Plusieurs

spécialistes de l'histoire de l'écriture dans l'antiquité s'accordent à attribuer l'origine des premiers alphabets à l'utilisation de la méthode acrophonique, qui consiste à représenter chaque phonème par le dessin d'un mot ayant ce phonème comme initial [Février, 1995]. Les premiers prototypes de lettres phéniciennes (l'alphabet phénicien est, comme on le sait, le précurseur des alphabets grec et hébreu, ainsi d'ailleurs que de la plupart des alphabets modernes) seraient ainsi des dessins, des signes iconiques à proprement parler (fig. 1.5).

<i>forme protosinaïtique</i>	<i>forme phénicienne</i>	<i>nom de la lettre</i>	<i>traduction du nom de la lettre</i>	<i>forme grecque classique</i>	<i>forme hébraïque classique</i>
		alf	bœuf	A	
		ain	œil	O	

FIG. 1.5: évolution de formes de lettres phéniciennes. Ces deux exemples ont des valeurs de consonnes laryngales en phénicien et l'ont encore en hébreu carré ; l'alphabet grec, pour qui elles étaient inutiles, les a empruntées pour en faire des voyelles, en suivant un vague apparemment de timbre (d'après [Février, 1995]).

La formation des écritures idéographiques suit d'ailleurs la même évolution vers la stylisation, sans que les signes idéographiques, ayant perdu leur iconicité, en viennent jusqu'à se voir attribuer une valeur de phonème.

Le second exemple illustre une dérive commencée depuis bien moins longtemps : il nous montre en fait des conventions iconographiques en formation. Ces dessins sont inspirés d'un petit album de dessins pour enfant²² :



²² *Mon premier livre d'images*, 1-3 ans, éditions Chantecler.

On constate que sur ces dessins qui contribuent à former les conventions iconographiques des générations futures, le téléphone n'est non seulement pas un modèle portable, mais est encore affublé d'un gros cadran tournant²³. De même, le récepteur de télévision n'a rien du modèle *design*, « à écran plat et coins carrés », qui commence à nous être familier depuis quelques années. Nous sommes ici dans les toutes premières étapes d'un processus qui peut à la limite aboutir à un idéogramme : le téléphone et la télévision sont encore reconnaissables, mais ils ne ressemblent déjà plus tout à fait aux modèles *technologiques* des objets.

L'éloignement de l'icône et de son objet serait finalement, considéré dans cette perspective diachronique, un phénomène progressif présentant, pour schématiser, deux faces (fig. 1.6) : la déformation du signifiant d'une part, qu'on peut appeler stylisation, et la dérive du signifié de l'autre, que l'on pourra admettre si l'on accepte une conception dynamique et évolutive de ce que le Groupe μ appelle le *type*, et Eco le *modèle sémantique* du signe iconique.

Suivant Eco, nous proposerons donc de considérer que les transformations proprement dites, celles qui justifient les intuitions d'isomorphisme ou d'analogie entre icône et référent, relèvent en effet uniquement du moment de l'institution du code. L'évolution diachronique fait ensuite dériver expression et contenu iconique, si bien qu'en synchronie, un signe iconique pourra apparaître selon les cas comme reconnaissable ou non, comme « motivé » ou comme « arbitraire ».

1.9.3 Intertextualité

Si l'on veut dès lors, car la question est centrale, comprendre en quoi, à une époque donnée et dans un pays donné, une icône pourra être reconnaissable, on ne pourra se passer d'un début de réflexion sur la nature du signifié iconique.

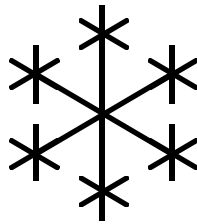
Revenons un moment, à la lumière des réflexions exposées plus haut, sur l'introduction « naïve » au fait iconique qui ouvrirait cette discussion. Cette introduction contient l'ensemble des arguments qui soutiennent le développement actuel de la communication visuelle : le signe iconique, par son imitation de certains caractères de son objet, se veut compréhensible par tous au-delà des barrières linguistiques.

Nous avons vu les études récentes sur le phénomène iconique s'accorder à voir dans l'icône la transcription graphique d'un modèle sémantique culturalisé. On reconnaît l'icône lorsque l'on est capable d'identifier ce modèle sémantique, d'une part par le décodage des transcriptions qui en sont faites, et d'autre part par son identification proprement dite, c'est-à-dire par son évocation en tant qu'objet culturel. Ceci signifie qu'identifier un type iconique, comme identifier un mot, c'est savoir lui attribuer un référent — si l'on veut —, ou, pour être moins restrictif, savoir lui rattacher des connexions sémantiques (comme le fait justement remarquer le Groupe μ , le type « chat » comporte le trait /miaulement/ bien que celui-ci ne soit pas représentable iconiquement). Il est superflu de rappeler ce que ces traits sémantiques ont de culturel : nous (Européens du XX^{ième} siècle) rattacherions aussi légitimement

²³Remarquons au passage que les idéogrammes qui remplacent parfois, sur les cartes de visite, l'abréviation « Tél. », se conforment à ce type : le cadran tournant est bel et bien un élément canonique d'identification de l'objet « Téléphone ».

à “chat” /litière/ que /miaulement/ ; pour des anciens Éthiopiens, “chat” n’évoquait rien de tel. Pour nous, “chat” est quasiment le parangon de l’/animal familier/, alors que pour les Grecs pré-hellénistiques, c’était un animal exotique.

Concevoir une nouvelle icône en lui confiant l’espoir d’être reconnaissable « au-delà des barrières linguistiques », c’est donc malgré tout hypostasier un modèle sémantique culturalisé en levant provisoirement les limites attachées à la reconnaissance du signifiant linguistique. C’est assurer, en bref, la compréhension de ce signifié iconique, à **cette** époque, au sein de **ce** groupe de pays partageant une grande part de culture commune en ce qui concerne les afférences sémantiques possibles à ce type d’objet. Ainsi la représentation du flocon de neige imitant sa structure cristalline :



a-t-elle pu devenir courante dans des pays où l’on apprend cette structure en classe de quatrième, et où la notion de fractale est plus ou moins bien répandue dans le grand public. Mais que le dessin commence à être stylisé comme une simple astérisque, ou que ce symbole en vienne par dérive du signifié à être utilisé comme symbole du « froid » — c’est déjà le cas, voir chap. 5, §5.3.3 —, que l’on oublie peu à peu la motivation et le sens d’origine, et nous aurons devant nous une sorte d’idéogramme arbitraire partagé avec ce sens par l’ensemble des pays utilisant des réfrigérateurs à compartiment glace. On aura en quelque sorte, donc, recréé un isoglosse, qui ne recoupera pas ceux des langues, mais sera au fond de même nature : il délimitera un territoire où un signifiant donné sera associé à un signifié donné.

Note : *comme dans les langues, un autre facteur d’évolution pourra être un facteur externe, l’emprunt. Ce phénomène est par exemple manifeste sur une photo prise par Marie-Françoise Castaing à la sortie d’un village jordanien composé exclusivement de grandes tentes de cuir : on y voit un panneau « agglomération » figurant ... un angle de maison en dur, une voiture en stationnement, et un enfant jouant au ballon sur un trottoir !*

Ce cas illustre l’emprunt à proprement parler, qui ne doit pas être confondu avec la diffusion des modèles sémantiques eux-même par impérialisme culturel et économique. Ce second phénomène, que l’on le regrette ou non, prend aujourd’hui des proportions massives.

Ce que l’on entend finalement en disant qu’une icône est encore « reconnaissable », c’est donc que l’on peut encore y identifier, dans le signifiant, des traits du signifié qui sont eux-même encore rattachables à toute une structuration sémantique culturelle comme celle des langues ou des modèles de comportement. Il y a donc à ce niveau non seulement une affaire de seuil de stylisation, mais bien une affaire d’*intertextualité*, au sens large, c’est-à-dire de capacité à rattacher entre elles des afférences provenant de différents systèmes sémiotiques.

Pour illustrer notre propos, reprenons le cas, étudié par Fabio Canziani (cité

dans [Eco, 1968], p. 120) des expressions faciales sur les personnages de bande dessinée : différentes émotions (*joie, épouvante, faim, colère, hilarité* ...) y sont représentées par des grimaces stéréotypées, des rictus caricaturés, que les enfants n'apprennent à reconnaître qu'à partir d'un certain âge. Ces traits iconisés sont reconnaissables parce qu'ils sont partagés avec d'autres sémiotiques de la culture actuelle : dessins animés, cinéma, spectacles de marionnettes, mime, théâtre ... jusqu'au comportement même des gens dans leur vie de tous les jours lorsqu'ils éprouvent ces émotions²⁴.

C'est donc baigné dans un tissu intersémiotique — et nous retrouvons là l'idée développée par Greimas et Courtés [Greimas & Courtés, 1979] — que le signe iconique est véritablement reconnu et interprété. Lorsqu'il a perdu, vis-à-vis de ses lecteurs, ce tissu intersémiotique où se découpent les types iconiques, il connaît le sort des hiéroglyphes ou des symboles héraldiques. Et ce n'est alors pas le seul signifiant iconique qui n'est plus reconnu, mais tout simplement l'objet culturel qui a changé, évolué, ou disparu.

1.10 Conclusion

Au cours de l'étude plus détaillée de systèmes de signes iconiques (en particulier chap. 5), nous nous efforcerons d'aborder en chaque occasion le problème de l'iconicité non pas en nous demandant si tel ou tel signe est bien « iconique », s'il est plus ou moins « ressemblant » avec un objet, mais en remontant aux conditions de création des signes et en remettant en place le cadre dans lequel les conventions graphiques ont été instituées. L'étude de l'histoire de chaque système de signes, et l'étude de ses emprunts à d'autres systèmes, est comme dans le cas des langues la base qui permet de comprendre et d'expliquer la façon dont ces systèmes sont lus aujourd'hui.

²⁴ Au départ, l'observation de ce comportement fonde les traits qui, exagérés, sont mis en avant pour *signifier* dans des formes d'expression telles que le théâtre, le mime ou le cinéma. Il n'est pas exclu en outre que les conventions ainsi nées, une fois établies et généralement reconnues, reviennent influencer sur le comportement « naturel » des gens, en renforçant tel ou tel type d'expression : même les comportements les plus « naturels » (expression de la colère ou de la joie) ont des manifestations « culturelles » qui peuvent s'acquérir par imitation. Le partage des traits iconisés est donc un échange réciproque ininterrompu.

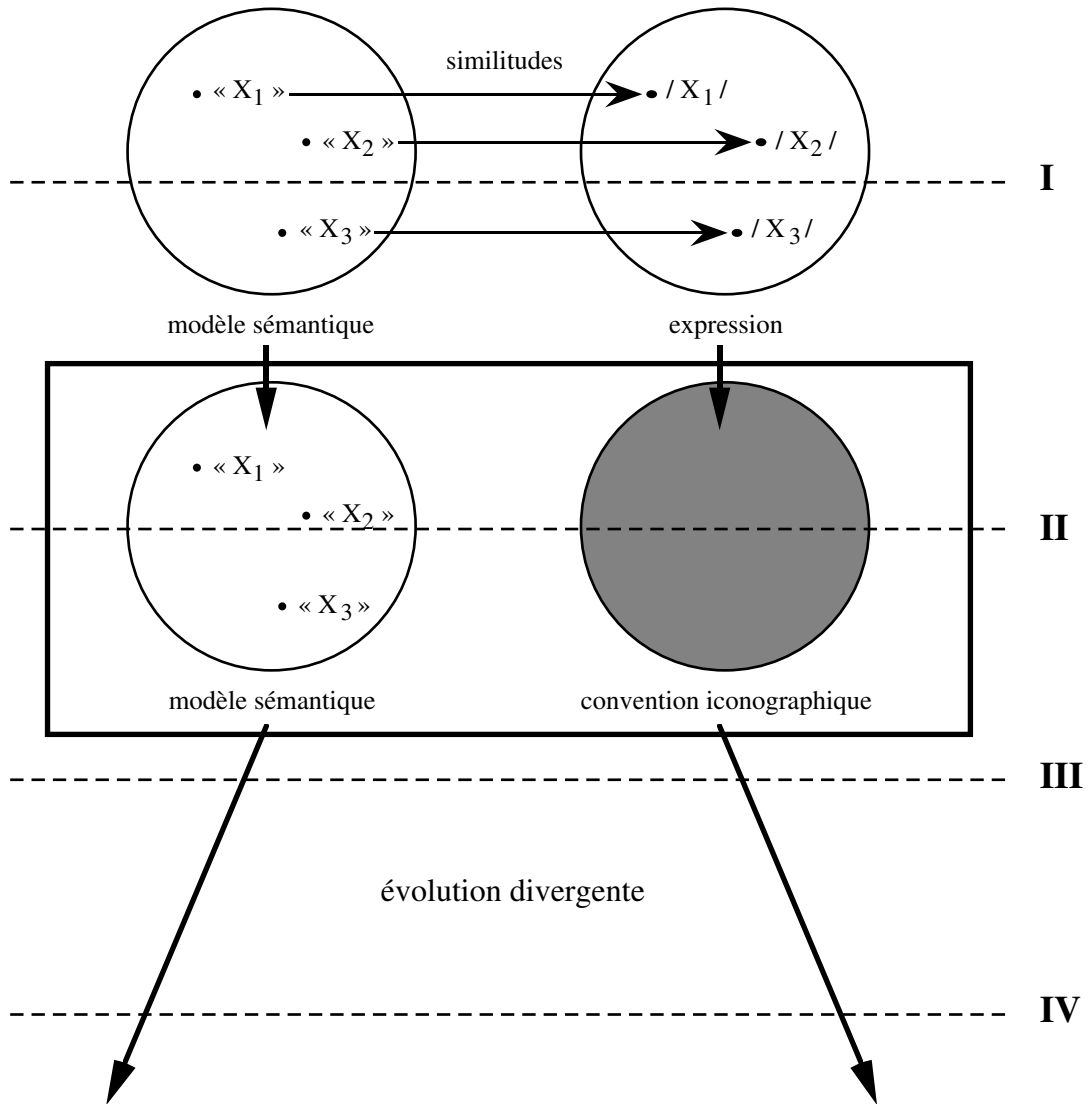


FIG. 1.6: Quatre stades de l'évolution diachronique de l'icône. Étape I : institution du code / phase d'évolution conjointe du signifiant et du signifié ; II : figement de la convention iconographique ; III : icône « encore reconnaissable » ; IV : icône « plus reconnaissable ».

