

Chapitre 3

Grammaire des signes iconiques

3.1 Introduction

Le mot « grammaire » a connu depuis quelques décennies, sans doute un peu à cause du succès des théories formelles de Chomsky, une fortune inouïe dans toutes les branches des sciences du langage — et même des sciences humaines. Seul le mot « lexique » a peut-être été plus employé, et sans doute encore à moins mauvais escient.

Le danger de cette généralisation, lorsqu'il débouche sur des discours sur la « grammaire de l'image », est de laisser croire qu'il pourrait y avoir *une* grammaire pour un ensemble de genres disparates, et de passer ainsi à côté des enseignements que l'on pourrait tirer d'une étude différenciée des différents systèmes sémiotiques, considérés chacun dans sa spécificité.

Nous voulons ici nous efforcer d'aborder le sujet des phénomènes de production de sens par disposition spatiale d'éléments iconiques, sans tomber dans l'illusion, parce qu'on a énoncé quelques caractères généraux d'une certaine famille de modalités sémiotiques, d'avoir défini une « grammaire générale de l'image ».

3.2 Grammaire ou orthographe ? La question de la seconde articulation

Puisque la plupart des études sur le sujet de la « grammaire » partent d'une analogie avec la langue, reprenons avec rigueur les termes de cette analogie.

3.2.1 Grammaire et orthographe

La langue est un système à double articulation : les figures (segments minimaux : phonèmes pour la langue orale, graphèmes pour la langue écrite ...) s'y assemblent pour former des signes (segments porteurs de sens), et les signes s'y assemblent pour former des textes. Pour un exposé plus complet sur les unités émergent de l'analyse,

cf. chapitre 2.

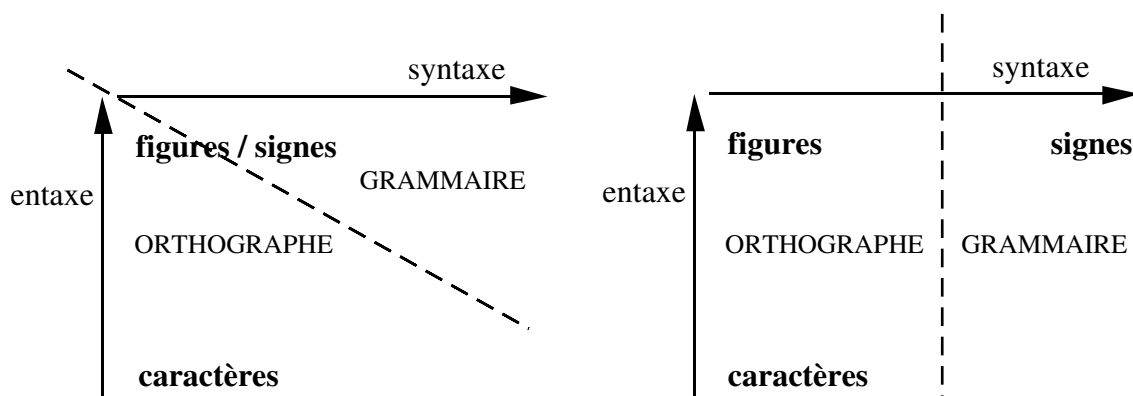
- La *grammaire* prescrit les combinaisons de signes : mots, morphèmes ... Elle concerne donc les unités de première articulation.
- C'est l'*orthographe* qui prescrit en revanche les combinaisons d'éléments non-signifiants, c'est-à-dire d'unités de seconde articulation — de figures dans le cas de la langue.

La question de la frontière entre grammaire et orthographe est loin d'être une simple subtilité byzantine. On traite en effet dans le premier cas des mécanismes de représentation, dans une sémiotique donnée, de relations sémantiques entre signes ; et dans le second, des mécanismes de perception qui font émerger du sens d'une combinaison d'éléments qui en eux-mêmes n'en ont pas. Comment ce problème peut-il se poser lorsqu'il s'agit de sémiotique de l'image ? Il s'agit en premier lieu de voir quelles réalités peut recouvrir, dans l'image, la notion de seconde articulation.

Nous l'avons rappelé dans le chapitre 2, la notion de double articulation possède un intérêt fonctionnel pour les langages, consistant à confier à quelques éléments simples, en nombre fini, le rôle de briques de base de la composition de signes. Nous avons également proposé de distinguer la *figure*, segment minimal de l'*espace extérieur* (celui où les signes s'assemblent entre eux), et le *caractère*, composant interne de la figure, qui s'assemble avec les autres caractères sur un espace différent, l'*espace intérieur*. Cette distinction nous a permis de montrer que le lieu de la seconde articulation peut, comme dans le cas de la langue, être l'espace extérieur (l'unité de seconde articulation y est la figure) ; mais qu'il peut également, pour certaines modalités sémiotiques, être l'espace intérieur (l'unité de seconde articulation est alors le caractère).

Notre définition de la frontière entre orthographe et grammaire, généralisée aux systèmes sémiotiques non-linguistiques, dépend bien évidemment de ce lieu de seconde articulation. Dans les systèmes où toute figure est déjà un signe (cas des langages idéographiques « purs », où tout segment minimal est déjà un segment signifiant), tout ce qui relève de la disposition des éléments sur l'espace extérieur est grammaire, et l'orthographe concerne uniquement l'entaxe (disposition des caractères sur l'espace intérieur) : c'est ce que montre la figure 3.1.a. Dans le cas des systèmes sémiotiques, comme la langue, où le lieu de la seconde articulation est l'espace extérieur, alors l'orthographe et la grammaire ont une subdivision fonctionnelle du même espace (fig. 3.1.b).

C'est bien entendu dans le second cas que la détermination de la frontière peut être problématique. On sait combien l'écolier, et parfois le maître, ont du mal à distinguer ce qui, parmi les erreurs d'écriture, relève de la faute d'orthographe et ce qui relève de la faute de grammaire. Dans une dictée, un « *je ferai* » au lieu d'un « *je ferais* » peut être considéré comme une faute d'orthographe (mauvaise connaissance des terminaisons écrites du conditionnel), ou comme une faute de grammaire (mauvaise concordance des temps, emploi du futur de l'indicatif au lieu du présent du conditionnel) ; à l'élève donc de plaider sa cause en fonction du barème, et du crédit dont il jouit auprès de son professeur.



a. Double articulation sur l'espace intérieur (ex. langue des signes)

b. Double articulation sur l'espace extérieur (ex. langue parlée)

FIG. 3.1: les différentes subdivisions possibles orthographe / grammaire

3.2.2 L'articulation doit être double

Dans le cas de l'image, ce sont les sémiologues qui sont plongés dans la confusion. Il s'agit ici, précisons-le, d'appliquer ces notions au texte iconique homogène : à l'image fixe en deux dimensions, pas aux séquences de pictogrammes ou d'idéogrammes. Or pour résoudre la question de la seconde articulation de l'image, il faudrait en premier lieu déterminer si cette seconde articulation existe, et si oui, quelles en sont ses unités. C'est dans cette quête que s'enlisent souvent les tentatives d'analyse.

Eco [1968] en particulier, tentant de s'appuyer sur la sémiologie de Prieto pour comprendre le fonctionnement du signe iconique, propose tout d'abord de considérer celui-ci comme relevant d'un code qui n'a que la première articulation (sèmes en signes), et pas de seconde articulation (signes en figures). Ainsi les signes iconiques sont-ils en fait ...

[...] *des sèmes, des unités complexes de signifié dense, ultérieurement analysables en signes précis, mais difficilement en figures* ([Eco, 1968], p. 144)¹.

Eco ne prend donc pas clairement position sur le problème de la double articulation, cristallisé dans le seul adverbe « difficilement ». En outre, sa conception des « signes précis », telle qu'elle transparait dans les exemples qu'il donne, laisse en suspens la question du palier inférieur de l'analyse : les signes sont des unités intermédiaires de la signification, des parties de texte porteuses de sens ; soit. Mais qu'est-ce qui les désigne comme « articulation », si ce qui est au-delà du signe comme ce qui est en-deça du signe, c'est encore du signe ?

Sonesson ([1989], p. 296) critique sévèrement ce flou dans les définitions. Un

¹Rappelons que *sème*, dans la terminologie héritée par Eco de Prieto, désigne « un signe particulier dont le signifié correspond non à un signe, mais à un énoncé de la langue » ([Eco, 1968], p. 137) — autrement dit, à ce que nous appelons un *texte* (cf. chap. 2).

examen attentif de la description d'Eco, note-t-il, révèle qu'il ne reste finalement pas de différence définitoire entre figures et signes, signes et sèmes. À propos de l'extension de ces notions à l'articulation cinématographique ([Eco, 1968], pp. 149–163), il raille même :

[...] et pourquoi les phonèmes, les mots et les phrases ne seraient-ils pas alors les trois niveaux d'articulation du langage verbal [...] ? Et pourquoi les traits phonologiques n'offriraient-ils pas au langage verbal son quatrième niveau d'articulation ? Et le paragraphe, et la section, et le chapitre, et le livre [...] ? ([Sonesson, 1989], p. 292).

En réalité, la notion d'articulation telle qu'elle a été définie par exemple par Martinet ([1996], pp. 13–27), n'en déplaie à Prieto et à Eco lui-même (qui critique le « mythe de la double articulation » [[Eco, 1968], pp. 131-135]), n'a d'intérêt que parce que l'adjectif « double » lui est appliqué² (voir aussi la discussion ci-dessous sur la question de l'isomorphisme entre expression et contenu, §3.3.6). Et l'échec de la définition des figures (cf. à ce sujet chap. 2, p. 67) conduit forcément à l'abandon de tout programme de grammaire de l'image.

Ainsi Eco lui-même renonce plus tard à la notion d'image comme code possédant seulement la première articulation, et lorsqu'il formule sa théorie du *ratio difficilis* et de l'institution de code (cf. chap. 1), il écrit :

Ainsi, avec les images, nous avons à faire à des blocs macroscopiques, des TEXTES, dont les éléments articulatoires sont indiscernables.

En définitive, à ce point, nous sommes obligés de considérer les soi-disant 'signes iconiques' comme (a) des TEXTES VISUELS, qui (b) ne sont pas ULTÉRIEUREMENT ANALYSABLES, ni en signes, ni en figures ([Eco, 1975], pp. 281–282).

²La vulgarisation de la notion d'articulation est une tâche bien difficile en réalité, et l'on trouve dans des ouvrages destinés au grand public des emplois encore moins bien définis du mot. Par exemple : « [A.] *Lévi-Strauss a prétendu que les images fonctionnent selon une double articulation* : — Des signes iconiques, dotés de signification, constitueraient des unités de première articulation [...] — Ces signes seraient décomposables en unités de seconde articulation, non signifiantes et assimilables donc aux phonèmes : les formes et les couleurs. [B.] U. Eco reproche à cette analyse un certain dogmatisme. Lui, qui parle de « codes faibles » à propos de l'image, propose de distinguer, à la suite de Prieto, trois articulations dans le message iconique : — Par « figures » il entend les conditions de la perception (cf. les lois gestaltistes) et les figures au sens de la géométrie euclidienne ; — Par « signes » il entend les « unités de reconnaissance (nez, œil, nuage) » difficiles à isoler dans le « continuum graphique » ; — Ces signes sont groupés en « énoncés » plus ou moins complexes du type « ceci est un cheval debout, de profil ». [C.] Ces recherches, ces hypothèses prouvent la difficulté de définir, pour l'image, de stricts éléments d'articulation. Conscients de cette difficulté mais soucieux de présenter une méthode d'approche, nous proposons, dans le tableau ci-après, plus adapté à la peinture qu'à la photographie, de distinguer quatre grands niveaux d'articulation. 1. *Syntagmes visuels* (noirs et blancs, hachurés) perçus comme surfaces ou volumes. *Motifs* (noirs et blancs, hachurés) perçus comme surfaces ou volumes. 2. *Formes closes* (fonds et formes, de type géométrique) perçues comme surfaces ou volumes. 3. *Formes non-closes* : Combinaisons complexes — de droites et de courbes — de courbes — de droites ; Combinaisons binaires — d'une droite et d'une courbe — de courbes — de droites ; Combinaisons de points. 4. Courbes : arcs et spirales par exemple ; Droites : horizontales, verticales, obliques ; Points plus ou moins épais. » ([Cocula & Peyrouet, 1986], pp. 31–32).

Il semble donc, faute d'avoir pu concevoir dans un système le problème de la double articulation, renoncer définitivement à toute analyse, malgré l'évidence de la présence d'unités partielles dans les textes visuels iconiques (« par exemple, un pré dans un bois avec deux jeunes gens vêtus et une fille nue qui font un pique-nique » [Eco, 1975], p. 279).

Qu'est-ce qui rend ces unités de seconde articulation si insaisissables, alors qu'on dispose après tout d'un objet d'étude entièrement descriptible à l'aide d'outils adéquats ? C'est la question que pose Lindekens [1976], qui se refuse au défaitisme : si on est arrivé à découper un ensemble fini d'unités de seconde articulation dans le continuum sonore (et ce dès la formation de l'alphabet grec, c'est-à-dire à une époque où la phonétique et l'analyse du signal n'existaient pas), alors pourquoi n'y arriverait-on pas aujourd'hui dans le continuum de l'image, en partant d'une « description exhaustive physico-optique et chimique, principalement des éléments perceptuels, visibles de ces types d'images » ([Lindekens, 1976], p. 80) ? La tâche est vaste, mais l'auteur pense avoir réussi à mettre en évidence, dans sa thèse [Lindekens, 1970], un « trait pertinent de seconde articulation » (l'équivalent, donc, d'un trait phonologique pertinent) : le caractère « nuancé / contrasté » des photographies en noir et blanc. C'est donc que la caractérisation complète des unités de seconde articulation, qu'il nomme *iconèmes*, est difficile mais n'est pas impossible.

De même Saint-Martin présente-t-elle comme indiscutable l'existence d'unités minimales de la texture de l'image, les *colorèmes*, tout simplement à cause des propriétés de l'appareil perceptif de la vision humaine. Elle en donne cette définition quelque peu ésotérique :

Un colorème se définit donc comme la zone du champ visuel linguistique, corrélative à une centration et constituée par une masse de matière énergétique regroupant un ensemble de variables visuelles ([Saint-Martin, 1987], p. 6).

Il semble raisonnable, comme les deux derniers auteurs cités, d'affirmer que les signes de l'image ne sont pas décomposables à l'infini, et que l'existence de figures est donc nécessaire. Rappelons que dans la terminologie d'analyse sémiotique que nous proposons (cf. chap. 2), la *figure* est le *segment minimal* du texte, dans sa dimension syntagmatique ; et que cette définition, qui ne postule rien *a priori* sur le fait que la figure soit ou non pourvue de sens, n'achoppe pas aux questions d'unités minimales non signifiantes sur lesquelles bute Eco [1968].

En revanche, nous croyons que ce qui conduit rapidement au court-circuit que constitue la définition trop vague ou tautologique (en caricaturant : « les unités minimales sont les plus petites unités possibles »), et condamne l'entreprise sémiologique à rester au stade des prolégomènes sans entrer dans la description, c'est le fait de *parler de « l'image » en général, et de ne pas distinguer dès le début plusieurs systèmes de signes visuels.*

3.2.3 Les figures sont définies dans les systèmes sémiotiques

Le continuum sonore de la parole humaine, ce flux d'air modulé par les cordes vocales et haché par les organes articulatoires, présente un nombre de paramètres de contrôle relativement limités; ceux-ci permettent pourtant la constitution d'une grande variété de langues ayant chacune son système phonologique propre. Pourquoi s'obstinerait-on alors à vouloir trouver un système général de figures, pour un ensemble hétéroclite de systèmes sémiotiques regroupés sous le mot « image », et qui présente une variété infiniment plus grande encore de paramètres de contrôle ?

À ce titre, ce que peut proposer une sémiotique générale de l'image, comme Lindekens l'avait apparemment saisi, c'est un inventaire de caractères physiques pouvant devenir des traits pertinents dans des systèmes de signes visuels particuliers : c'est-à-dire l'équivalent du travail de la phonétique pour les langues. C'est la tâche entreprise par exemple par le Groupe μ ([1992], pp. 58-83), qui décrit les catégories perceptives entrant en jeu dans la reconnaissance de formes : lignes, figures, textures et couleurs.

Quant à la caractérisation d'un système clos de figures, elle est possible localement, *dans certains systèmes de signes particuliers*. Nous en donnons ci-dessous quelques exemples.

1. Réduisons la photographie à la photographie en noir et blanc, tramée, avec les techniques conçues pour la reproduction dans les journaux : la photo de presse. Nous avons là un système sémiotique visuel bien codifié. Les textes de ce système s'étendent sur un espace syntagmatique à deux dimensions, et obéissent à certaines conventions (par exemple, la convention de présentation dans un cadre rectangulaire ; ou encore la convention qui entre en jeu lors de leur lecture, et qui veut qu'ils soient interprétés par le lecteur sur la base du postulat selon lequel l'image qu'ils présentent a bel et bien, à un instant donné, correspondu point par point à la réalité³).

On peut déceler à l'œil nu que ces textes sont composés d'éléments atomiques qui sont des petits points noirs sur fond blanc, de rayon variable dans une limite bien définie, disposés sur une trame régulière (en quinconce). Ces points constituent les figures de ce système de signe précis (cf. fig. 3.2).

Le « système iconologique » (pour donner un néologisme représentant l'équivalent, dans cette modalité, de ce qu'est le système phonologique pour la langue) de l'ensemble des figures est ici très simple, puisqu'il est réduit à un seul paradigme — défini par un seul trait pertinent : le diamètre du point (cf. fig. 3.3). Que ce paradigme ne constitue pas une opposition binaire, mais une catégorie n -aire⁴, n'a en soi rien de choquant : les paradigmes n -aires existent aussi d'ailleurs en phonologie des langues, comme dans le cas des trois voyelles

³On pourrait l'appeler le *postulat de confiance*, ou le *postulat de non-trucage*.

⁴ n étant un entier naturel dont la valeur exacte nous importe assez peu ; nous savons simplement qu'il n'y a pas de continuité dans la réalité et que l'appareil perceptif humain discrétise. Nous pouvons également supposer que n n'a pas besoin d'être très grand pour créer un paradigme utile : un éventail de quatre ou cinq points de grosseur différente doit être suffisant pour, à l'échelle de la lecture, donner l'impression d'une photo tramée normale, « lisible », sans donner aucune impression d'étrangeté.

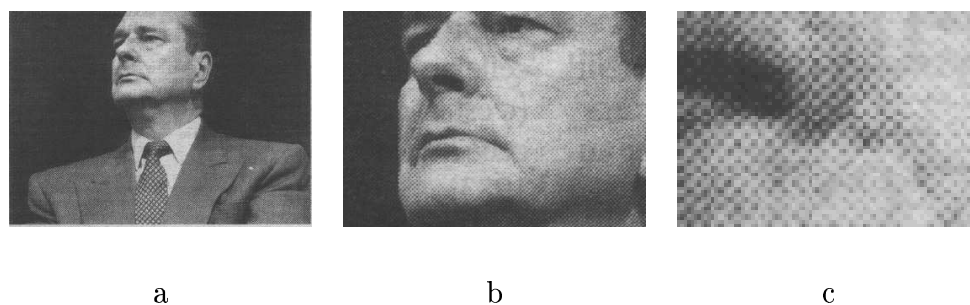


FIG. 3.2: exemple de photo de presse (“Jacques Chirac a dissous l’Assemblée Nationale le 21 avril”, parue dans Libération le 31 mai 1997). Vue à trois échelles différentes : a. taille de base; b. agrandie 3 fois; c. agrandie 12 fois

d’avant du français, $[i]$, $[e]$ et $[\varepsilon]$ (*fi*, *fée*, *fait*), qui se distinguent par le degré d’aperture.

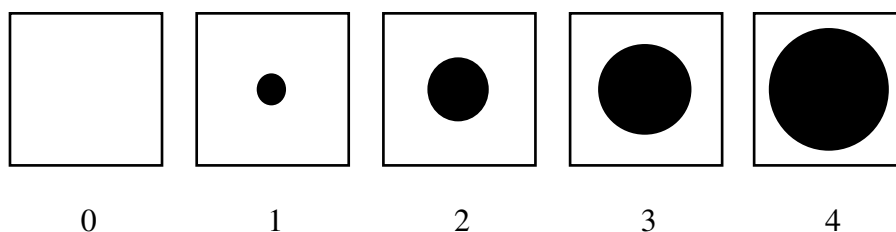


FIG. 3.3: les figures du système sémiotique « photo tramee »

2. Sonesson [1989] consacre un chapitre à exposer la structure en figures de la bande dessinée « Peanuts », de Schulz. Selon lui, et d’autres études réalisées précédemment⁵, ces dessins au trait stylisés sont un bon exemple de système de signes qui, tout en étant iconiques, se composent d’un ensemble fini de signes discrets.

On peut y mettre en évidence des petites unités polyvalentes (points, traits, arcs de cercle ...), qui selon le contexte peuvent acquérir un signifié ou un autre : */oreille/* ou */nez/*, par exemple (cf. fig. 3.4).

Une partie des figures est également organisée en paradigmes, en catégories à valeurs multiples. Ainsi le paradigme de l’ouverture de la bouche (cf. fig. 3.5), organisé par combinaison de deux traits pertinents : le *degré d’aperture* et la *courbure des lèvres* (vers le haut, vers le bas, horizontale).

3. Au degré extrême de stylisation, on peut citer les « smileys » (que les Québécois appellent « souriards »), ces signes typographiques complexes utilisés dans le courrier électronique pour marquer l’ironie, l’hilarité, la complicité, la

⁵Ursula Oomen : « Wort — Bild — Nachricht : semiotische Aspekte des Comic Strip ‘Peanuts’ », *Linguistik und Didaktik*, n° 6, 1975 ; pp. 247–259. Guy Gauthier : « Les Peanuts : un graphisme idiomatique », *Communications*, n° 24, 1976 ; pp. 108–139. Rolf Kloepfer : « Komplementarität von Sprache und Bild — am Beispiel von Comic, Karikatur und Reklame », pp. 129–145, in *Zeichenprozesse*, ouvr. dirigé par Roland Posner et Hans-Peter Reinecke ; Wiesbaden : Athenaion, 1977. Tous cités par Sonesson [1989].

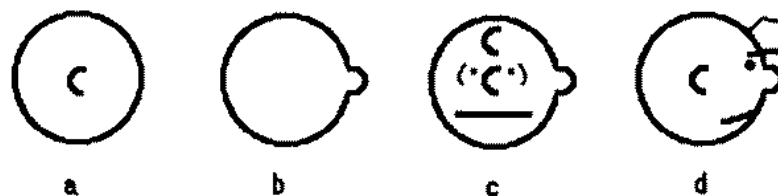


FIG. 3.4: figures de la figure de Charlie Brown ([Sonesson, 1989], p. 322)

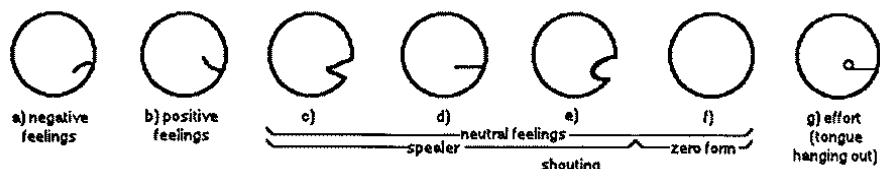


FIG. 3.5: paradigme de la bouche de Charlie Brown ([Sonesson, 1989], p. 320)

déception ou la surprise (fig. 3.6) dans le cadre graphique très limité offert par les caractères du code ASCII. Leur structure de base est une combinaison de trois signes de ponctuation simples (le deux-points, le tiret et la parenthèse fermante, dans la version la plus courante), dont l'œil habitué fait une lecture iconique, celle d'un visage humain (avec le sommet de la tête tourné vers le côté gauche de la ligne d'écriture) où sont figurés les yeux, le nez et la bouche.

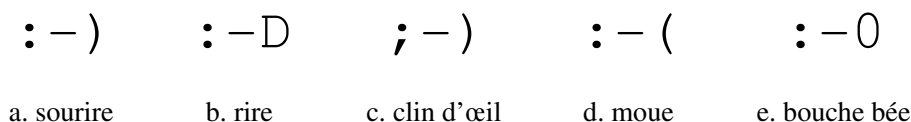


FIG. 3.6: quelques exemples de smileys

Cette famille de signes est encore ressentie comme iconique, puisqu'il s'en crée chaque jour de nouveaux. Certains sont d'ailleurs tout à fait fantaisistes et leur interprétation sans clé de lecture est bien entendu un jeu entre l'auteur et le lecteur (on crée des *smileys* du type « rocker punk moustachu faisant une remarque sarcastique après avoir bu beaucoup d'alcool » — dont le but est de tirer parti du plus de signes typographiques possible)⁶. Cette productivité témoigne néanmoins du fait que ces signes n'ont pas encore achevé leur phase de figement de convention iconographique, qui ferait passer définitivement la production de leurs occurrences du *ratio difficilis* au *ratio facilis*⁷.

Bien qu'ils fassent, donc, encore partie du monde de l'icône et pas encore de celui de l'idéogramme figé, les *smileys* sont élaborés sur la base d'un répertoire de 128 figures assemblées par trois (nous écrivons 128 pour fixer une limite

⁶Le lecteur qui veut s'en faire une idée peut lancer une recherche avec le mot-clé « smiley » sur un moteur de recherche quelconque de la Toile WWW.

⁷Le vocabulaire, emprunté à Eco [1975, 1988] (*ratio facilis* vs *ratio difficilis*) ou développé ici, est introduit dans le chap. 1.

théorique supérieure, la gamme de caractères typographiques utilisée couramment étant beaucoup plus restreinte). Ils constituent donc un exemple extrême de système de signes iconique fondé sur un « système iconologique » clos et parfaitement défini.

4. Enfin, les travaux de Castaing et Darjo [Darjo & Castaing, 1995], [Castaing & Darjo, 1996] ont montré que l'on pouvait concevoir des icônes reconnaissables à partir d'un nombre réduit d'éléments géométriques de base (en y ajoutant éventuellement, selon les contextes, des logos, idéogrammes ou symboles conventionnels courants)⁸. Leur méthode leur a permis d'obtenir une validation expérimentale de plusieurs dizaines d'icônes prototypiques, qui assurent la reconnaissance d'un signifié donné avec le maximum de simplicité graphique.

Le principe de la méthode de validation de Castaing et Darjo est précisément d'offrir un choix limité d'« éléments graphiques » de base et de demander aux sujets d'expérience de composer une représentation iconique en utilisant ces éléments. Une condition « dessin libre », dans certaines expériences [Darjo & Castaing, 1995], permet de clore le système en y important les éléments graphiques spontanément dessinés par les sujets. L'ensemble est au final parfaitement cohérent, et met en évidence les formes de base et les détails signifiants dont la présence conjointe assure la reconnaissance des icônes. Ainsi posé *a priori*, le principe de double articulation régit évidemment rigoureusement le système d'icônes obtenu :

Les outils iconiques⁹ peuvent se situer à des niveaux sémantiques différents :

- Ils peuvent être dénués de toute signification, et se définir uniquement par leur qualité graphique et géométrique (ex : un carré, un triangle). C'est la combinaison de plusieurs de ces *éléments graphiques* qui est génératrice d'une signification et d'une icône finale (ex. un carré au-dessous d'un triangle évoque l'objet maison en occident).
- Ils peuvent posséder une signification, c'est-à-dire représenter un objet, auquel l'utilisateur peut associer un autre *élément iconique* (*icône associative*) ou plusieurs pour créer une icône finale (ex. l'objet maison associé à l'élément drapeau bleu, blanc, rouge évoque l'objet mairie).

([Darjo & Castaing, 1995], p. 7).

Un exemple donné par les auteurs est reproduit fig. 3.7.

⁸Certains symboles appartenant typiquement à la signalétique française (« symbole de l'oiseau bleu » pour La Poste, « croix verte » pour la pharmacie) assurent une reconnaissance instinctive très rapide dans le contexte de notre pays : ils ont donc une valeur d'efficacité indéniable (c'est le propre du *ratio facilis* bien appris). Ils perdent en revanche complètement cette valeur lorsque l'on sort du domaine géographique et culturel où leur convention est répandue. Il faut alors, si l'on s'adresse à un public international, les remplacer soit par une représentation plus iconique (une enveloppe et un timbre pour représenter une lettre), soit par une convention symbolique d'extension plus grande (le serpent d'Esculape autour d'une coupe d'apothicaire est plus largement répandu, en Europe, que la croix verte) ([Darjo & Castaing, 1995], pp. 44–45).

⁹i.e. les formes offertes par un système de dessin.

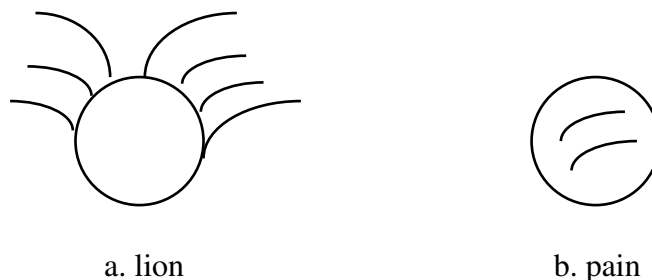


FIG. 3.7: icônes dont la reconnaissabilité a été testée au collège Chenier de Mantes-la-Jolie (Yvelines). Les deux icônes sont formées des mêmes éléments graphiques de base ([Castaing & Darjo, 1996], p. 483)

Les exemples cités ci-dessus ont peu de choses en commun, si ce n'est de montrer justement que la question des figures dans les systèmes sémiotiques iconiques n'est pas une question insoluble. Elle n'est en effet ni une question trop complexe pour être résolue, ou une fausse question qu'on pose par généralisation abusive des concepts de la linguistique, comme a pu l'écrire avec dépit Eco, ni une question simple qu'on résout en énonçant une définition générale, non-sémiologique, de la figure comme quantum de perception, comme l'a fait Saint-Martin. Elle est seulement une question multiple, qui ne peut connaître que des réponses particulières; et c'est l'analyse de chaque système de signes particulier qui peut apporter ces réponses.

Ce premier éclaircissement étant apporté, on peut maintenant se demander s'il existe une manière spécifique des signes iconiques de se combiner entre eux, qui les distinguerait globalement des autres systèmes sémiotiques, et qui justifierait l'appellation de « grammaire de l'image ».

3.3 Grammaire : l'iconicité est-elle un isomorphisme entre expression et contenu ?

Reformulant la question de l'iconicité, Lindekens [1976] exprime sur la nature réelle des sémiotiques visuelles l'intuition suivante :

Dans le langage verbal, deux types de relation entrent en considération, qui précisément paraissent confondues si l'on affirme l'arbitrarité. D'une part, la relation entre les signes et les choses [...], dans le phénomène global du langage — qui, toutefois, à s'en tenir à cette seule relation, n'est pas le phénomène strictement linguistique. Cette relation est totalement arbitraire, en effet, en ce qui regarde les mots, aussi bien que les images, bien que les apparences ne le suggèrent pas.

L'autre relation, la seule qui importe au linguiste et au sémioticien, est celle que Hjelmslev appelle sémiotique : entre les formes des deux plans du signe ([Lindekens, 1976], p. 92).

L'iconicité résiderait donc selon lui en un *isomorphisme entre l'expression et le contenu* du texte visuel.

Laissons provisoirement de côté la question de l'orthographe, c'est-à-dire de la reconnaissance première du signe iconique à partir de formes visuelles, et examinons ce que peut signifier cet isomorphisme au niveau de la première articulation, celle des signes entre eux : au niveau de la grammaire.

La question de la grammaire du texte iconique se pose lorsque l'on peut identifier dans ce texte des parties elles-mêmes signifiantes. Il s'agit alors de décrire comment la disposition syntagmatique de ces parties permet d'exprimer les relations entre leurs signifiés. La question de l'isomorphisme pose alors une question de typologie des relations sémantiques entre signifiés.

Pour Lindekens, une fois posé le principe de l'isomorphisme, la disposition des signes iconiques se ramène à une sémiotique du monde naturel : en définitive, l'image est à un certain degré (c'est-à-dire au-delà du palier du signe) transparente, et « dresser l'inventaire des unités analogiques [...] reviendrait à dresser l'inventaire des situations, comportements et actions possibles dans le réel visuel-visible » ([Lindekens, 1976], p. 113).

3.3.1 La représentation des relations spatiales

Précisons un peu les choses : l'image, comme tout système sémiotique, a à sa disposition un ensemble de moyens combinatoires limités sur sa dimension syntagmatique, définis par la modalité sémiotique (cf. chap. 2). Il est donc légitime de dire qu'elle dispose d'un système d'expression des relations spatiales plus riche que celui de la langue. Il serait en revanche abusivement imprécis de parler de représentation *analogique* du réel¹⁰.

L'image, si l'on veut prendre ce terme dans son acception la plus large, est une famille de modalités sémiotiques qui ont en commun de disposer d'une syntagmatique — d'un *espace extérieur* d'étendue des signes — à deux dimensions. Pour représenter des relations spatiales dans un plan, elle bénéficie donc naturellement d'une grande précision. Cette propriété permettant de refléter une relation entre unités du contenu par une relation spatiale entre unités de l'expression, c'est la propriété qu'Eco [1988] appelle « spatio-sensitivité » (cf. chap. 1, p. 40). La langue peut également exprimer ces relations, mais dispose d'un outillage plus rudimentaire pour le faire, puisque elle a une syntagmatique à une seule dimension (cf. fig. 3.8).

En revanche, dès qu'on sort des relations spatiales bidimensionnelles, l'image en est elle aussi réduite à trouver des codes de transcription.

3.3.2 Les perspectives

Tout d'abord, lorsque l'on passe dans la troisième dimension de l'espace, l'image plane doit inventer des *perspectives*, c'est-à-dire précisément des règles de grammaire permettant de transcrire ces relations signifiées sur une syntagmatique du plan de l'expression qui ne comporte que deux dimensions. Elle le fait avec des conventions

¹⁰Nous renvoyons encore une fois à [Eco, 1975], pp. 256–270, pour un ensemble d'arguments dans ce sens.

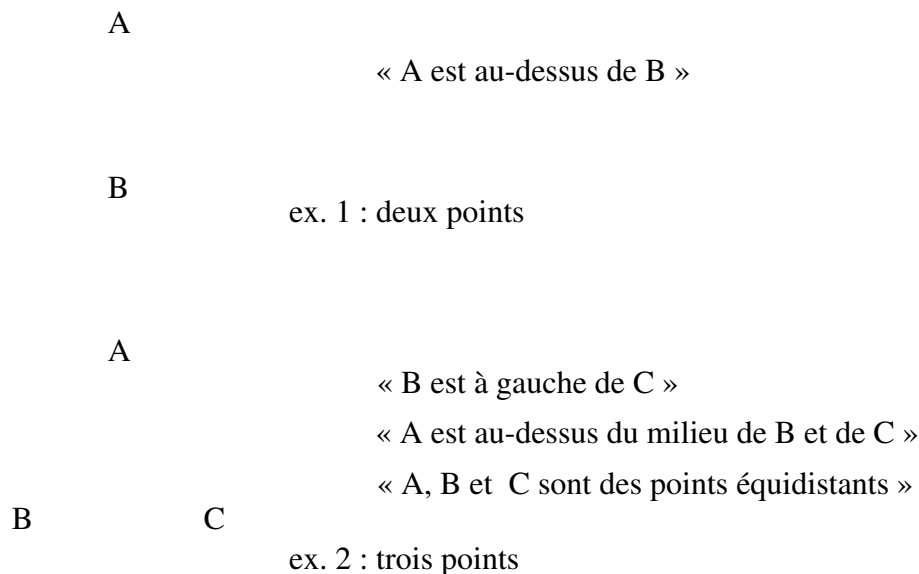


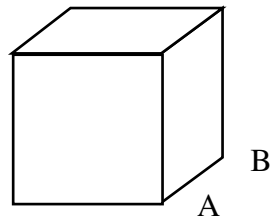
FIG. 3.8: pour exprimer les relations spatiales, la langue n'est à égalité avec l'image que tant qu'il s'agit d'une relation linéaire (ex. 1). Dès que l'on passe à deux dimensions, le nombre d'énoncés de la langue qu'il faut produire pour « décrire » une configuration spatiale (i.e. faire une traduction intermodale) augmente très vite (ex. 2)

qui s'inspirent de phénomènes de perception (jeux d'ombre et de lumière, angles droits transformés en angles obliques lorsqu'ils ne sont pas dans un plan frontal, surfaces d'arrière cachées par les surfaces d'avant, diminution de l'angle de vision avec la profondeur de l'objet ...) mais qui ne peuvent pas réellement en elles-mêmes être dites naturelles : les perspectives sont bien des codes de transcription, et en tant que telles, comportent une part de culturalité (voir à ce sujet [Joly, 1994], pp. 115–124). Il n'y a d'ailleurs pas de progrès dans l'histoire de l'art, et la perspective inventée à une époque peut être remise en cause à une époque ultérieure (comme l'est la perspective géométrique dans les œuvres cubistes).

La figure 3.9 donne des exemples de transcription, respectivement dans l'image plane et en langue, de relations dans la dimension spatiale de la *profondeur*¹¹.

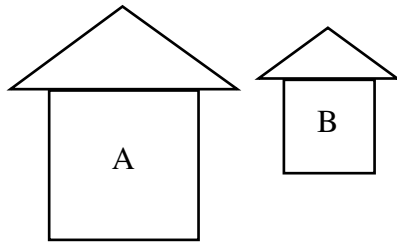
L'ombrage des pentes, sur les cartes où l'on veut faire figurer l'impression de relief, est un autre exemple de représentation de la troisième dimension. Il résulte lui aussi de conventions dont les lecteurs sont le plus souvent inconscients. Ainsi celle de l'orientation de l'ombre. Bertin ([1967], p. 386) présente une carte de Paris et de ses environs où l'ombrage des pentes est représenté en tenant compte d'un éclairage supposé venant du bas de la page : c'est la convention inverse qui est habituellement utilisée. Le lecteur, à l'examen de cette carte, a l'impression persistante que les reliefs

¹¹Il est intéressant de noter que la perspective introduit un « moi » implicite dans l'image puisqu'elle représente la distance à un observateur virtuel (le même « moi » est également présent dans le mot « profondeur » qui vient d'être employé). Ce « moi » est mis en situation en un point de l'espace qui est celui d'où l'auteur invite le lecteur à contempler ce qu'il lui donne à voir : simplement un point d'origine des distances, mais sans lequel la notion de profondeur n'a pas de sens, et sans lequel on ne peut voir l'univers qu'avec le regard de Dieu (ce que faisait d'ailleurs l'art médiéval, selon Panofsky, cité par [Joly, 1994], p. 115).



« la face A est la face avant du cube,
la face B est la face arrière »

ex. 1 : perspective cavalière



« la maison A est plus proche de
moi que la maison B »

ex. 2 : perspective géométrique

FIG. 3.9: les perspectives sont des conventions « grammaticales » de transcription de la troisième dimension

sont « inversés » (c'est-à-dire que la Seine coule sur un plateau, que Montmartre et le Mont-Valérien sont des cuvettes ...), et cette impression ne se dissipe qu'en retournant le livre (au prix d'une vision inhabituelle de Paris, avec le Sud en haut de la page). Bertin note à côté : « On imagine soit une lumière venant d'en haut à gauche, qui nous est familière, vraisemblablement du fait d'être "droitier" et des habitudes d'éclairage qui en résultent, soit une lumière venant du haut de l'image. » (ibid.).

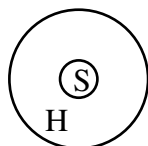
3.3.3 Les graphiques

Ensuite, dès qu'il s'agit de relations non-spatiales, l'image se retrouve à égalité avec la langue : elle doit établir une *grammaire*, c'est-à-dire un ensemble de schémas spatio-sensitifs qui transcrivent ces relations sur son propre plan de l'expression. Elle devient alors en cela, dans les termes peircéens, un diagramme et non plus une image : elle représente des objets par un isomorphisme de structure, sans que les relations du signifiant et du référent soient de même nature (« [les hypoicônes] qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes*. » [[Peirce, 1978], p. 149]).

Isomorphisme donc, en effet, mais isomorphisme entièrement conventionnel. Eco [1975] propose d'ailleurs de bien séparer cet isomorphisme de structure de la notion d'iconicité. Prenant pour exemple les graphes existentiels de Peirce¹², qui « il est vrai [...] exhibent des relations spatiales, mais ces relations spatiales ne tiennent pas lieu d'autres relations spatiales » ([Eco, 1975], p. 263), il montre le caractère

¹²Parce que justement Peirce lui-même les tient pour « véritablement iconiques ».

conventionnel de ces diagrammes qui, régis par une autre façon de penser les relations signifiées, présenteraient une configuration spatiale complètement opposée. Les « graphes existentiels » proposent en effet de représenter visuellement les relations sujet–attribut par des relations topologiques d’inclusion. Ainsi le prédicat « tout saint est un homme » y est représenté par deux cercles concentriques :



Or « [ce] graphe ne transcrit pas la notion classique d’inhérence du prédicat au sujet, mais la notion moderne d’appartenance à une classe » (ibid.). Une autre convention aurait donc pu présenter ces cercles imbriqués dans l’ordre inverse.

La transposition, sous forme de relations spatiales dans un plan, de relations d’un autre ordre est aujourd’hui utilisée largement dans divers types de représentations graphiques relevant de sémiotiques entièrement construites. L’usage de ces représentations a été théorisé et illustré par Bertin [1967, 1977]. La question de l’iconicité y est par définition totalement évacuée : le graphique se veut analytique, son lecteur s’informe en observant les rapports entre ses parties. L’« image » est d’ailleurs, dans le glossaire de Bertin, la « forme visuelle significative perçue dans un instant de perception (dans un seul coup d’œil). C’est l’unité temporelle de perception significative » ([Bertin, 1967], p. 430) ; autrement dit, l’icône intervient dans le graphique uniquement en tant que modalité imbriquée (sur cette notion, cf. chap. 2, p. 2.3.3), et sous des formes simplifiées puisqu’elle est perçue « dans un seul coup d’œil »¹³.

Pour donner un exemple simple du type de diagramme (au sens de Peirce) que Bertin appelle « réseau », nous pouvons citer l’organigramme d’une entreprise. L’information relationnelle y est donnée sous forme de traits ; la composante à représenter a été convenablement ordonnée de façon à ce que l’une des dimensions de présentation permette très simplement de visualiser la relation d’ordre utile (le niveau hiérarchique) ; enfin les sujets sont identifiés par des textes d’une modalité imbriquée (leurs noms) qui est perçue ici comme un atome. Dans ce type de représentation, il existe une grammaire très bien définie, très structurée, et c’est elle qui porte l’information essentielle.

¹³On comprend la place que joue l’icône dans la sémiologie graphique de Bertin lorsque l’on voit les exemples qui en sont donnés (par exemple en [Bertin, 1967], p. 51) : il s’agit de petites icônes du genre de celles qui sont destinées à apporter une information complémentaire sous forme succincte, comme de situer une usine sur une carte. Elles sont, dans le même sac d’ailleurs que les lettres et les chiffres, opposées en bloc, en tant que représentation « symbolique », aux trois grandes classes de graphiques dont une définition est proposée et dont l’étude est l’objet de l’ouvrage : le *diagramme* (qui présente les correspondances deux à deux entre éléments de deux ensembles, ex. A, B, C et 1, 2, 3), le *réseau* (qui présente les relations entre eux des éléments d’un ensemble, ex. A, B, C), et la *carte* (réseau qui respecte les proportions géographiques).

3.3.4 La représentation des relations temporelles ou aspectuelles

Un autre type de relations susceptible d'être transcrit sur un dessin en deux dimensions est celui des relations temporelles. Classiquement — dans les pays de culture gréco-latine —, l'écoulement du temps, lorsque l'on doit le représenter explicitement sur un support graphique, est figuré de gauche à droite. La figure 3.10 en montre un exemple familier.

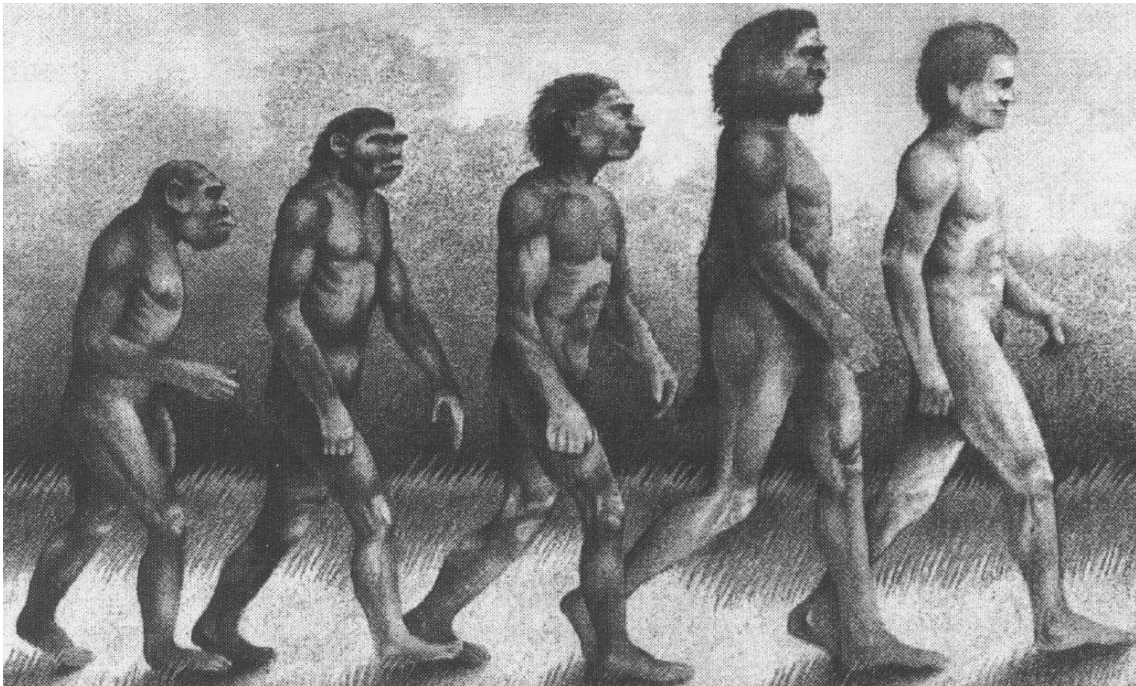


FIG. 3.10: la célèbre planche représentant l'évolution de l'homme selon Darwin, souvent reproduite et caricaturée. De gauche à droite, les anthropopithèques conduisent aux hommes les plus évolués. Cette illustration est empruntée à un chapitre intitulé « Iconographie d'un préjugé » d'un ouvrage de Stephen Jay Gould (*La vie est belle. Les surprises de l'évolution*. Paris : Seuil (coll. « Science Ouverte »), 1991), où cet évolutionniste « rénovateur » montre justement comment la représentation, erronée selon lui, de la « marche au progrès » a façonné les mentalités. De nombreuses autres planches illustrent les utilisations caricaturales qui ont été faites de cette gravure.

De même, dans les traditionnelles réclames pour potions anti-calvitie, du type « Avant / Après », on ne peut inverser les deux images sans que la publicité ne soit mal interprétée.

Ce sens « traditionnel » de transcription de l'écoulement du temps est selon toute évidence conditionné par la syntagmatique de l'écriture alphabétique d'héritage grec¹⁴, dont la prégnance, dans nos sociétés entièrement alphabétisées, envahit

¹⁴Nous entendons par là les écritures alphabétiques issues du grec et en ayant hérité le principe de l'écriture de gauche à droite (alphabets grec, copte, arménien, latin et ses variantes, cyrillique

les autres systèmes de signes : la bande dessinée ordonne ses cases sur la page comme l'écriture ordonne ses lettres. Selon McLuhan ([1967]), c'est d'ailleurs de l'invention de l'imprimerie (La Bible de Gutenberg date de 1450), et du déferlement d'écrit imprimé qui l'a suivie, qu'il faut dater la véritable révolution dans notre façon de concevoir le temps, qui devient dès lors un ordre linéaire visualisable. Chez les Grecs et jusque pendant le Moyen-Âge, soutient McLuhan, l'écrit était encore étroitement lié aux sensations tactiles du manuscrit, et aux sensations auditives de la lecture à voix haute à laquelle il donnait généralement lieu ; et c'est avec l'avènement de la typographie qu'il se moule et se confond finalement avec une linéarité spatiale. L'un des indices de cette révolution est selon lui la concomitance de l'invention de la perspective : la « mise en ordre » de l'espace que celle-ci implique va de pair avec la « mise en ordre » du temps. La nécessité d'un point d'observation constant peut naître lorsque sont acquises les notions d'ordre chronologique et de continuité (idem, pp. 116–120).

Par ailleurs cependant, Boris Ouspenski [1976] a mis en évidence que dans les icônes de la peinture russe ancienne ou de l'art byzantin, l'avenir était traditionnellement représenté à gauche et le passé à droite, ce qui reflète en quelque sorte le point de vue d'un observateur « intérieur » au tableau.

Une illustration du caractère d'acquis culturel, à la fois de la perspective géométrique, et de la représentation linéaire du temps, nous est fournie par une enfant de deux ans, qui marque un étonnement soudain devant un livre d'images dont elle est en train de tourner les pages. Une chose la choque : il y a sur cette page *deux* panthères Bagheera, une grande et une petite ! On éprouve beaucoup de mal à la persuader, d'une part, qu'il s'agit du même Bagheera, peint à deux instants différents ; d'autre part, qu'il n'a pas rétréci, mais qu'il s'est éloigné et donc qu'on le voit « plus petit ».

De nombreux travaux récents, dans le domaine de la didactique des langues ([Ligozat & Zock, 1992, Castaing & Truc-Martini, 1995, Battistelli & Vazov, 1997]) s'appliquent à représenter des notions de nature temporelle comme le temps verbal ou l'aspect par des représentations iconiques. Le temps et l'aspect étant sans doute parmi les choses les moins bien partagées par les langues, le but est de figurer ces notions par des schémas qui seraient spontanément compris par des étrangers cherchant à apprendre une langue. Le sens d'écoulement du temps, figuré de gauche à droite, n'est que le principe d'organisation spatiale de ces représentations, qui font également grand usage de points et de traits, de lignes continues et de pointillés, d'intervalles ouverts ou fermés.

3.3.5 Retour à l'icône

Ces brèves considérations sur les graphiques et les visualisations de procès temporels nous ont montré qu'il existait des conventions permettant de représenter des relations non-spatiales sur un plan de l'expression graphique à deux dimensions. Il est certain toutefois que ces procédés ne sont pas en usage dans la peinture ou le des-

et ses variantes), par opposition aux écritures alphabétiques sémitiques, qui s'écrivent de droite à gauche (hébreu, arabe).

sin classiques, qui supposent une unité de temps et une continuité de lieu. En réalité donc, l'image iconique élémentaire, « originelle », qui se limite pour l'essentiel à la représentation des relations spatiales, doit renvoyer à un autre système sémiotique le rôle de représenter des signifiés prédicatifs d'une autre nature.

Cet autre système sémiotique peut être la *sémiotique du monde naturel* dont Greimas et Courtés [1979], tenant pour négligeable la sémiotique iconique en elle-même (à ce sujet, cf. chap 1, p. 36), pensent qu'elle constitue le seul phénomène intéressant dans la sémiologie de l'image.

On le sait depuis Lessing [1964], la peinture *signifie* les actions et les émotions en montrant des indices instantanés. Pour Lessing, les objets propres de la peinture sont les corps (qui se présentent en configurations), alors que les objets propres de la poésie sont les actions (qui se présentent en successions). Or ...

[...] les corps n'existent pas seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils durent, et peuvent à un autre moment de leur existence paraître différents, et présenter entre eux des relations différentes. Chacune de ces apparences et relations instantanées est le résultat d'un état antérieur, et peut être à l'origine d'un état ultérieur, et être ainsi en quelque sorte le centre d'une action. Il s'ensuit que la peinture peut elle aussi représenter (*nachahmen*) des actions, mais seulement indicieusement (*andeutungsweise*), par l'intermédiaire des corps ([Lessing, 1964], XVI [pp. 114–115]).

Ainsi, si une image doit peindre le soulagement épuisé, comme dans *Moïse fendant le rocher* de Poussin, elle le fait en représentant des personnages allongés la bouche demi-ouverte, avec une expression de souffrance (« *fatigue* », « *soif* »), mais ouvrant leurs bras (« *louange* », « *reconnaissance* ») en regardant en direction de la source. Cette sémiotique « naturelle » de la gestualité humaine, qui a été présentée par [Greimas, 1970a], est l'une des composantes du vaste « réseau herméneutique » intersémiotique qui guide les interprétations que nous faisons des textes que nous recevons, et qui conditionne même nos attitudes « spontanées » (il y est aussi fait allusion ici, chap. 1, p. 50, et chap. 4, p. 133).

La technique de la photographie, qui intéresse Lindekens, suppose elle aussi cette unité de temps et cette continuité de lieu de la peinture classique, et c'est sans doute ainsi qu'il faut comprendre sa conception de l'isomorphisme de l'expression et du contenu (cf. plus haut).

Cependant, la remise en cause, dans des genres picturaux plus récents (en particulier dans le surréalisme et la bande dessinée), du présupposé d'unité de temps et de continuité d'espace, peut être utilisée pour produire des effets. C'est par exemple le cas lorsque la bande dessinée représente plusieurs fois le même objet dans un même dessin afin de donner l'illusion de mouvement très rapide.

Mais c'est également la possibilité de faire naître toute une nouvelle forme de rhétorique visuelle, en déplaçant des formes ou des couleurs, en trichant avec l'échelle ou la perspective, en peignant des juxtapositions impossibles ou des déformations incompréhensibles¹⁵. Cette rhétorique visuelle est étudiée en détail dans toute une par-

¹⁵Ce qui ne signifie pas que dans ces œuvres, les codes classiques (éclairage, perspective, échelle)

tie de [Groupe μ , 1992] (troisième partie, *Rhétorique de la communication visuelle*, pp. 255–361). La figure 3.11, reproduite dans l’ouvrage cité, en est un exemple.



FIG. 3.11: Cette case de B.D. de la série Tintin (*Le Crabe aux pinces d’or*, par Hergé) illustre selon le Groupe μ ([1992], planche hors-texte pp. 254–255) le procédé de *trope iconique*

Comme on le verra (cf. chap. 5), les langages idéographiques d’*icônes* (au sens moderne), qui sont plus particulièrement le centre d’intérêt de ce mémoire, ne se privent pas de procédés « non-orthodoxes » pour combiner des signes simples : déformation, stylisation, symbolisation, importation de signes d’autres modalités . . . Il y a donc dans le cas de ces systèmes de signes particuliers, à l’intérieur des icônes elles-même [donc dans ce qui du point de vue du langage d’icônes est une *modalité subordonnée*] des grammaires iconiques [qui du point de vue du langage d’icônes sont des *entaxes*] qui vont au-delà de la simple transposition de relations spatiales.

3.3.6 La grammaire des signes n’est pas un véritable isomorphisme

En définitive, ce qui nous importe ici est de noter que la question de l’isomorphisme du plan de l’expression et de celui du contenu, une fois analysées les raisons qui l’ont fait mettre en avant dans la sémiologie de l’image, se résume finalement à une question de grammaire, de syntaxe des signes, et qu’en cela elle n’est pas si originale ni si spécifique à l’image. Dans tous les systèmes de signes à syntaxe, il y a toujours une certaine forme d’isomorphisme entre plan de l’expression et plan du contenu, qui plus exactement est une *projection de relations* du plan du contenu dans le plan de l’expression.

soient totalement rejetés. On se sert au contraire d’eux pour créer des îlots de confiance, des interprétations locales, dont c’est l’assemblage ultérieur qui se révèle surprenant (que l’on songe par exemple aux solides impossibles d’Escher).

En ce sens, l'image présente cet isomorphisme de relations au même titre par exemple que la langue parlée, bien que de façon plus élaborée.

En revanche, l'isomorphisme entre expression et contenu au niveau d'éventuelles unités de seconde articulation est une notion tout à fait différente, qui ne peut être appliquée ni à la langue ni à l'image. Les tentatives d'application de ce principe à des langues purement analytiques (ex. Wilkins) furent des échecs car le monde ne se laisse pas subdiviser en un système de combinaisons algébriques sur un espace unidimensionnel.

L'isomorphisme total entre forme de l'expression et forme du contenu n'appartiendrait en réalité selon Hjelmslev qu'à des systèmes qui ne pourraient intéresser la science du langage et des signes, et qu'il propose d'appeler *systèmes de symboles* ([Hjelmslev, 1968], chap. 21). Si les deux plans sont en effet parfaitement isomorphes, le principe méthodologique de simplicité rend inutile leur description séparée. Donc ...

La condition qui exige que l'on opère avec deux plans est que, lorsqu'on avance l'hypothèse de leur nécessité, on ne puisse faire apparaître qu'ils ont la même structure et présentent partout une relation univoque entre les fonctifs d'un plan et ceux de l'autre plan ([Hjelmslev, 1968], p. 151).

L'image ne peut être réduite à un tel système de symboles car on peut y identifier des figures non univoques, susceptibles d'entrer dans la formation de différentes significations en fonction du contexte, et donc que les « réseaux fonctionnels des deux plans », de ce fait même, ne sont pas « identiques » (ibid., p. 152) comme ils le sont dans le cas des « jeux, ou d'autres systèmes de quasi-signes tels que l'algèbre pure » (ibid., p. 150).

Au bout du compte, il est légitime de dire que l'image, dans les deux dimensions dont elle dispose, et avec des conventions de correspondance¹⁶ entre le plan de l'expression et un plan (à deux dimensions) que nous appellerons le plan de référence, reproduit les relations entre unités de référence dans ses unités signifiantes. La langue peut le faire aussi, de façon plus rudimentaire : elle n'excelle manifestement pas dans la description des configurations spatiales ([Lessing, 1964], VI, XVI), bien que ses procédés grammaticaux d'expression des cas, fussent-ils de nature causale ou temporelle, trouvent encore leurs fondements dans une intuition primitive de l'espace ([Cassirer, 1972], chap. 3, pp. 151–171).

Il faut veiller en outre à ne pas confondre unités référentes et unités du contenu. Le « plan du contenu » n'est pas le « monde physique ». Le « plan du contenu » d'un système de signes a, par définition, le même espace syntagmatique que son plan de l'expression, au-delà du niveau des signes. Ainsi le plan du contenu d'une image sera-t-il le lieu de relations bidimensionnelles entre signes picturaux, et le plan du contenu d'un texte écrit sera-t-il le lieu de relations unidimensionnelles entre signes linguistiques. Il faudrait se garder de confondre signifié et référent —

¹⁶Ces conventions de correspondance comprennent par exemple l'*orientation* (la partie la plus proche de nous de la feuille de papier correspond au bas de la dimension verticale, la partie opposée correspond au haut) ou l'*échelle* (si la bouche est là et le nez là, les yeux doivent être à peu près à ce niveau-là ...).

cela mènerait à des absurdités. Quand j'énonce la phrase « l'arbre est à droite de la maison », le signifié 'arbre' n'est pas « à droite » du signifié 'maison', pas plus que le signifié pictural 'arbre', dans le dessin fig. 3.12, n'est « à droite » du signifié pictural 'maison'. Les signifiés 'arbre' et 'maison', dans les deux cas, contractent en revanche une relation binaire dans un signifié prédicatif 'à droite', qui est exprimé par un lexème (*à droite*) et un ordre syntagmatique dans la phrase, par une disposition syntagmatique seulement dans le dessin.

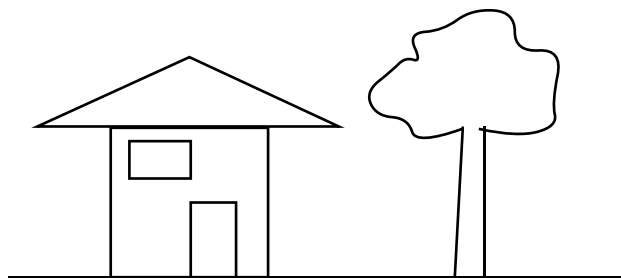


FIG. 3.12: « l'arbre est à droite de la maison »

Il est vrai que dans l'*ordre référentiel*, ces textes respectivement linguistique et pictural évoquent une réalité où un objet 'arbre' est *à droite*, relativement au point de vue d'un observateur auquel on est invité à s'identifier, d'un objet 'maison'.

3.4 Orthographe : sémiogénèse du signe iconique

Reste la question de la sémiogénèse du signe iconique opposée à celle du signe linguistique, à partir de combinaisons de figures. En bref, la question de l'*orthographe*, qui, on peut le mettre en évidence, ne fonctionne en effet pas de la même manière dans l'image que dans la langue.

3.4.1 L'évocation de la représentation mentale

Benveniste a le premier formulé l'argument selon lequel le signifié est plus lié au signifiant qu'il n'a à voir avec le référent.

C'est seulement si l'on pense à l'animal « bœuf » dans sa particularité concrète et « substantielle » que l'on est fondé à juger « arbitraire » la relation entre *böf* d'une part, *oks* de l'autre, à une même réalité. Il y a donc contradiction entre la manière dont Saussure définit le signe linguistique et la nature fondamentale qu'il lui attribue. [...] Une des composantes du signe, l'image acoustique, en constitue le signifiant ; l'autre, le concept, en est le signifié. Entre le signifiant et le signifié, le lien n'est pas arbitraire ; au contraire, il est *nécessaire*. Le concept (« signifié ») « bœuf » est forcément identique dans ma conscience à l'ensemble phonique (« signifiant ») *böf*. Comment en serait-il autrement ? Ensemble les deux ont été imprimés dans mon esprit ; ensemble ils s'évoquent en toute circonstance. Il y a entre eux symbiose si étroite que le concept « bœuf »

est comme l'âme de l'image acoustique *böf*. L'esprit ne contient pas de formes vides, de concepts innommés ([Benveniste, 1966], pp. 50–51).

Si nous devons expliquer par une analogie les présupposés psychologiques de cette position, nous dirions que la substance du contenu, c'est la masse des représentations mentales, qui forme un vaste réseau de fils entrelacés : les associations mentales. Donner une forme à cette substance, c'est tirer un écheveau de cette masse et le mettre en lumière, en le distinguant du reste, qui reste dans l'ombre. Dans cette métaphore, le signe linguistique et le signe iconique, si nous restons dans la problématique du signe et écartons celle du discours, se distinguent par le « brin » par lequel on tire la pelote. Dans le signe linguistique, on tire l'écheveau par le brin du signifiant phonique, appris par accumulation d'expériences auxquelles ce dernier était associé. Dans le signe iconique, on tire l'écheveau par le brin de l'expérience visuelle d'un objet du monde.

La différence ici se situe au niveau de la genèse des représentations mentales. Dans les deux cas, le signe est une abstraction, une généralisation sur la base d'une somme d'expériences perceptives dans des contextes dont on a extrait le facteur commun ; non pas d'ailleurs une abstraction passive, créée en quelque sorte en retrait d'un corpus laissé intact, mais une abstraction active qui donne elle-même forme en retour aux phénomènes ([Cassirer, 1972], II, III).

L'image, pour sa part, est associée de manière nécessaire à cet écheveau car elle est une partie indissociable de la formation du schéma d'un objet. Le signifiant phonique, lui, est doublement contingent : d'une part parce qu'on peut avoir des expériences d'un objet sans qu'il soit nommé, d'autre part parce que, lorsqu'il est nommé, le nom qu'on lui donne dépend de la langue des parents¹⁷, et n'est pas lié à l'objet par nécessité naturelle.

L'image a donc pour elle la « naturalité ». En revanche, elle n'existe que pour une sorte de représentations mentales, celles d'objets du monde présentant une figure reconnaissable lors des expériences de perception visuelle. Il n'y a donc de signe iconique que pour le monde concret visible. Le signe linguistique, lui, peut être associé, et identifié, à n'importe quelle catégorie d'expériences sensibles, visuelles ou non, ainsi qu'à des catégories abstraites. Il a pour lui un plus grand pouvoir d'abstraction. Et ceci ne concerne pas seulement les concepts complexes au sens de leur richesse culturelle, mais une bonne partie de la conversation courante ; n'importe

¹⁷Il n'est ainsi pas prouvé que l'esprit ne contient pas, comme le dit Benveniste, de « concepts innommés ». Que l'esprit ne contienne pas de formes vides, c'est une évidence. Que l'on ne puisse concevoir de concept sans nom est une autre chose, qui n'en découle pas forcément. On fait parfois individuellement l'expérience d'un nouvel objet, appareil, ou outil, et soit que l'objet soit nouveau pour tous ceux qui nous entourent, soit que l'on soit dans un pays étranger ... personne ne nous en donne le « nom ». Cela n'empêche pas de s'en « faire une idée », de le distinguer comme objet d'expérience. On l'appelle alors « zinzin », « bitoniau » ou « bidule à roulettes ». Cassirer ([1969], p. 49) écrit que l'objet n'est conçu en tant qu'unité que dès lors que la « fonction dénominative » est entrée en action ; mais le contre-exemple qu'il cite est emprunté à une expérience de la perception des couleurs chez les aphasiques. Nous sommes convaincus qu'on n'aurait pu trouver de tel contre-exemple pour des cas d'objets concrets, pour lesquels l'unité d'expérience en tant que schème visuo-moteur [Piaget & Inhelder, 1966] peut être établie par des expériences d'action pure, sans l'intermédiaire du nom. La position de Cassirer sur la fonction organisatrice du « signe » reste toutefois tout à fait admissible dès lors que ce dernier terme n'est pas entendu dans son acception la plus restreinte.

quelle discussion dans une cour de collègue est tissée de prédications tout à fait abstraites, dont on serait bien en peine de trouver une représentation concrète, ou même une caractérisation logique simple (le prof de français est *taré*, la pionne est *canon* . . .)

Mais ces considérations sur la motivation du signe, du point de vue psychologique, négligent la différence entre l'image de l'objet lui-même, en conditions réelles de vision, et la représentation iconique qui en est faite sur un support matériel, qui appelle un point de vue d'analyse sémiologique.

3.4.2 Point de vue sémiologique

Comment la forme du plan de l'expression s'organise-t-elle en configurations significatives, et qu'est-ce qui à cet égard distingue la sémiologie de l'image de la sémiologie linguistique ?

Dans un cas, celui du signe linguistique, le fonctionnement est combinatoire et discontinu. Une variation atomique sur le plan de l'expression peut correspondre à une variation arbitraire sur le plan du contenu. Ainsi « cage » et « gage » n'ont rien à voir pour ce qui est de leurs signifiés, bien que leurs signifiants ne diffèrent que d'une valeur opposée d'un caractère : un paramètre phonologique (*sourd* vs *voisé*).

Dans le cas de l'image, le fonctionnement est redondant et offre à grande échelle une apparence de continuité. Une variation atomique de l'expression produit normalement une variation atomique du contenu. Le changement d'un détail ne change pas la figure entière¹⁸. Le sens est réparti sur des ensembles d'indices redondants et difficiles à énumérer.

Ainsi Porcher [1976] constate-t-il que l'impression de féminité donnée par une main peinte sur une affiche, attribuée *a priori* par les sujets interrogés aux ongles vernis, demeure même si l'on fait disparaître ce détail. Sonesson [1989], commentant cette expérience, donne au passage un premier aperçu très pertinent de ce que peut être la différence fondamentale entre la sémiogenèse iconique et la sémiogenèse linguistique :

[Porcher] soutient qu'il est caractéristique des images de contenir des oppositions qui ne sont pas pertinentes — mais l'expression est en elle-même contradictoire. Tous les signes contiennent normalement des différences non-pertinentes, c'est-à-dire des différences de substance, mais alors ce ne sont pas des oppositions. Il aurait été plus correct de dire que les figures de l'image (*pictorial features*) sont pertinentes, bien qu'elles

¹⁸Sauf, dans la théorie constructiviste de la perception visuelle, si ce détail est un point crucial dont une interprétation différente peut faire basculer d'une hypothèse globale à une autre. Gregory (« The confounded eye », in *Illusion in nature and art*, ouvr. dirigé par R. L. Gregory et E. H. Gombrich. Londres : Duckworth, 1973. Cité par Sonesson [1989], p. 263) montre ainsi un dessin au trait grossier, interprété comme un arbre, qui lorsqu'on lui ajoute une petite tige horizontale sur l'un de ses côtés est aussitôt vu non plus comme un arbre, mais comme une tête de jeune femme, de profil, fumant une cigarette. Mais ces exceptions restent bien sûr des exceptions : tous les détails d'un dessin ne peuvent pas être cruciaux, alors que tous les phonèmes d'un mot *sont* par nature cruciaux.

ne soient pas nécessairement fondées sur des oppositions. La présence ou l'absence d'une figure fait une différence, mais pas forcément une différence catégorique : il doit y avoir des « invariants » de féminité distribués de façon redondante sur l'ensemble du bras dans cette affiche, et les ongles, cela étant, peuvent être ressentis par les sujets comme plus prototypiques que le reste ([Sonesson, 1989], p. 291).

Pour comprendre pourquoi on a ces deux types de fonctionnement, et comment on peut malgré tout en rendre compte dans une perspective sémiologique d'inspiration hjelmslévienne, il faut revenir à la définition des deux paliers du système sémiotique : celui qui sépare les signes des non-signes, et celui qui sépare les inventaires finis des inventaires non-finis ([Hjelmslev, 1968], chap. 12).

L'image en général — insistons-y car c'est peut-être justement l'une des rares choses, à notre avis, que l'on puisse dire sur l'image *en général* — tend à faire descendre très bas le premier palier, jusqu'à ce que chaque figure puisse en chaque contexte donné devenir signifiante.

Le phonème, figure de la langue parlée, peut être en certains contextes porteur d'un signe. Comme le fait remarquer Hjelmslev ([1968], p. 68), le *r* de la forme verbale *aboutirions*, qui la distingue par exemple d'*aboutissions*, est localement un signe porteur de la marque /conditionnel présent/ par opposition à la marque /indicatif imparfait/; mais ce type de fonctionnement est exceptionnel dans la langue, où dans le cas général les segments résultant du premier palier de l'analyse, l'analyse en signes, ne sont pas réduits à un seul phonème.

Dans l'image, c'est l'inverse. Les figures de l'image, que l'on peut identifier dans des genres de représentations matérielles définies (cf. ci-dessus, §3.2.3), sont généralement, dans le texte visuel, porteuses elles aussi de sens. Dans l'image comme dans l'*aranta*, cette langue océanienne étudiée par Sommerfelt et exhibée par Hjelmslev comme une exception ([1968], p. 69), les deux paliers se rejoignent ; sauf que dans le cas de l'*aranta*, ils se rejoignent au niveau des signes, parce qu'il y existe un répertoire fermé de signes élémentaires qui sont cependant encore analysables en figures, alors que dans le cas de l'image, ils se rejoignent au niveau le plus bas possible, celui des figures.

Cette proposition ne signifie naturellement pas qu'il existe un dictionnaire de figures où chacune d'entre elles est associée à une signification unique et bien définie, comme si l'image était un système de signes analytique. Elle signifie que les figures d'un texte visuel, en contexte, peuvent être « resémanticisées », pour reprendre l'expression de Sonesson [1989], pour être porteuses d'une unité de sens qui est partie du sens global et déterminée par ce sens global.

1. Ainsi dans l'exemple de la photo tramée, il suffit que quatre ou cinq points de la trame soient renforcés (fig. 3.2.c) pour être identifiés lors d'une lecture globale comme porteurs du signifié 'grain de beauté'. Quatre points renforcés, hors de tout contexte, ne portent pas de sens particulier, pas beaucoup plus qu'un seul, pour tout dire. En revanche, situés au sein d'une forme qui a déjà été reconnue comme un visage humain, à côté d'une narine, ils sont interprétés comme l'ombre projetée par un grain de beauté. Lors de la lecture globale, on « voit » donc un grain de beauté sous le nez — qui lui-même est l'un des

indices qui concourent à la reconnaissance du signifié global « Chirac ».

2. De même dans un tableau, une tache de couleur ocre peut entrer dans la composition de plusieurs représentations différentes : un fruit, un visage, une façade ... et dans chacun de ces cas être interprétée comme une partie signifiante, iconique, « ressemblante », de la représentation : un fragment de peau de pêche, le relief d'une tempe éclairée, un crépi italien ...
3. Dans les systèmes de signes où l'on a par construction un répertoire clos de figures élémentaires bien définies, comme celui des icônes construites par les sujets de Darjo et Castaing [1995], ce phénomène est plus évident encore. Dès qu'elle est placée dans un contexte syntagmatique, la figure devient signe : elle acquiert une signification iconique. Nous avons tenté de représenter ce processus d'émergence du sens visuel dans la fig. 3.13.

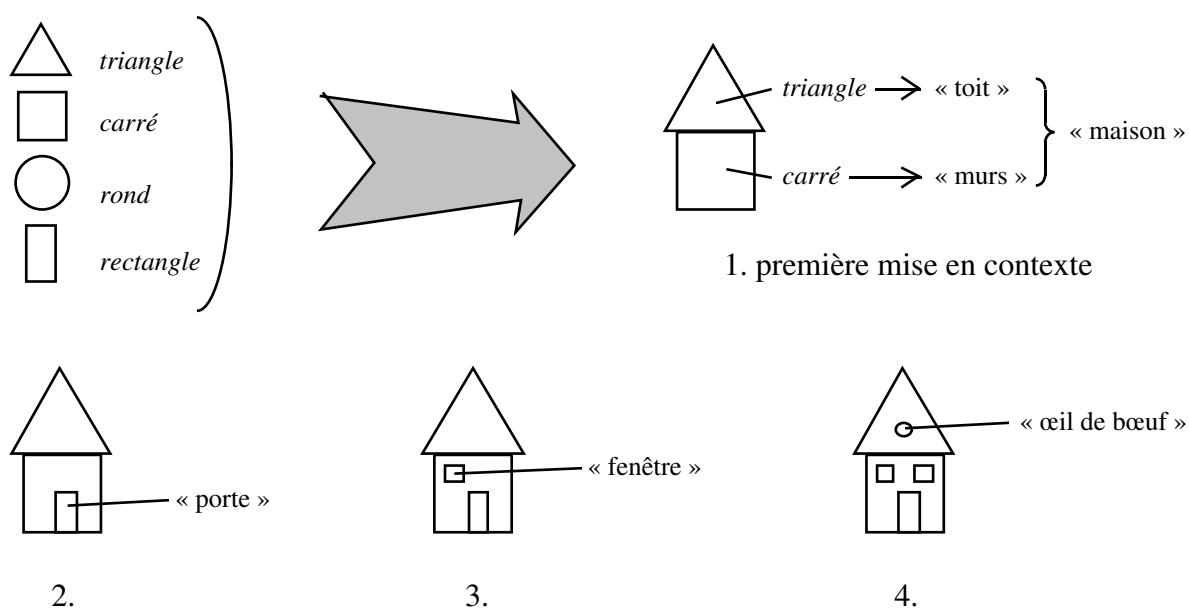


FIG. 3.13: avec un répertoire de quelques figures de base qui sont des formes géométriques très simples, on construit une représentation « iconique » d'une maison par des procédés syntagmatiques. Chaque figure prend sens en contexte

4. Le même phénomène est encore étudié par Sonesson ([1989], p. 322), qui met en évidence dans la bande dessinée *Peanuts* (cf. fig. 3.4) des unités, ou groupes d'unités, ambiguës parce qu'insuffisamment déterminées par le contexte.

En bref, dans tous ces cas cités, toutes les figures sont potentiellement signifiantes, mais peuvent prendre des sens différents selon les contextes. En d'autres termes, *les figures sont des signifiants élémentaires à très fort taux d'homonymie*.

Sonesson, qui refuse d'importer la notion de double articulation à la sémiotique de l'image — conforté en cela il est vrai, d'une part par les approximations abusives de plusieurs travaux descriptifs, d'autre part par les échecs de quelques tentatives de définition théorique —, rend compte de ce phénomène par la notion de *resémantisation* (ibid., p. 299). Celle-ci décrit le processus de détermination de la partie par le tout, à condition de tenir compte de deux limites, de deux paliers dans la

syntaxe de l'image : le « seuil inférieur d'iconicité », en-deça duquel l'unité du plan de l'expression ne veut plus rien dire (« la resémanticisation ne peut pas opérer »), et le « seuil supérieur d'iconicité », au-delà duquel le contexte ne peut plus changer le sens de l'unité (ibid., p. 317).

Nous admettons avec Sonesson qu'un point isolé de la trame de notre fig. 3.2 ne peut pas être vu à lui seul comme une forme, fût-elle petite ; ou à l'inverse qu'un personnage peint sur une toile peut difficilement être vu autrement que comme un être humain, quel que soit le contexte. Nous doutons cependant qu'il soit possible de définir deux seuils bien définis marquant les limites exactes de l'action du contexte. Nous pensons pouvoir dans notre modèle nous dispenser de ces notions, en reformulant simplement la resémanticisation en termes d'interprétation. Il en va alors de l'image comme du texte : l'ambiguïté est d'autant plus grande que le segment considéré est petit, et elle diminue lorsque la taille du texte augmente, réduite en proportion du renforcement des isotopies.

Cette façon de présenter les choses permet de donner une interprétation de la sémiogenèse du signe iconique compatible avec la sémiologie de tradition hjelmslévienne. *L'image est une famille de modalités sémiotiques définies sur un espace à deux dimensions, et dont la sémiogenèse se décrit pour une part très importante par des interactions contextuelles.* La sémantique de l'image peut donc être une sémantique interprétative, dans le sens donné à ce terme par Rastier [1987].

La construction d'interprétations contextuelles, phénomène qui intervient dans la sémantique linguistique même si le codage phonologique a pu participer à le faire oublier en suggérant le modèle d'un système purement analytique¹⁹, est ici, dans la sémantique de l'image, absolument fondamentale. Il est impossible de parler de signe en-dehors du texte. Ou plutôt : puisqu'en contexte, le signe minimal se révèle si petit qu'il est bien souvent réduit à la figure, il n'y a pas de « noyau sémique » du signe visuel élémentaire. Le sens d'un texte visuel vient d'abord du global, et se répartit de manière différentielle sur les unités plus petites.

Une affirmation de ce type peut paraître paradoxale, puisque le sens contextuel, même dans une théorie sémantique comme celle de Greimas [1986], où il existe un « niveau sémantique global » dont les unités (les *classèmes*) dépassent le niveau lexématique, est tout de même, en langue, enraciné, fût-ce de façon distribuée, dans le lexique. Où est donc la source du sens global de l'image ? C'est vers la psychologie de la forme qu'il nous faut maintenant nous tourner pour obtenir une réponse à cette question.

3.4.3 Psychologie de la perception de la forme

Le sens global précède et détermine le sens local : l'étude de la perception des formes visuelles confirme cette thèse et permet d'en comprendre le fonctionnement réel. Reprenons une phrase qui résume à elle seule toute la théorie de la perception édifiée par la psychologie de la forme (*Gestaltpsychologie*) : à la question « *why do things look as they do?* », Koffka répond : « *things look as they do because of the field organization to which the proximal stimulus distribution gives rise* »

¹⁹Qui conduit à la conception additive du sens.

([Koffka, 1935], p. 98). En d'autres termes, nous percevons d'abord un champ, pas des stimuli locaux qui sont réassemblés ultérieurement. Nous reconnaissons tout d'abord une forme dans son ensemble, et nous la détachons en tant que figure d'un fond défini par opposition. Nous percevons cette figure d'autant plus que sa forme est bonne, « prégnante ».

Nous rappelons en quelques lignes les quelques règles bien connues, simples mais de portée universelle, que les travaux de la psychologie de la forme ont mis en évidence :

1. Une forme est reconnue comme telle en vertu de : (a) la loi de *proximité* : des stimuli visuels proches les uns des autres sont assemblés et intégrés dans une forme; (b) la loi de *ressemblance* : des stimuli visuels, même espacés, qui présentent entre eux des points communs les distinguant du reste du champ visuel, sont assemblés et intégrés dans une forme; (c) la loi de la « *bonne forme* » (ou de la *prégnance*) : des stimuli visuels formant une configuration régulière, simple (par exemple une ligne droite), ou symétrique, sont reconnus comme forme.
2. Une forme est distinguée comme *figure* d'une forme complémentaire, qui devient le *fond*, en vertu de : (a) son *orientation* (les axes verticaux et horizontaux sont privilégiés); (b) sa *taille relative* (une forme plus petite est privilégiée); (c) son *contour* (l'intérieur d'une courbe fermée est privilégié); (d) sa *densité d'énergie* (notion vague qui peut s'appliquer à la quantité de détails représentés)²⁰; et (e) sa *prégnance* (définie selon les mêmes critères que ci-dessus : régularité, simplicité, symétrie).

Le lecteur qui souhaite une présentation plus détaillée de la psychologie de la forme peut se reporter aux ouvrages de référence ([Guillaume, 1937], [Köhler, 1964]).

Les théoriciens de la « Gestalt » reconnaissent naturellement un statut de prégnance aux formes familières acquises par apprentissage (ex. visage humain, arbre, vache, clé), bien que celles-ci ne présentent pas intrinsèquement les qualités élémentaires de simplicité qui caractérisent la bonne forme.

On peut noter d'ailleurs que cette concession ne remet pas en question un innéisme de fond par lequel les psychologues de la Gestalt (Wertheimer, Koffka, Köhler ...) se sont démarqués de la psychologie associationniste. Un courant dit « constructiviste » s'oppose au contraire à cet innéisme et postule que les formes simples sont prégnantes non parce qu'elles sont intrinsèquement simples, mais parce qu'elles sont très présentes dans le monde visible et donc qu'elles sont apprises. Les deux courants s'accordent de toute façon sur des conséquences pratiques identiques. Nous renvoyons pour un aperçu de ce débat, qui n'est pas de notre spécialité, à [Arnheim, 1976] (pp. 87–103), ou à [Sonesson, 1989] (pp. 262–266), en nous contentant de noter que (a) la position « constructiviste » fait l'économie d'un postulat, mais que (b) des acquis récents en neurosciences ([Burnod, 1989, Tanaka, 1993])

²⁰Que Koffka (op. cit.) formule ainsi : « les parties qui ont le plus fort degré d'articulation interne, *ceteri paribus*, deviennent des figures ». On retrouve chez lui comme chez Köhler l'exemple des cartes marines, où la plus grande quantité de détails (courants, fonds ...) est portée sur la surface marine, au contraire des cartes terrestres habituelles. On a l'impression étrange d'y voir la Méditerranée « en plein » et les terres émergées « en creux ».

confirment le fait que certaines structures neurologiques, les *colonnes corticales*, sont organisées pour percevoir des formes préférentielles (ex. orientations verticales). Il est intéressant cela dit de constater que même transposé sur le terrain neurophysiologique, le débat n'est pas clos : les colonnes corticales, en effet, se renforcent ou s'atrophient en fonction de la fréquence des stimuli, ce qui prouve qu'elles n'échappent pas aux phénomènes d'apprentissage.

On peut retenir de toute manière des lois de la psychologie de la forme que ce sont les « bonnes formes », les formes les plus prégnantes, qui sont reconnues en premier lieu et qui se détachent dans le champ visuel, que c'est dans ces formes que le sens prend sa source, et que c'est à partir d'elles qu'il se distribue, par des processus ascendants et descendants, dans l'image.

Le lieu d'articulation privilégié du sens visuel est donc une unité ni trop grosse, ni trop petite : la Gestalt. Elle détermine, par un processus descendant, le sens de ses unités subordonnées, et fournit elle-même un îlot de confiance, une interprétation plausible, en tant qu'unité d'une forme superordonnée. Nous reproduisons fig. 3.14 un logo commercial récent pour une marque de téléphone, qui illustre bien ce phénomène avec en l'occurrence la Gestalt du visage humain.



FIG. 3.14: publicité pour les téléphones « Ola ». Les éléments du logotype (le O, le L et le A) sont inscrits dans un ovale, et disposés de telle manière que l'ensemble évoque la forme bien connue d'une figure humaine. De ce fait, le O et le A sont interprétés comme des yeux, et le L comme un nez. Une courbe représentant le tracé d'une bouche souriante vient renforcer l'interprétation (et rajouter un sourire, ce qui est un procédé plutôt peu surprenant dans la publicité)

Lorsque l'unité qui était Gestalt à un niveau devient elle-même unité subordonnée d'une Gestalt de niveau supérieur, un équilibre s'établit par renforcement mutuel entre les sèmes qu'elle a fait émerger et les sèmes contextuels qui lui sont imposés par la Gestalt superordonnée. Il peut également y avoir conflit : c'est alors au lecteur du texte iconique de trancher ce conflit, pas au sémiologue, qui ne peut que constater la possibilité ouverte de deux lectures (comme le Groupe μ lorsqu'il étudie une tête composée d'Arcimboldo [[1992], pp. 298–300]).

La sémiogénèse d'une image est donc un parcours herméneutique, en ce sens que le sens émerge à la fois d'une perception holistique et d'une construction analytique. Ce parcours a ses corrélats physiologiques : l'œil du lecteur d'un texte visuel, si l'on examine son mouvement, passe par des alternances de pauses correspondant à des visions globales, et de parcours rapide, circulaires et partant de la région supérieure gauche de l'image, où il collecte des informations sur les détails ([Lindekens, 1976], p. 115).

Le Groupe μ propose d'adapter à la sémiotique visuelle le modèle de Palmer, conçu pour la reconnaissance de formes en perception réelle. Nous en reproduisons le schéma fig. 3.15. Celui-ci propose un modèle de la structure de la perception visuelle comme réseau d'unités structurales hiérarchisées.

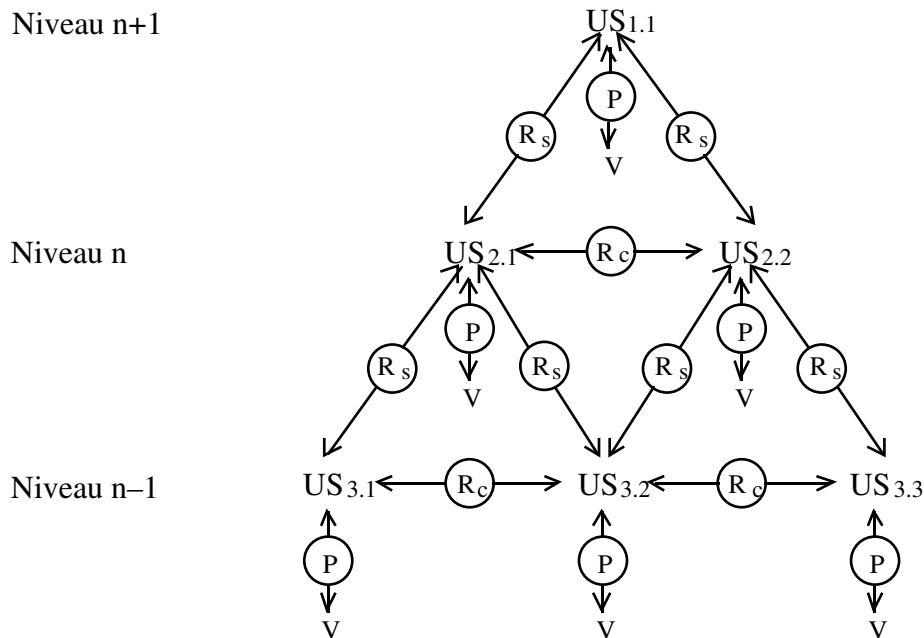


FIG. 3.15: schéma d'un modèle hiérarchique de l'information perceptuelle. US : unités structurales; R_s , R_c : relations de subordination et de coordination; P : propriétés globales; V : valeur des P ([Groupe μ , 1992], p. 102)

Le sens se construit dans ce réseau par renforcement des liens, et une interprétation finale de l'image est un équilibre, à la suite de plusieurs parcours, alternativement descendants et ascendants, du réseau, lorsque toutes les contraintes ont été propagées de bas en haut et de haut en bas, et que la valeur d'interprétation de chaque unité structurale s'est stabilisée.

Comme tout processus interprétatif, il peut diverger vers deux ou plus solutions différentes correspondant à différents états d'équilibre du réseau. C'est ce qui crée les images ambiguës comme le fameux « duck/rabbit ». L'image ambiguë n'est ni plus ni moins qu'une double isotopie.

Enfin, c'est à la base du réseau de Palmer que se situent les unités de seconde articulation, les figures de l'image.

3.5 Conclusion

Ce chapitre nous a aidé à comprendre plus intimement ce qui constitue une originalité fondamentale de la sémiologie iconique, opposée à la sémiologie linguistique : elle trouve selon nous sa source dans les formes (*Gestalten*) de la psychologie de la perception visuelle, d'où le sens jaillit et se répartit « vers le haut » et « vers le bas » dans le texte iconique. L'image est à cet égard à sa façon aussi un *texte* exigeant

une lecture interprétative. Il nous a également éclairé sur le fait qu'en matière de grammaire des textes iconiques, la seule vérité générale est qu'il n'y a que des vérités particulières, et que toute « sémiologie de l'image » doit avant tout s'appuyer sur une typologie rigoureuse des systèmes étudiés.

