Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité

Pascal Vaillant, Emmanuelle Bordon

▶ **To cite this version:**

Pascal Vaillant, Emmanuelle Bordon. Le statut du signe iconique entre iconicité et intertextualité. Visio, 2001, 6 (4), pp.57-74. hal-00329236

HAL Id: hal-00329236
https://hal.science/hal-00329236

Submitted on 10 Oct 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE STATUT DU SIGNE ICONIQUE ENTRE ICONICITÉ ET INTERTEXTUALITÉ

Emmanuelle Bordon
Laboratoire LIDILEM
Université Stendhal – Grenoble III
B.P. 25
38040 GRENOBLE CEDEX 9

Emmanuelle.Bordon@u-grenoble3.fr

Pascal Vaillant
Département TSI
École Nationale Supérieure des Télécommunications
46 rue Barrault
75634 PARIS CEDEX 13

pascal.vaillant@laposte.net

INTRODUCTION

Les conceptions de l'icône contenues dans les écrits de Peirce ont trouvé en 1946 une reformulation brute sous la plume du sémioticien Morris, ancré dans le courant behavioriste : l'icône est un signe qui ressemble à son objet (« *an iconic sign [...] is any sign which is similar in some respects to what it denotes.* », Morris, 1946, p. 191).

Cette définition ne se trouve plus défendue telle quelle aujourd'hui par des sémioticiens, mais elle a imprégné la représentation collective de ce qu'est un signe iconique, si bien qu'elle se trouve en filigrane dans les nombreux présupposés qui motivent bien souvent les créateurs et les utilisateurs d'icônes : un dessin est compréhensible par tout un chacun, indépendamment de sa langue ; un dessin est compris plus vite et plus facilement que du texte, car il parle directement à la vision, sans l'intermédiaire des mots ; un dessin donne à voir directement la chose dont on veut parler.

Il ne s'agit pas pour le sémioticien de rayer d'un trait de plume la notion d'iconicité, ni de décréter que les conceptions spontanées que nous avons résumées dans les trois phrases ci-dessus sont ridicules et sans fondement. Elles traduisent en effet quelque chose de bien réel, puisque depuis la préhistoire les civilisations humaines s'efforcent de créer des signes iconiques et y trouvent de l'utilité.

Le rôle de la théorie n'est pas pour autant d' « avaliser sans analyser » les conceptions populaires, et l'on s'aperçoit rapidement qu'une conception de l'icône fondée sur la simple ressemblance conduit à des impasses, tant théoriques que pratiques.

Nous allons donc chercher à récapituler les obstacles et les ambiguïtés de la théorie de l'iconicité ; à montrer la difficulté d'enfermer l'icône dans un modèle rigide ou dans un cadre de représentation unique ; à plaider enfin pour une approche qui intègre la labilité du concept et admette la légitimité de différents modèles pour rendre compte de différents angles d'étude de l'icône.

A. LA COMPLEXITÉ DE LA NOTION DE SIGNE ICONIQUE

Une définition du signe iconique fondée sur la ressemblance se heurte à deux catégories d'obstacles : des obstacles théoriques et des obstacles pratiques.

1. Obstacles théoriques

La première catégorie d'obstacles est d'ordre théorique. Une série de paradoxes découle de l'erreur initiale suivante : en fondant la nature du signe iconique sur l'existence d'une relation immédiate entre le signifiant iconique et un objet du monde réel, relation qui existe avant la relation sémiotique et indépendamment d'elle, on occulte la nature de ce qu'il y a d'essentiel dans le signe iconique, à savoir le fait même qu'il soit un signe, la mise en relation sémiotique.

1.1. L'ambiguïté de la notion de ressemblance

Admettons provisoirement que l'on considère l'objet A comme une icône de l'objet B parce que A ressemble à B, autrement dit présente des caractéristiques communes avec B. Si l'on admet cette condition nécessaire et suffisante comme définition de l'icône, alors tout objet peut être l'icône de n'importe quel autre objet auquel il ressemble — c'est d'ailleurs en ces termes mêmes que Peirce décrit sa conception de l'icône « pure » :

> 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. (Peirce, 1978, p. 148)[1]

On est alors amené, suivant cet *argument de régression*, à admettre que de proche en proche, tout peut être un signe de tout. Comme le dit Sonesson, dans ces conditions, « *(...) everything in the universe can refer to, and be referred to by, everything else. Thus, if iconicity is at the origin of signs, everything will be signs.* » (Sonesson, 1995). Cette conception, bien qu'elle puisse séduire par son côté mystique, est évidemment intenable pour une sémiotique qui veut pouvoir garder le contrôle et la délimitation de son objet, et qui ne veut pas s'étendre jusqu'à emplir l'espace de toutes les descriptions possibles de l'univers.

Le sémioticien voulant préserver le fondement de la théorie peircéenne de l'icône, à savoir la notion de similarité, se voit donc contraint d'argumenter qu'il faut un degré de ressemblance suffisant pour pouvoir considérer un objet comme l'icône d'un autre : « *iconicity is [...] a matter of degree* » (Morris, *ibid.*). Faut-il donc fixer arbitrairement des « seuils de ressemblance » en-deça desquels un objet ne peut être considéré comme un signe ?

Mais alors, qu'est-ce qu'une icône parfaite ? Revenons brièvement à Platon pour voir où nous conduit la théorie gradualiste de l'iconicité :

> SOCRATE – 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 ?
>
> CRATYLE – Il me semble à moi, Socrate, qu'il y aurait deux Cratyle.
>
> SOCRATE – 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 ?
>
> CRATYLE – Si fait.
>
> SOCRATE – 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).

C'est bien à ce type de problèmes insolubles que mène une conception de l'icône fondée sur la ressemblance. On balance entre ces deux conséquences ultimes aussi inacceptables l'une que l'autre : la régression universelle (tout est dans tout), ou le paradoxe de Cratyle (la seule image acceptable de Cratyle est Cratyle lui-même). Ne nous attardons pas plus sur ces difficultés dont on sent bien le caractère purement artificiel, et qui ne servent qu'à illustrer l'insuffisance de la seule notion de ressemblance pour expliquer le fait iconique.

1.2. Un signe iconique est d'abord signe, ensuite iconique.

Il est important de rappeler tout d'abord ce fait fondamental : le signe iconique est avant tout dans un rapport asymétrique à son objet (le signe renvoie à l'objet, et non l'inverse), ce qui interdit dès le départ l'usage de la notion de ressemblance — ou de « propriétés communes » —, qui implique une relation symétrique, comme seul critère de définition de l'icône. Le Groupe μ reprend par exemple à son compte pour bien marquer cette distinction les termes introduits par Goodman (1968) :

> [Goodman distingue] dans la notion d'iconicité deux relations distinctes : d'une part la *ressemblance* et d'autre part la *représentation*. Ces relations ont des propriétés logiques bien différentes. Ainsi la ressemblance est réflexive (A ρ A) et symétrique (si A ρ B, alors B ρ A), propriétés que n'a pas la représentation : il est absurde de dire qu'un objet se représente lui-même (réflexivité), et il est normalement absurde de dire qu'une personne représente son portrait (symétrie). [...] Goodman cite cet excellent exemple d'une toile de Constable : elle représente un château, mais a en fait plus de traits de ressemblance avec n'importe quel autre tableau qu'avec un quelconque château ; et pourtant, c'est ce château-là qu'elle représente, et non une autre toile. (Groupe μ, 1992, p. 125126)

En somme, on le sent bien, ce qui manque à la définition peircéenne de l'icône pour être utilisable en pratique, c'est un fondement pragmatique qui déclenche la mise en relation sémiotique du signe et de son objet. Il est bien entendu que pour que l'objet A soit considéré comme icône de l'objet B, il faut que les conditions pragmatiques d'interprétation désignent clairement A comme signe de B.

Sonesson (1995) propose de distinguer les cas où la perception d'une ressemblance déclenche l'hypothèse qu'il existe une relation sémiotique entre deux objets (*iconicité primaire*), de ceux où l'on sait d'avance qu'il existe une relation sémiotique, et où des traits de ressemblance sont utilisés pour déterminer l'objet représenté (*iconicité secondaire*). Il suggère d'utiliser la notion de *hiérarchie de prototypicalité* (introduite dans Sonesson, 1989) pour résoudre les cas limites relevant de ce qu'il nomme iconicité primaire : en résumé, ce que l'on a plus couramment l'habitude de voir dans notre vie quotidienne constitue le signifiant, ce qui est plus rare constitue le signifié.

Nous ne suivrons pas Sonesson sur cette voie car ses raisonnements concernent nous semble-t-il beaucoup plus la théorie du symbole que la plupart des signes pour lesquels on est amené à se poser en pratique la question de l'iconicité. S'il est en effet intéressant, dans le cadre d'une sémiotique littéraire, de savoir ce qui peut déclencher l'interprétation symbolique de tel ou tel passage (nous songeons ici aux exemples de Sonesson concernant la portée symbolique d'actes des chevaliers dans la légende arthurienne), la notion de hiérarchie du monde de la vie nous semble en revanche inopérante dans tous les cas où l'intention sémiotique est avérée. Pour prendre un exemple concret : une sculpture sur glace représentant une motocyclette, sur la place de l'Hôtel de Ville de Paris, est beaucoup moins familière au parisien qu'une motocyclette. Il n'y a pourtant d'ambiguïté pour personne sur le fait que la statue de glace représente la motocyclette, et non l'inverse. À plus forte raison, un spécialiste de dessin de presse, de notices d'emploi illustrées, ou de pictogrammes d'information, n'est jamais amené à se poser ce type de questions.

Avançons maintenant un peu plus loin dans le débat pour voir quelles difficultés continue de soulever la question de la ressemblance, même une fois subordonnée à celle de la représentation.

1.3. Transformations et co-typie

Le signe iconique n'est donc pas ontologiquement différent des signes conventionnels, en ce sens qu'il est entendu que dans les cas pratiques, une reconnaissance de l'intention sémiotique, donc de l'existence d'une convention, précède l'interprétation proprement dite. Quelle est donc sa différence spécifique ?

Les sémioticiens structuralistes de l'École de Paris ont nié - en cela, nous semble-t-il, avec raison - la pertinence de la notion de ressemblance appliquée au couple signifiant-référent : quel sens y a-t-il, tout d'abord, à parler de ressemblance entre deux ordres de réalité incommensurables ? Mais surtout (et l'argument est ici d'ordre épistémologique) qu'a à se préoccuper la sémiotique du « monde réel » ? La linguistique étudie les signes en tant qu'éléments du système de la langue ; la sémiotique étudie de la même manière les signes en tant qu'éléments de systèmes signifiants. Le « monde réel » ne fait pas partie de son objet d'étude et elle n'a même pas à en postuler l'existence. Tout au plus peut-elle étudier, comme phénomène sémiotique, l' « illusion référentielle », à savoir la qualité que se donnent certaines productions sémiotiques (dessins aussi bien que textes) de procurer une impression de réalisme. Cette opinion est exprimée par exemple dans Greimas et Courtés (1979, p. 117).

Si ce refus de la notion de ressemblance à l'objet paraît logique venant du camp saussurien, à qui une conception référentialiste de la sémiotique est totalement étrangère, elle mène les auteurs cités à renoncer sans plus de discussion à expliquer ce qui fait, tout de même, la spécificité du signe iconique. Ce renoncement est regrettable, car il doit bien y avoir quelque chose de réel, au fond, dans la notion d'iconicité, puisque le signe iconique fonctionne malgré tout en pratique dans d'innombrables situations. Il est surtout, à notre avis, évitable, car en appelant à son secours d'autres théories, on peut, sans violer la conception saussurienne du signe, se faire une idée du fonctionnement spécifique du signe iconique et de ce en quoi celui-ci diffère de celui du signe linguistique. Nous y reviendrons plus bas.

Eco (1975) a une conception plus nuancée de la nature de l'iconicité, que nous pourrions grossièrement exposer ainsi : il faut, pour comprendre la nature du signe iconique (qui est d'ailleurs un *texte* iconique, s'il faut être rigoureux, puisqu'il est analysable), abandonner l'idée naïve d'une relation symétrique et immanente (la ressemblance) pour l'idée d'une relation asymétrique et inscrite dans le temps, liée à une pratique culturelle humaine : celle de la création de code. Il faut selon Eco distinguer deux situations bien différentes : d'une part l'acte de production d'une occurrence d'un signe déjà bien défini, sur le patron d'un type existant (cas le plus courant, c'est ce que nous faisons par exemple à chaque mot que nous écrivons) ; d'autre part, l'acte de création d'un nouveau type, qui ne survient que dans le cas où le type du signe doit être produit en même temps que son occurrence : bref, où pour communiquer, il faut inventer un nouveau signe. Eco nomme le premier de ces rapports type/occurrence le *ratio facilis*, le second le *ratio difficilis* (Eco, 1975, p. 246248).

Pour les cas relevant du *ratio facilis*, la question de l'iconicité ne se pose pas : que l'on reproduise un dessin schématique mille fois vu, ou que l'on écrive un mot, c'est pour ainsi dire la même chose. À partir du moment où le dessin est connu de tous, il sera compris de toute façon, indépendamment de sa « ressemblance » hypothétique avec tel ou tel objet. C'est en revanche dans le cas du *ratio difficilis*, au moment de l'invention d'un nouveau code, que se produit quelque chose qui fait qu'un signe sera perçu comme iconique. Cette chose, c'est le marquage, par des configurations dans l'espace du signifiant, de configurations dans l'espace du référent. Eco appelle *spatio-sensitivité*[2] cette caractéristique générale de reproduction de configurations spatiales par d'autres configurations spatiales.

Eco avance par ailleurs, pour donner un contenu plus précis à son idée d'invention de code dans le cas du *ratio difficilis*, la notion de *transformations* (1975, p. 260, mais surtout p. 309324). Les transformations sont les opérations par lesquelles on passe de l'image de l'objet référent (phénomène perceptif) au signifiant, par l'intermédiaire d'un « modèle sémantique », qui retient

certains traits du modèle perceptif seulement. L'iconicité se manifeste dans ce modèle par la spatio-sensitivité de certaines transformations : des orientations spatiales sont conservées, par exemple.

Le Groupe μ (1992) utilise lui aussi la notion de transformations, en la réinsérant dans un modèle du signe iconique incluant le type d'une part et le référent d'autre part. Le modèle qu'il propose (1992, p. 136 : voir fig. 1) reprend le schéma classique de la triade sémiotique (qui établit une médiation entre un signifiant et un référent par l'intermédiaire d'un signifié), avec une différence d'importance : il existe maintenant également un lien *immédiat* entre signifiant et référent ; la nature de ce lien immédiat est justement l'existence d'une série de transformations conduisant de l'un à l'autre.

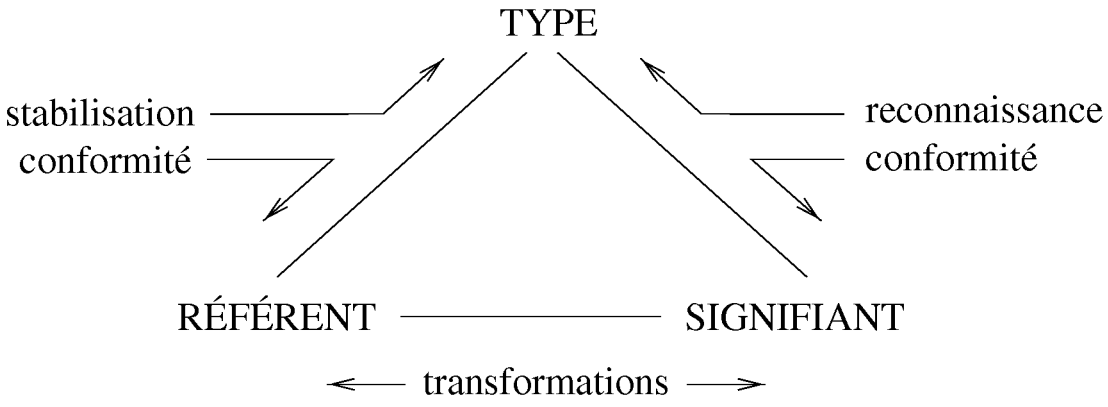


Fig. 1 : *Le triangle sémiotique adapté au signe iconique (Groupe μ, 1992, p. 136).*

L'étude de la nature de ces transformations est poussée plus loin encore par le Groupe μ (1992, 156-185), qui ne se limite pas aux transformations géométriques (homothéties, projections ...) mais embrasse aussi les transformations analytiques (dérivation du signal de luminance pour obtenir le dessin au trait, par exemple), optiques (accentuation ou atténuation des contrastes, zones nettes ou floues), et cinétiques (effets visuels prévus pour se déclencher lorsque le spectateur change de point de vue sur le signe, en s'éloignant ou en modifiant son angle de vision).

Cependant, malgré la richesse de ce champ d'exploration pour l'étude de la rhétorique des images (sujet qui intéresse au premier chef le Groupe μ), le modèle des transformations ne résoud pas fondamentalement la question de ce qui fait que l'on perçoit un signe comme iconique ou non, et de ce qu'on est en mesure de lui donner une interprétation ou non. Après un certain nombre de transformations en effet, qu'est-ce qui garantit que le signe est encore perçu comme iconique ? La réponse du Groupe μ réside dans la notion de *co-typie* : le signe est (reste) iconique tant que, d'une part, le signifiant est l'image de l'objet référent par une chaîne définie de transformations, et d'autre part, il reste subordonné au même type que le référent : le signifiant et le référent étant alors en rapport de co-typie. S'appuyant sur cette définition, le Groupe μ rejette la théorie de l'échelle d'iconicité, formulée par Volli (Groupe μ, 1992, p. 180-181), mais conserve celle de minimum d'iconicité (id., p. 179), minimum qui n'est plus un seuil dans une échelle continue (puisqu'on a supprimé la fonction de mesure), mais qui se manifeste justement dans cette co-typie, qui peut être présente ou absente.

La notion de co-typie se prête à deux critiques sérieuses. La première a trait à la nature de ce qu'on veut appeler type et occurrence. Le type est le modèle virtuel, sur le plan conçu, d'une classe de phénomènes homogènes dont chaque instance réelle est une occurrence. Il paraît donc contradictoire de vouloir classer sous un même « type » *deux* classes de phénomènes homogènes chacune de son côté, mais clairement hétérogènes entre elles (une classe de dessins faits à l'encre sur du papier, et une classe de phénomènes de perception visuelle où l'on distingue un chat, pour

parler clair). En d'autres termes, est-il concevable qu'un même type soit à la fois le type du plan de l'expression et celui du contenu ? Pour le Groupe μ, le type (comme d'ailleurs le modèle sémantique chez Eco) est plutôt du côté du plan du contenu : c'est une représentation mentale, relevant de l'encyclopédie, rassemblant des souvenirs perceptifs stabilisés et des connaissances sur le monde (le chat a des oreilles pointues, des moustaches, et il miaule). Mais alors, de quoi le dessin archi-iconique de chat que l'on a l'habitude de voir (fig. 2) est-il une occurrence ? Blanke note justement, à propos du statut du signifiant dans le modèle du Groupe μ (fig. 1), qu'alors que le signifiant, dans la tradition sémiotique structurale héritée de Saussure, est le type du plan de l'expression, il est conçu ici non comme un type mais comme une occurrence : « *Die Verwendung im ikonischen Dreieck scheint mir jedoch dem ursprünglichen Verständnis von Saussure zu widersprechen. Der Saussuresche Signifikant ist nicht das Ausdrucksexemplar (Zeichenträger), sondern das Ausdruckstyp [...]* » (Blanke, 1998, § 5). Mais alors le signe iconique est un signe pour lequel type de l'expression et type du contenu sont confondus, ce qui est une conception pour le moins originale de la fonction sémiotique : Blanke note encore que dans ce modèle, la relation sémiotique s'établit non au niveau des types, mais au niveau des occurrences (« *Im ikonischen Dreieck besteht die Verbindung zwischen Ausdrucks- und Inhaltsebene [...] nicht auf der Ebene der Typen, sondern auf der der Exemplare* », ibid.)

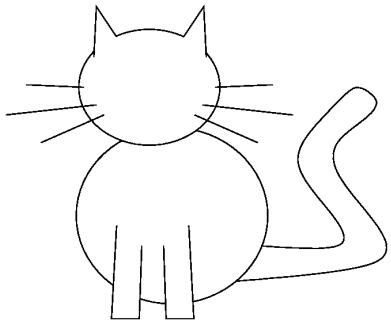


Fig. 2 : *Type iconique d'un chat.*

La seconde est que ce critère de co-typie propose de considérer comme une vérité immanente, objective et décidable (l'objet et le signe sont, ou ne sont pas, en relation de co-typie) une forme de mise en relation, un appariement intuitif de caractéristiques culturelles, qui réside au fond avant tout dans l'œil du lecteur ou du récepteur du signe, et se réalise au cours du processus d'interprétation. Comment expliquer dans ce modèle que l'on rencontre des signes iconiques qui sont « compris » par certains, et pas compris par d'autres ? Qu'il y en a qui sont compris à une époque, et ne le sont plus à une autre ? Ou encore qui ne sont pas compris à leur époque, mais finissent par l'être des décennies plus tard ?

Le Groupe μ incorpore non sans quelque contradiction cette seconde critique dans son argumentation (la « décision [...] d'identifier ou non un phénomène sémiotique comme isomorphe à un référent » est « toute culturelle » : Groupe μ, 1992, p. 133-134). Klinkenberg, l'un des auteurs du Groupe μ, propose par ailleurs plus tard des réponses à ces deux critiques : pour la première, il s'attache à distinguer avec plus de rigueur un type du plan de l'expression et un type du plan du contenu dans le modèle du signe iconique, remplaçant ainsi le triangle par un carré (fig. 3). Sur le plan de l'expression, le *signifiant*, en tant que type, se voit alors distingué de l'occurrence, appelée *stimulus* ; et sur l'axe de la fonction sémiotique, il se voit distingué du « type » tel qu'introduit auparavant, qui joue donc le rôle du véritable « signifié » iconique. La notion de co-typie s'en trouve inévitablement affaiblie, puisque la subordination de ce qui est devenu le « stimulus » au « type » se trouve maintenant médiatisée par le signifiant, qui entretient avec le type une relation d' « équivalence », dont le contenu n'est plus si précis (il s'agit en fait ni plus ni moins d'une fonction sémiotique).

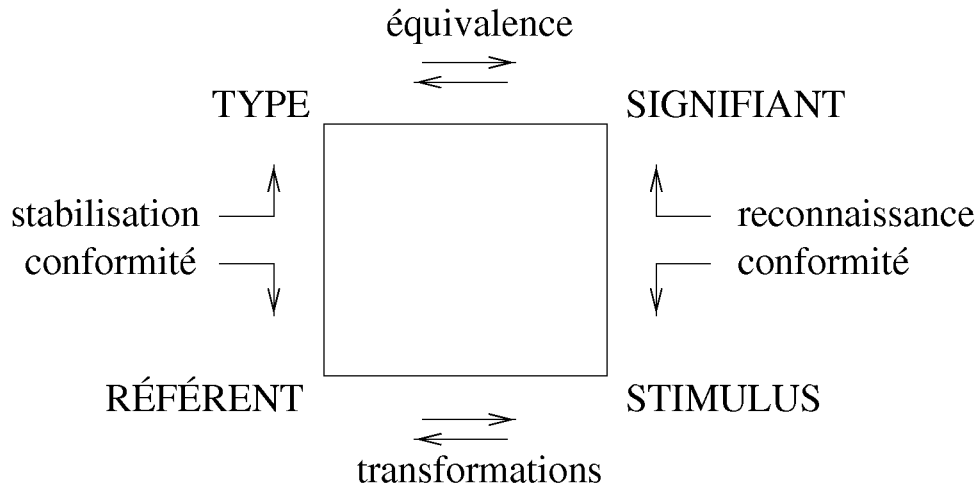


Fig. 3 : *Modèle quadratique du signe iconique (Klinkenberg, 1996, p. 383).*

Klinkenberg prend acte de cette relativisation de la co-typie, et répond ce faisant à la seconde critique : maintenant que la co-typie est médiatisée par une fonction sémiotique, elle est forcément soumise à la culturalité qui accompagne celle-ci :

> Si l'on peut conserver la notion de motivation, notamment grâce à une description rigoureuse des transformations, on voit que cette motivation ne fonctionne que dans le cadre d'une co-typie qui, elle, est culturelle et donc arbitraire. Dans l'icône comme dans les autres signes, c'est donc l'arbitrarité qui domine. (Klinkenberg, 1996, p. 405)

2. Obstacles pratiques

Outre les difficultés logiques de modélisation auxquelles, nous venons de le voir, elle conduit, la définition de l'icône fondée sur la ressemblance présente un défaut plus grave pour une théorie : celui d'échouer à décrire le réel, et de conduire, si elle est mise en pratique, à des échecs. Si en effet l'icône était une pure image du monde, elle serait toujours reconnue, or il est loin d'en être ainsi dans les faits.

2.1. Comment l'icône représente le non-visuel

La qualité de ressemblance, si on la considère comme primordiale, ne peut reposer que sur des homothéties, c'est-à-dire des représentations de dispositions spatiales par d'autres dispositions spatiales. C'est pourquoi l'impératif de représenter des informations qui ne soient pas purement spatiales crée des impossibilités et des contraintes. En effet, comment créer un signe « ressemblant » lorsqu'on souhaite représenter un objet sans figure (comme le vent par exemple) ou exprimer un concept abstrait tel que l'interdiction ou encore montrer un acte ? Pour signifier autre chose que du pur spatial (et c'est généralement le cas), le signe iconique doit recourir à des renvois dans le maquis des conventions. On trouve donc par exemple une barre oblique en travers du signe pour signifier la négation, des signes plus ou des signes moins, des flèches ... Il a également recours aux métaphores : une porte pour signifier « sortir », un cœur pour signifier l'amour, une auréole pour signifier la sainteté ... une femme sous un toit pour signifier « vie paisible » (idéogramme chinois) ! On note aussi un emploi fréquent de la métonymie (une manche à air pour représenter le vent) ou de la synecdoque (une tête pour représenter une personne).

L'émergence de ces signes conventionnels a parfois une origine iconique mais ils ont, depuis leur origine, tellement évolué que leur tracé ne garde qu'un vague souvenir de leur origine iconique. C'est le cas en particulier de la flèche, très utilisée par les signes iconiques, dont Lavarde (1996) a montré qu'elle avait remplacé l'ancien signe typographique de la main à l'index tendu pour indiquer soit un objet soit un sens de lecture. Elle est elle-même issue d'une représentation beaucoup plus figurative de la flèche qui a évolué sur la voie de la stylisation jusqu'à perdre la plus grande partie de son iconicité. Il faut maintenant connaître préalablement ce signe pour savoir qu'il indique le sens ou la direction.

De surcroît, on peut observer des phénomènes d'emprunts d'un code à l'autre et en particulier les emprunts à la signalisation routière qui est le système de signes iconiques le plus ancien de l'ère contemporaine. On peut citer à titre d'exemple l'utilisation des silhouettes qui représentent un personnage en trois dimensions par une silhouette en deux dimensions, procédant inévitablement à une sélection de traits pertinents. On peut citer également l'utilisation conventionnelle de la couleur rouge pour signifier l'interdiction ou le danger. Cette utilisation du rouge, si elle est largement répandue, n'est pas pour autant universelle. En effet, il existe d'autres systèmes de signes routiers (au Japon ou en Australie...) dans lesquels c'est le jaune qui assume cette fonction.

L'icône étant, comme on vient de le voir, fondée sur des homothéties et contrainte à une sélection de traits pertinents, son tracé est nécessairement marqué culturellement. En effet, le choix des traits pertinents découle de la vision du monde de la communauté culturelle à laquelle il appartient. C'est un aspect de la création des pictogrammes qui est montré dans une perspective historique par Calvet (1996) au sujet du concept de l'eau (voir fig. 4).

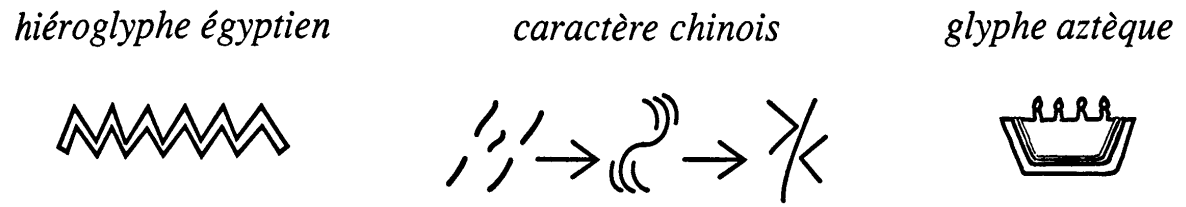


Fig. 4 : *Différentes représentations culturelles de l'eau (Calvet, 1996, p. 73). Dans cet exemple d'une représentation pictographique de l'eau on voit que les Égyptiens retiennent le mouvement de la vague et une vue de profil, les Chinois notent plutôt le courant, et les Aztèques retiennent la couleur bleue, les coquillages et représentent souvent la mer dans un récipient.*

De la même manière, les signes iconiques qui nous sont familiers sont tracés sont tracés sur la base de conventions culturelles : la vision occidentale de l'eau privilégie, comme le signe égyptien, la ligne horizontale ondulée. Le signe indiquant les toilettes représente une femme en robe, alors même que la conformité de cette représentation avec la réalité est actuellement discutable. On pourrait citer à ce sujet une infinité d'exemples, y compris certains dont le tracé est très éloigné de la réalité. Nous songeons par exemple à la représentation qui est faite de l'aimant, en forme de fer à cheval. Ce tracé est très bien identifié par les lecteurs, alors que dans la réalité il existe très peu d'aimants de ce type (en ce qui nous concerne, nous n'en avons jamais rencontré). Il s'agit donc d'une représentation stéréotypée, pratiquement sans rapport avec la réalité. Et si elle est malgré cela très bien identifiée par des lecteurs occidentaux, rien ne permet d'affirmer qu'elle le serait par des non-occidentaux. Cette constatation remet très fortement en cause la notion de ressemblance de l'icône puisqu'il se mêle à cette ressemblance un contenu culturel qui semble déterminant. Cela implique qu'on remette en cause dans le même temps la notion d'accessibilité et d'universalité du signe iconique.

Le bref aperçu de ces brèches dans la théorie de l'iconicité comme relation de ressemblance objective avec le réel permet d'entrevoir que le signe iconique est au contraire d'une grande

complexité, et qu'il mêle quantité de types d'encodage différents : c'est un signe polysémiotique. En outre, les signes iconiques se situent dans le champs du visible parmi d'autres signes, eux-même très diversifiés. Tixier (1998) a montré que l'environnement scriptural d'un lecteur ordinaire était particulièrement foisonnant et hétéroclite et qu'il s'y trouvait pêle-mêle de l'écrit et de l'image, du motivé et du conventionnel, de l'iconique et du symbolique. En bref, on conçoit donc que le signe iconique ne puisse faire autrement que de baigner dans le bouillon intertextuel dans lequel baignent avec lui les autres systèmes de signes. Cela explique le fait que les signes iconiques, dont on vient de voir qu'ils contenaient toujours une partie de subtance conventionnelle, soient intrinsèquement hétérogènes. Cela explique également les phénomènes d'emprunts qui font, par exemple, que le cercle et la biffure de la signalisation routière signifiant l'interdiction, se retrouve dans un signe exprimant l'interdiction de fumer. Dès lors, on perçoit bien la complexité du signe iconique. Cela signifie que dans la perspective d'une utilisation pratique du signe iconique il faut renoncer à l'utopie de la simplicité et de l'accessibilité immédiate de ces signes, prendre en compte les différents paramètres qui président à leur composition et établir de l'icône, préalablement à toute utilisation, une définition opérationnelle.

2.2. La ressemblance ne va pas de soi

Il semble intéressant, à cette étape de la réflexion, de mettre le signe iconique à l'épreuve de sa confrontation avec un lecteur. En effet, il est, semble-t-il, de plus en plus utilisé, en particulier pour la transmission de consignes, d'interdiction ou d'informations. L'internationalisation des échanges et les préoccupations de lutte contre l'illettrisme aidant, il est développé sur la base du postulat selon lequel l'iconicité permettrait de passer outre la barrière de la langue d'une part et de donner aux lecteurs précaires les moyens d'une lecture dite « de survie » (Frier, 1989) d'autre part. À titre d'exemple, il existe des normes internationales qui régissent la création et l'implantation des pictogrammes. Dans l'une d'elles, il est dit explicitement que « dans ce domaine [l'information du public] extrêmement important de nos jours, elle [la norme] vise à aider à l'instauration d'un véritable "langage par l'image", permettant de surmonter la barrière des langues et assurant l'intelligence des messages transmis (y compris ceux relatifs à la sécurité), par les hommes de tous les pays. » (Norme ISO/TR 7239)

C'est donc bien sur la foi dans une ressemblance, réelle ou supposée, du signe avec l'objet qu'il représente, qu'on privilégie l'icône et cela dans l'objectif de transmettre des messages qui sont parfois d'importance parce qu'impliqués dans la sécurité des personnes. Cependant, à la lumière des obstacles théoriques qui ont été exposés ci-dessus, il est permis de se demander si en voulant se conformer à la définition par la ressemblance — ce qui est entendu dans la notion de *langage par l'image* —, on crée vraiment des signes efficaces dans leur vocation de communication. Quelques travaux, dont il nous semble intéressant de donner ici un aperçu, tendent à montrer que la ressemblance ne va pas de soi.

En premier lieu, deux enquêtes menées au cours des années 90, avec des objectifs pratiques précis, et dans des milieux bien différents de celui des chercheurs en sémiotique visuelle, ont permis de montrer que le signe iconique posait des problèmes d'interprétation. La première d'entre elles a été conduite par Tourneux (1993 et 1994) et testait des pictogrammes qui transmettent des consignes d'utilisation et de sécurité concernant des produits phytosanitaires. La transmission de ces consignes présente en effet une difficulté particulière lorsque celles-ci s'adressent à des agriculteurs de langues différentes et dont une forte proportion ne sait pas lire, comme c'est le cas en Afrique. Pour y remédier, le GIFAP, en collaboration avec la FAO, a conçu une série de treize pictogrammes destinés à transcrire les mesures de sécurité à prendre pour utiliser des pesticides. Par le biais d'une enquête menée à Maroua (nord Cameroun) auprès de 203 personnes dont 87 % d'agriculteurs, Tourneux a montré que sur les 13 pictogrammes créés, seuls 4 sont utilisables si on adopte comme critère que le taux d'incompréhension doit être inférieur à 10% (si on prend en compte le caractère vital des messages, qui transmettent tous des

consignes de sécurité concernant des produits fortement toxiques, ce pourcentage est encore élevé).

Tourneux a montré qu'en dépit du caractère iconique de ces signes, il existait un grand nombre d'obstacles à leur compréhension. Le premier obstacle est que les signes iconiques ne sont parfois tout simplement *pas perçus*, ce qui pose dès l'abord la question de l'acculturation requise pour la reconnaissance de ce type de signes. Le deuxième obstacle réside dans l'identification et l'interprétation des tracés qui constituent les pictogrammes : Tourneux a montré que le problème principal était que les tracés stéréotypés occidentaux n'étaient pas identifiés par les paysans camerounais. Par exemple : la tête de mort, qui signifie clairement « danger mortel » pour un occidental n'est identifiée que dans 39,5 % des cas. On trouve dans ce cas des interprétations du type « boire ce produit rend triste », « si on touche le produit on sera attaqué par le mauvais esprit », « il faut rire après avoir détruit les insectes » ... et dans 43% des cas aucune interprétation n'est proposée. On peut également citer en exemple le concept d'eau potable, représenté dans le pictogramme par de l'eau sortant d'un robinet. Or le robinet est très peu présent dans cette région où l'eau vient généralement du puits. Le pictogramme n'est donc souvent pas compris, ou bien l'obligation de se laver après l'utilisation du produit n'est pas respectée puisqu'il n'existe pas d'eau « sortant du robinet ».

On peut citer enfin l'exemple, familier aux occidentaux, de la biffure qui indique l'interdiction. Celle-ci n'est souvent pas identifiée et un pictogramme signifiant « produit dangereux pour les animaux » devient par exemple « produit pour engraisser ou pour vacciner les animaux ». Les conclusions tirés de son enquête par Tourneux sont que des pictogrammes créés pour être universels ne peuvent être efficace et qu'il vaudrait mieux essayer de créer des signes adaptés à la culture de ceux à qui ils sont destinés. Cela montre bien que les stéréotypes culturels qui régissent les tracés des pictogrammes ne sont pas universels donc pas forcément exportables.

La deuxième enquête a été conduite en France par Dewally (1998) et concerne des pictogrammes destinés à étiqueter des médicaments. Cette enquête a été effectuée dans l'éventualité d'un développement de ces signes pour transcrire les informations relatives aux médicaments, en particulier les contre-indications, la nature des excipients et la prévention des interactions médicamenteuses. L'objectif explicite de cette transcription en pictogrammes est à la fois l'usage optimal du médicament et la diminution de l'iatropathologie médicamenteuse, c'est-à-dire de la pathologie provoquée par l'utilisation excessive ou inadéquate d'un médicament.

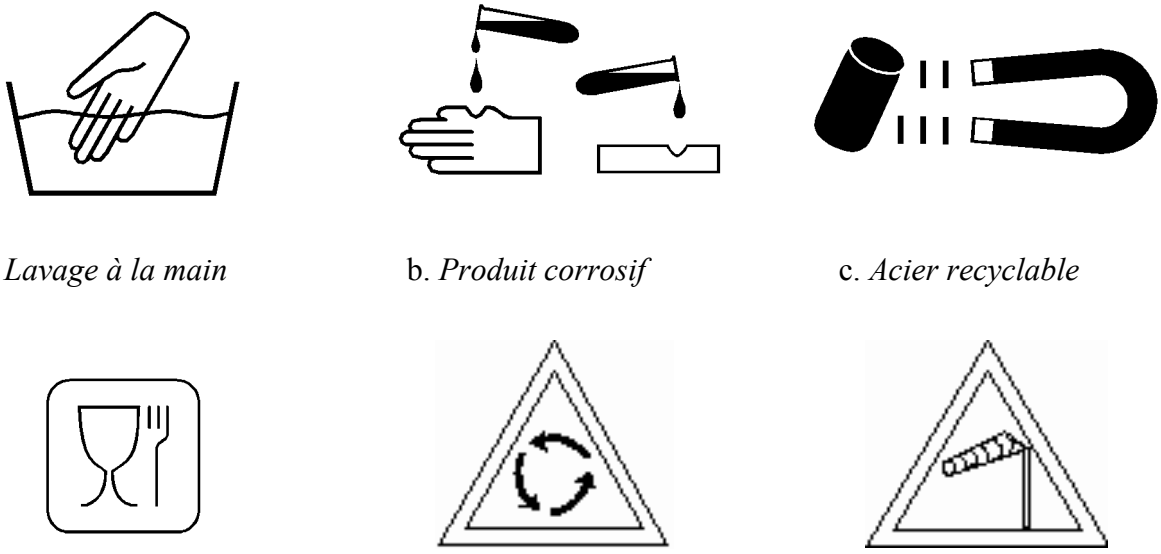
Cette enquête a été conduite auprès d'un public diversifié d'utilisateurs de médicaments et a consisté en une présentation semi-contextualisée de 24 pictogrammes. Les résultats de l'enquête réalisée par Dewally mettent en lumière les problèmes posés aux lecteurs par ce genre de signe. Elle recense en effet un grand nombre de cas dans lesquels le lecteur n'accède pas au sens du pictogramme, et ce malgré le fait qu'il soit informé de leur contexte, à savoir la boîte ou la notice d'un médicament. Les causes d'échec sont de plusieurs ordres : Le tracé du pictogramme n'est pas reconnu, le tracé est reconnu mais il n'y a pas d'interprétation, le tracé est reconnu mais l'interprétation est déviante (par *déviante*, nous entendons, ici et par la suite, qu'elle n'est pas conforme à l'effet « perlocutoire » qui en était attendue par le producteur du signe). Dans ce dernier cas, il peut y avoir soit un contresens pur et simple (par exemple l'interprétation « c'est pour les femmes qui allaitent » qui émerge en lieu et place de l'interprétation « médicament contre-indiqué aux femmes qui allaitent »), soit une interprétation complètement déviante. Les problèmes qui surviennent, en quantité non négligeable, sont donc liés d'une part à l'identification du tracé du pictogramme et d'autre part à l'interprétation de ce tracé.

En outre, l'enquête réalisée par Dewally met en lien le taux de réussite avec l'âge du sujet d'une part et avec son niveau d'étude d'autre part. Il en ressort que ce sont les sujets les plus âgés (plus de 55 ans) et les sujets dont le niveau d'étude est le plus bas (inférieur au baccalauréat) qui rencontrent le plus de difficultés et connaissent un plus grand nombre d'échec. Il apparaît donc

que ce sont précisément les lecteurs qui sont le plus susceptibles de connaître des difficultés avec l'écrit, donc ceux auxquels les pictogrammes sont destinés en priorité, qui accèdent le plus difficilement à leur sens. La notion d'icône comme signe destiné à procurer à ceux qui en ont besoin le moyen d'une lecture de survie est donc nettement remise en cause.

Ces deux enquêtes montrent bien les problèmes concrets posés par l'utilisation du signe iconique. En particulier, elles remettent en cause le postulat d'universalité de l'icône, en faisant apparaître sa dimension culturelle, et celui de l'intérêt des icônes pour une transmission minimale de consignes et d'informations. Dans le souci de tester de manière plus détaillée la réception du signe iconique et d'interroger non plus seulement l'interprétation des signes iconiques mais les mécanismes qui sont mis en œuvre par des lecteurs face à ces signes, nous avons conduit notre propre expérimentation (Bordon, 2000). Une enquête a été réalisée, dont le principe était de recueillir des verbalisations orales produites par des lecteurs ordinaires pendant l'activité d'interprétation des signes iconiques. Le protocole de recueil des données est le suivant : il s'agit de constituer des dyades de lecteurs ordinaires auxquelles on présente un à un des signes iconiques. Pour chaque présentation, une tâche est confiée à la dyade, à savoir « Faites une phrase qui veuille dire la même chose ». Les verbalisations produites par les sujets enquêtés pendant la réalisation de la tâche sont enregistrées et transcrites. Chacun des signes a été présenté deux fois à chaque dyade, une fois de manière isolée, c'est-à-dire sans support ni contexte et une fois après que le contexte a été précisé. Ce parti pris de susciter une interprétation hors contexte peut sembler surprenant, car il consiste à priver le signe d'un élément important pour l'interprétation. Il correspond en fait non pas au souci de montrer que le contexte est important dans l'activité d'interprétation des pictogrammes — ce qui ne présenterait en soi que peu d'intérêt tant cela semble évident — mais au souhait de montrer en quoi il est important, ce qu'il apporte à l'interprétation.

Les lecteurs sollicités au cours de l'enquête sont des étudiants de première année de Sciences du langage (1996-1997, Université de Grenoble, France) qui se situent dans une tranche d'âge de 18 à 24 ans. Six signes iconiques leur ont été présentés (fig. 5).



a. *Lavage à la main* b. *Produit corrosif* c. *Acier recyclable*

d. *Plastique alimentaire* e. *Carrefour giratoire* f. *Danger de vent latéral*

Fig. 5 : *Pictogrammes utilisés dans l'expérience (Bordon, 2000).*

Il s'agit de signes iconiques courants, susceptibles d'être rencontrés quotidiennement par les lecteurs enquêtés. En effet, conformément au parti pris d'interroger des lecteurs ordinaires, nous

avons volontairement laissé de côté les signes professionnels auxquels ces lecteurs n'étaient pas susceptibles d'être confrontés.

Le corpus est donc constitué d'interactions verbales courtes transcrites. L'analyse des verbalisations orales ainsi recueillies a permis de mettre au jour un certain nombre des processus mis en œuvre par les lecteurs pour construire du sens. Il a également permis de montrer que l'interprétation des signes iconiques était loin d'être facile, même lorsque les pictogrammes étaient présentés dans leur contexte. Plusieurs types de difficultés se présentent.

Dans un premier temps, les choix opérés lors de la création de l'icône, choix qui consistent à retenir des traits pertinents (et donc aussi à exclure des traits non pertinents) n'est pas sans répercussion sur l'activité d'interprétation. Une goutte est-elle de l'eau, du sang ou un « produit » ? La silhouette d'une main est-elle une main ou un gant ? Il arrive régulièrement qu'un tracé soit interprété d'une manière déviante. Par exemple, les gouttes du pictogramme signifiant « produit corrosif » sont identifiées par des lectrices comme étant non pas un produit chimique mais du sang. Cela induit l'interprétation déviante « transfusion sanguine ». Par ailleurs, dans certains cas cette identification déviante d'un tracé est due à une contradiction entre les conventions graphiques du pictogramme et les savoirs encyclopédiques du lecteur. Par exemple, face au pictogramme signifiant « lavage à la main », un des lecteurs refuse d'interpréter le trait ondulé comme étant de l'eau, en avançant l'argument « si c'était un produit liquide ce serait plat ». Il a donc retenu la donnée physique selon laquelle la surface d'un liquide est toujours horizontale et méconnaît vraisemblablement le tracé stéréotypé qui représente l'eau. Dans ce cas, se pose un vrai problème en rapport avec la ressemblance de l'icône. Si ce lecteur refuse effectivement d'identifier la ligne horizontale ondulée comme étant un liquide, c'est qu'il attend une ressemblance véritable, comme on peut le voir dans ses propos. Ainsi, on peut voir que nombreux sont les cas dans lesquels un tracé est identifié de manière déviante. La plupart du temps cela induit une interprétation déviante et le pictogramme échoue dans son intention de communiquer un message déterminé.

Par ailleurs, l'identification et l'interprétation d'une icône ne dépendent pas uniquement de son tracé. Le lecteur, au moment où il reconnait l'icône comme un signe, est porteur d'un « bagage cognitif » préexistant. Ce bagage, structuré en schémas cognitifs dans la mémoire, est constitué de connaissances encyclopédiques et culturelles, d'expériences personnelles. Au cours de l'interprétation, le lecteur convoque ses connaissances, ce qui a pour effet de créer un cadre cognitif à l'interprétation et donc d'influencer fortement la reconnaissance et l'interprétation de l'icône. Ainsi, si l'activation d'un schéma de connaissances conforme au message que l'icône veut véhiculer est activé, il y a de fortes chances pour que l'interprétation qui en découle soit fructueuse. En revanche, si le schéma activé est en désaccord avec le message qui veut être transmis par l'icône, il y a peu de chances pour que l'interprétation lui soit finalement conforme. Les interprétations engendrées par des lecteurs montrent que les facteurs qui influencent le choix des schémas de connaissances convoqués par le lecteur sont multiples. Outre le tracé de l'icône en lui-même, dont on vient de voir qu'il n'était pas univoque, le contexte joue un rôle non négligeable dans le choix du schéma. Orienter le choix du lecteur vers le bon schéma, et donc vers la bonne interprétation, est même une de ses fonctions principales. Par exemple, le pictogramme signifiant « plastique alimentaire » présenté à des lecteurs de manière isolée est systématiquement interprété comme signifiant « restaurant ». En revanche, une présentation en contexte de ce pictogramme permet aux lecteurs de s'approcher plus ou moins de la signification correcte en proposant par exemple « peut contenir des aliments » ou « récipient à l'usage de produits alimentaires ». Mais le contexte n'est pas seul à pouvoir influencer le choix des schémas de connaissances et donc l'interprétation. On observe des interactions variées entre le tracé des icônes et les savoirs ou, très souvent, les expériences des lecteurs. On peut citer à titre d'exemple le pictogramme signifiant « acier recyclable ». On observe que l'attraction de la boite par l'aimant, représentée par le tracé de ce pictogramme, évoque pour certains lecteurs les portiques

détecteurs de métaux des aéroports. Cette intervention des savoirs issus de l'expérience influence la construction de l'interprétation, ici en engendrant l'interprétation « zone magnétique ».

Enfin, l'interprétation d'un signe iconique ne dépend pas uniquement de ce qui est visible. Il y a toujours un contenu de sens implicite, plus ou moins grand, auquel le lecteur se doit d'accéder s'il veut saisir son sens. L'exemple le plus caractéristique est celui du pictogramme signifiant « acier recyclable », qui ne représente qu'un aimant attirant une boite. La ressemblance entre cette icône et la notion de recyclage est ici beaucoup plus que sujette à caution et le lecteur doit posséder les connaissances adéquates et faire un véritable effort d'interprétation pour cheminer depuis le magnétisme à la notion d'acier puis de cette dernière à celle de recyclage. En ce qui concerne les lecteurs que nous avons interrogés, cela semble très difficile, même en contexte.

Ces quelques exemples montrent que l'iconicité ne permet pas de s'affranchir de la couche sémiotique, qui suppose une interprétation, laquelle implique à son tour la possibilité d'erreurs. Cela revient à dire que l'icône n'a pas la vertu d'accessibilité immédiate qu'elle semble avoir et que la ressemblance avérée du signe avec l'objet qu'il désigne n'est pas un gage de transparence du signe iconique.

B. Une conception mixte du signe iconique

L'apport de la théorie, en sémiotique visuelle, doit se mesurer à l'aune des objectifs de chacun. Selon que l'on étudie des tableaux de peinture dans une perspective esthétique, des affiches de publicité en tant que spécialiste de la communication, des photos de presse dans le cadre d'une étude médiologique, ou selon que l'on doive soi-même concevoir des pictogrammes pour faire passer une information sur les murs d'un bâtiment ou sur des emballages de produit, c'est tel ou tel projecteur sur la sémiotique du signe iconique que l'on sera amené à utiliser. Une conception moderne du statut de l'icône doit pouvoir s'adapter sans contradiction à tous les besoins pratiques, et proposer sans dogmatisme des réponses à tous ceux qui souhaitent manipuler le concept pour leur usage.

Cela étant, comme tout objet des sciences humaines, le signe iconique a une composante objective, une composante sociale, et une composante psychologique, aucune d'entre elles ne pouvant être ramenée ou plaquée sur les autres sans perte de sens (sans revenir sur le débat du coût épistémologique des programmes réductionnistes, coût qu'aucune science n'est prête à prendre en charge et dont l'utilité n'est en rien garantie). Il nous faut donc rester modeste, et c'est pourquoi nous nous limiterons ci-dessous à un panorama *sémiotique* des théories qui peuvent contribuer à la compréhension de l'icône.

1. Le signe comme reflet du monde

Pour tous ceux qui s'interrogent sur le signe comme élément d'un système métaphysique, la construction intellectuelle de Peirce constitue un cadre de référence. Elle permet d'intégrer l'étude des signes humains à celle des signes naturels, et de relier cette science générale des signes à la logique et à la métaphysique.

La théorie des signes peircéenne a en effet une portée plus vaste que la sémiotique au sens courant, science sociale des pratiques de communication humaine. Comme le déclare ambitieusement Peirce : « La logique, dans son sens général, comme je crois l'avoir montré, n'est qu'un autre nom de la sémiotique, la doctrine quasi-nécessaire et formelle des signes. » (Peirce, 1978, p. 120). Le modèle du signe de Peirce ne comporte d'ailleurs pas un « signifié », objet de psychologie humaine, mais un « interprétant ». C'est un objet plus générique que le *conceptus* scolastique, car il n'est pas nécessairement une pensée, pas plus qu'il

n'est nécessairement le fait d'un être humain particulier. L'interprétant du signe peircéen est en réalité un autre signe, dans lequel le premier peut être réinterprété : cette conception permet d'ailleurs de convoquer la dimension de la formation de la pensée dans la théorie du signe. Tout au plus l'interprétant ultime pourra-t-il être trouvé dans l'*habitude* (« l'habitude formée délibérément par analyse d'elle-même — parce que formée à l'aide des exercices qui la nourrissent — est la définition vivante, l'interprétant logique véritable et final » : Peirce, 1978, p. 222).

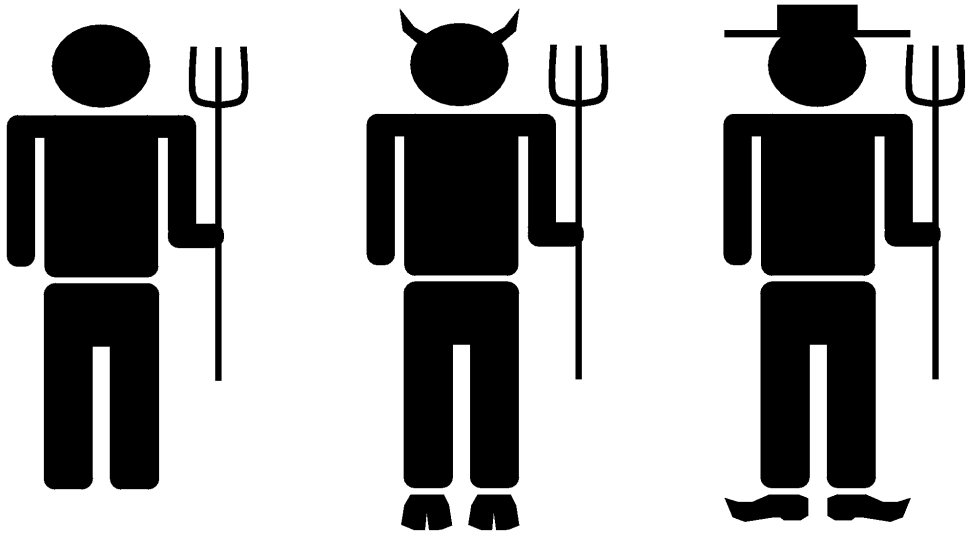
La latitude que laisse le modèle peircéen du signe de renvoyer de l'ordre sémiotique (au sens classique) à l'ordre psychologique, à l'ordre logique, ou à l'ordre métaphysique, fait de lui un outil descriptif pour les philosophes qui se penchent par exemple sur des questions d'ontologie, ou qui cherchent à relier l'univers sémiotique à l'univers physique et à l'univers mental. La notion d'icône, ou plutôt d'*hypoicône*, pour rester dans la terminologie peircéenne (cf. note 1) permet alors de prendre en compte les différentes relations de résonance possibles entre le signe et le réel, et le cadre d'étude peircéen fournit des classifications portant sur la nature de ces relations, entre par exemple l'image qui reproduit l'objet, le diagramme qui reproduit les relations entre les objets, et la métaphore qui produit un objet présentant un parallélisme conventionnel avec l'objet visé (cf. Peirce, 1978, p. 233).

2. Le texte iconique

Cela étant, autant ce paradigme de l'icône conçue comme reflet du monde peut être utile pour aborder les questions que nous venons de mentionner, autant il peut conduire, nous l'avons montré, à des apories. Mais il peut surtout mener, et c'est un autre type de piège intellectuel, à des débats stériles et à l'enfermement dans des questions insolubles, dans des cas où une vision claire de l'objet étudié peut parfaitement émerger d'une approche complètement différente.

Nous pensons ici en particulier au problème de l'existence du référent, problème qui nourrit des débats interminables autour de questions comme : dans un portrait du Duc de Wellington en soldat, est-ce le personnage du Duc de Wellington ou le soldat qui est le plus présent ? Dans un tableau de Rembrandt représentant Bethsabée, pour lequel le peintre a pris son épouse Hendrickje comme modèle, est-ce Bethsabée ou Hendrickje qui est *représentée* par la toile ? Quelle est la référence du tableau s'il se trouve que Bethsabée n'a jamais réellement existé ? Quel est l'*objet* d'un tableau représentant une licorne, animal mythologique, posant sa tête sur les genoux d'une vierge ? Un cheval particulier qui aurait servi de modèle, une licorne (inexistante), ou l'idée de virginité[3] ? Face à ces questions éminemment essentialistes, les adeptes de Peirce gardent dans leurs tiroirs les notions distinctes d' « objet immédiat », « qui est l'objet comme le signe lui-même le représente, et dont l'être par suite dépend de sa représentation dans le signe », et d' « objet dynamique », « qui est la réalité qui par un moyen ou un autre parvient à déterminer le signe à sa représentation » (Peirce, 1978, p. 189). Mais faut-il vraiment en venir là ?

Reprenons plutôt l'un de ces « problèmes » par son versant concret. Comment un signe iconique peut-il avoir pour référent un objet qui n'existe pas : un diable, par exemple ? Pour mieux visualiser la question, illustrons-la par un petit croquis (fig. 6). Dans leur pauvreté même, ces croquis montrent la chose suivante : une silhouette humaine tenant une fourche (fig. 6.a.), si on lui adjoint une paire de cornes et des sabots fendus (fig. 6.b.) est immédiatement interprétée (par nous, sujets imprégnés d'une culture véhiculant jusqu'à nos jours, fût-ce au second degré, une certaine iconographie catholique populaire) comme un diable. Si, à la même silhouette, on adjoint un chapeau de paille et des sabots de bois (fig. 6.c.), on voit apparaître un paysan.



a. b. c.

Fig. 6 : *Éléments de textes iconiques.*

Faut-il, devant ces dessins, se demander où est le référent du paysan, qui a servi de base à la série de transformations évoquées plus haut (§ A.1.3) pour aboutir au signifiant reproduit dans la fig. 6.c. (Un paysan, contrairement à un diable, n'est pas jusqu'à preuve du contraire une créature imaginaire ; pourtant, on mettrait aujourd'hui du temps avant de trouver dans la campagne française un paysan avec des sabots de bois) ? Faut-il s'interroger sur la nature du référent de la figure 6.b., sur le statut de ce diable qui a servi de modèle au croquis ? Il nous semble qu'on fera œuvre plus utile pour la sémiotique visuelle en dégageant de ces exemples, comme on pourrait le faire de multiples autres du même acabit, des lois comme :

[Homme + fourche] + *sabots fendus* + *cornes* → *diable*

[Homme + fourche] + *sabots de bois* + *chapeau de paille* → *paysan*

En d'autres termes, l'unité de signifié « diable » émerge d'un syntagme visuel qui associe, en respectant certaines règles, une silhouette humaine, une fourche, des sabots fendus et des cornes ; et l'unité de signifié « paysan » d'un syntagme visuel combinant une silhouette humaine, une fourche, des sabots de bois et un chapeau de paille (la fourche faisant fortuitement partie des attributs communs du diable et du paysan). Et ce, *quelle que soit la validité « dans le monde réel »* des sabots et des cornes du démon, et quelle que soit l'actualité et la pertinence des sabots de bois pour un paysan « réel » de notre époque. Quelqu'un, un jour, a eu l'idée de représenter un diable avec des attributs de bouc, peu importe qui et peu importe quand ; la forme s'est répandue, elle est devenue de plus en plus reconnaissable en tant que symbole du démon ; elle est maintenant codée, et l'association de ce syntagme visuel avec l'idée correspondante relève du même type d'arbitrarité que celle qui nous fait comprendre les expressions linguistiques comme « le griffu » ou « le cornu ».

Pour rendre cette conception compatible avec la conception peircéenne de l'iconicité comme fondée sur une similarité avec un objet du monde, on pourra observer que les sabots et les cornes, si l'on veut, restent iconiques : une fois reconnue l'intention de les faire figurer certaines parties du corps d'une sorte de créature, on peut en effet percevoir leur ressemblance à des cornes ou à des sabots de bouc. La silhouette humaine qui constitue le fond de la figure reste, elle aussi, reconnaissable, avec ses différentes parties : la tête, le tronc, les bras, les jambes. Notons cependant que c'est dans leur assemblage que ces différentes parties sont perçues comme telles, car la corne de notre figure 6.b., pas plus d'ailleurs que le disque noir qui figure la tête ou le

rectangle qui représente le tronc, ne serait reconnaissable si elle était présentée isolément sur un bout de papier.

On y voit donc beaucoup plus clair dès lors que l'on cesse de considérer ces exemples comme des *signes* iconiques et que l'on commence à les considérer comme des *textes* iconiques. On s'aperçoit alors que dans les images — textes iconiques — comme dans les textes de la modalité linguistique, l'émergence du sens procède d'une interprétation (Rastier, 1987) où tout à la fois :

- *Le local détermine le global* : le « diable » résulte de l'assemblage des éléments « homme » + « fourche » + « cornes » + « sabots » ;
- *le global détermine le local* : le disque, qui n'aurait pas de sens isolé, est interprété comme une « tête » car il figure à la bonne place dans une configuration générale qui est celle d'une silhouette humaine ; les croissants sont interprétés comme des « cornes » parce qu'ils sont sur la tête ; etc. Dans d'autres configurations ou sur d'autres supports, le même rond pourrait être un disque solaire et le même croissant un croissant de lune ou une faucille.

C'est donc une *herméneutique de l'image* qui permet de décrire l'émergence du sens des figures et de ceux de leurs éléments dans tout texte iconique.

Quant à la question de l'amorçage du cercle herméneutique (si le global détermine le local et le local le global, par où commence-t-on ?), sa réponse nous est fournie par les résultats maintenant bien connus de la *Gestaltpsychologie* ou *psychologie de la forme* (Guillaume, 1937) : la perception visuelle humaine reconnaît d'abord et en premier lieu, dans son champ de netteté, certaines configurations particulières qui sont pour ainsi dire « imprimées » dans nos facultés de vision (ces formes sont dites « prégnantes ») : le cercle, la croix, le triangle, la forme du visage humain, pour mentionner les plus souvent citées. Elle les reconnaît avant des configurations plus vastes (qui nécessitent un balayage exploratoire du champ de vision dès lors qu'elles dépassent l'angle de la vision nette, et donc un réassemblage d'éléments disparates), et également avant les détails plus petits (si l'on montre à un sujet un assemblage de petits cercles qui, mis ensemble, forment une croix, il voit d'abord la croix avant de distinguer les petits ronds). Les signes iconiques auxquels nous avons généralement affaire sont donc à proprement parler les *textes* de *langages visuels* qui ont en commun de laisser une large place à l'interprétation contextuelle fondée sur des configurations spatiales, et dont le niveau de base est celui de la *bonne forme* décrite par la *Gestalttheorie*.

3. La valeur du signe

Une conception de l'icône comme langage au sens plein du terme, capable de combiner des signes pour former des textes analysables, ouvre toutes les perspectives de la combinatoire sémiotique, bien connues dans le cas des langues (Saussure, 1917) mais dont la perception était inhibée, pour les images, par une vision trop référentialiste de l'objet : les signes iconiques sont susceptibles de former système sur le plan syntagmatique et sur l'axe paradigmatique. Sur le plan syntagmatique, pour reprendre notre exemple de la figure 6.a., c'est la disposition, dans une configuration donnée (la syntaxe dispose ici concrètement de deux dimensions spatiales), d'un rond, d'un rectangle, et de quatre traits, qui constitue le syntagme visuel signifiant « homme ». Sur le plan paradigmatique, on l'a vu, le signe visuel « cornes » peut alterner avec « chapeau » dans un paradigme des « coiffes ».

Dans certaines pratiques sociales de communication, en outre, comme dans le cas des pictogrammes d'information évoqués plus haut, ces notions sont d'un intérêt tout particulier ; car au regard de l'enjeu qui lui est imposé, le communicateur veut pouvoir prédire et contrôler la compréhension des signes iconiques qu'il donne à voir (il s'agit par exemple de comprendre vite et sans hésiter un pictogramme indiquant la sortie de secours). Il doit alors se préoccuper de

questions comme : à quel endroit utiliser tel signe iconique ? Pourquoi utiliser tel signe plutôt que tel autre ? Quels signes peut-on utiliser conjointement à celui-ci ? Comment la présence de celui-ci va-t-elle modifier le sens de celui-là ? C'est alors qu'une étude des modes de combinaison des signes entre eux se révèle nécessaire. Les graphistes qui sont chargés de concevoir des pictogrammes à des fins de communication utilitaire le savent bien : les signes interfèrent sur le plan syntagmatique, et il est des contextes justement où l'on cherche à éviter autant que possible les signes visuels composés, pour garantir la reconnaissance la plus rapide. Ils sont également conscients du fait que les signes interfèrent sur le mode paradigmatique, et l'on lit par exemple dans une recommandation de l'I.S.O. (Organisation Internationale de Normalisation), destinée aux créateurs de pictogrammes d'information :

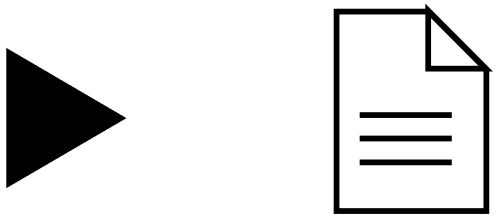
> [...] chaque pictogramme doit être conçu comme élément d'un système. Il faut penser, en effet, que le pouvoir de communication de chaque pictogramme dépend à la fois de son degré de cohérence avec les autres composants de la série et du degré dont il s'en distingue. Ce caractère distinctif du pictogramme dans une série évite toute confusion. En même temps, un jeu de pictogrammes présentant une certaine homogénéité quant au dessin renforce les possibilités de détection de chaque pictogramme dans un environnement complexe. (Norme ISO/TR 7239)

Pour aborder ces aspects, être capable de définir le signe iconique dans un paradigme et d'étudier les relations et les échos évoqués par la combinaison de ces signes dans le monde du contenu, c'est d'une sémiotique structurale, c'est-à-dire d'une *sémiologie*[4], dont on a besoin.

4. L'emprise du contexte

En requalifiant notre objet d'étude, devenu, de signe iconique, un texte iconique (§ B.2), nous avons fait apparaître sa dimension syntagmatique, et par voie de conséquence, l'importance du contexte dans son interprétation. Nous n'avons cependant évoqué que le contexte « interne » au texte lui-même, celui qui fait reconnaître une certaine forme comme une corne et pas comme une faucille, parce qu'on la voit au-dessus d'une tête (fig. 6.b). Or il y a plus que le contexte interne : le contexte externe — ou la situation de communication —, peuvent également participer à l'interprétation d'un texte iconique.

La plupart des pictogrammes ultra-stylisés utilisés sur les produits et les machines, par exemple, ne prennent leur sens que par leur position sur un objet. Le simple triangle utilisé pour signifier « lecture cassette » sur les magnétophones, par exemple (fig. 7.a.), ne signifie rien en lui-même, et ne peut s'interpréter comme « lecture cassette » que sur l'un des boutons de commande d'un certain type d'appareils. Il en va de même pour le pictogramme signifiant « présenter le document avec le recto sur la face supérieure » (fig. 7.b.) qui guide l'utilisateur des photocopieuses. Quand bien même on trouverait une feuille de papier imprimée et cornée pour apporter sa caution de « modèle » ou de « référent » à cette icône, elle n'en pourrait toujours signifier au mieux que « feuille de papier imprimée », et en aucun cas l'action qu'elle cherche à indiquer, si elle n'était pas apposée sur le panneau de commande d'une photocopieuse. L'expérience décrite en § A.2.2 est à cet égard éclairante : le pictogramme normalisé « laver à la main » est, hors contexte, interprété par certains sujets comme ... « main plongée dans une bassine » !



a. b.

Fig. 7 : *Petits pictogrammes utilisés sur des appareils.*

Dans ces cas, le *hic et nunc* de la situation de communication est donc absolument nécessaire à l'interprétation du message, car la représentation du sens qui sera finalement construite devra pour ainsi dire intégrer l'objet-support dans son réseau sémantique : « lecture » signifie en réalité : « lecture de *cette* cassette dans *ce* magnétophone », « laver à la main » signifie « laver *ce* pull-over à la main », etc. Il y a donc nécessité d'aborder la dimension *pragmatique* de la communication iconique ; Blanke (1998, 1999) a justement plaidé pour confier les aspects communicationnels du signe iconique à une pragmatique inférentielle.

Pourtant, au-delà du rapport à la situation de communication, il faut encore, pour interpréter véritablement les textes iconiques (même ceux qui ont l'air évidents), convoquer des interprétants plus distants du signe encore. Le lecteur du texte iconique le fait généralement sans en avoir conscience, mais, on l'a vu plus haut (§ A.2.1), il n'est capable d'accéder au sens des textes iconiques que parce qu'il partage avec le producteur de ceux-ci des connaissances « encyclopédiques » (au sens d'Eco [1984] et du Groupe μ [1992]), donc forcément culturellement marquées. C'est en partie vrai pour les aspects spatiaux des représentations évoquées (on a vu que différentes sociétés pouvaient choisir des représentations canoniques différentes pour un même objet, pourtant bien concret et bien universel) ; cela l'est bien plus encore pour la figuration du non-spatial, fondée souvent soit sur un langage idéographique conventionnel ancré dans la typographie ou le langage des mathématiques (flèches, signes *plus* et *moins*, barre oblique), soit sur des associations métaphoriques relevant d'une rhétorique figée de même nature que celle qui se manifeste dans la langue (voir plus haut, ibid.). Les textes iconiques sont donc plongés dans une intertextualité généralisée, qui ne concerne pas seulement la langue : une *intertextualité intersémiotique*. Et l'herméneutique de l'image doit s'exercer en-deça comme au-delà de la limite du texte iconique.

Que le tissu de cette intertextualité vienne à s'élimer, et c'est la compréhension du signe qui est mise en cause — à moins qu'entretemps une stylisation appuyée, portant sur un signe sans cesse réutilisé en *ratio facilis*, n'en ait fait un signe codé, un idéogramme « appris » et non plus « compris » (iconiquement). Nous avons rappelé plus haut (§ A.1.3) que pour Eco, la véritable question de l'iconicité se pose dans le cas du *ratio difficilis*, au moment de l'invention de la représentation, mais plus lorsque le signe glisse vers le *ratio facilis*. Certains signes iconiques peuvent pourtant continuer à être perçus comme tels alors même qu'ils sont déjà codifiés et qu'on reproduit, en les produisant, un type prédéfini ; ce qui conduit par exemple le Groupe μ à maintenir la notion de *transformations* dans son modèle du signe iconique, alors même qu'en toute rigueur ces transformations ne font partie que du modèle de la *création* du signe iconique. Nous avons suggéré (Vaillant, 1999, p. 57-64), pour y voir plus clair, de faire entrer en considération la dimension diachronique de l'évolution des signes iconiques. On peut alors distinguer quatre phases dans la vie de ces signes : une phase I, où le code est en formation, et où le signifiant évolue encore conjointement au signifié ; une phase II où la convention iconographique se fige, créant une unité graphique au sein de laquelle les variations syntagmatiques ne seront plus signifiantes ; une phase III où le signe est maintenant figé, mais

encore perçu comme « reconnaissable » iconiquement par ses contemporains ; enfin une phase IV où le signifiant et le signifié ont chacun évolué de telle manière que le signe est devenu un idéogramme arbitraire, qui n'est plus reconnaissable.

Conclusion

Le signe iconique change de forme lorsqu'on le regarde sous un angle différent, et nous venons de voir que la sémiotique peircéenne, l'herméneutique, la sémiotique structurale, et la pragmatique pouvaient toutes à bon droit prétendre décrire certains de ces aspects. Une bonne théorie de l'icône ne peut faire l'impasse sur aucune de ces approches.

Ce caractère hybride de la théorie ne doit cependant pas l'empêcher de développer des méthodes scientifiques de description et de prescription. Il faut pour cela prendre la précaution ne pas perdre de vue ses objectifs lorsque l'on fait appel à elle. Il n'y a pas un « langage de l'image » en général, mais des systèmes de signes infiniment plus variés entre eux que ne le sont les langues, et qu'on doit étudier un par un ; et dans le cadre de chacune de ces études sémiologiques ciblées, on peut avoir besoin de se concentrer tantôt plus sur les aspects rhétoriques ou intertextuels de l'image (cas de l'iconologie), tantôt plus sur la structure de signes formant système et sur leurs modes de combinaisons entre eux (cas de l'utilisation de pictogrammes). C'est à condition de garder cette rigueur que la théorie de l'icône pourra s'appliquer utilement dans notre civilisation des images.

Notes

[1] Il faut noter que Peirce était conscient du caractère purement idéal de cette définition puisqu'il classait les signes iconiques « réels » dans la catégorie des signes principalement conventionnels (*légisignes*), et qu'il avait forgé le terme *hypoicône* pour désigner les signes iconiques dont, simplement, le type de rapport établi entre le representamen et l'objet était fondé sur la ressemblance : « *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. » (Peirce, 1978, p. 149).

[2] Eco 1975, p. 248 : « *toposensitivitá* ». Je reprends le terme de « spatio-sensitivité », proposé par J.-M. Klinkenberg dans sa traduction française du *Signe* : il est plus compréhensible en français.

[3] Exemples académiques rapportés ou inventés par Sonesson (1989, p. 210-211). Mais il y a des gens que ce genre de questions tracasse réellement, comme en témoigne cette question reçue par l'un des auteurs lors d'un séminaire en 1998 : « Si une photo du Pont-Neuf représente le Pont-Neuf, que représente une photo d'une photo du Pont-Neuf ? »

[4] La sémiologie étant dans cet emploi l'étude du découpage du monde du contenu (portant donc sur la forme plus que sur la substance) par un système de signes particulier. Voir pour un approfondissement sur ces termes notre glossaire de sémiotique, accessible sur la Toile à l'adresse `http://www.compling.hu-berlin.de/~vaillant/glossaire.html`.

Bibliographie

AFNOR, 1990. NF ISO/TR 7239, *Élaboration et principes de mise en œuvre des pictogrammes destinés à l'information du grand public*. norme homologuée. Paris La Défense (France).

BLANKE, Börries, 1998. « Modelle des ikonischen Zeichens ». In *Semiotik*, vol. 20, n°3-4, p. 285-303. Tübingen (Allemagne) : Stauffenburg Verlag.

BLANKE, Börries, 1999. *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen Strukturalismus und analytischer Philosophie*. Berlin (Allemagne) : Thèse de linguistique, Technische Universität Berlin.

BORDON, Emmanuelle, 2000. *Contribution à une analyse de l'interprétation des pictogrammes*. Grenoble (France) : Thèse de sciences du langage, Université Stendhal.

CALVET, Louis-Jean, 1996. *Histoire de l'écriture*. Paris (France) : Plon.

DEWALLY, Séverine, 1998. *Transcription des précautions d'emploi en pictogrammes, évaluation du concept par le public*. Grenoble (France) : Thèse de pharmacie, Université Joseph Fourier.

ECO, Umberto, 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milan (Italie) : Bompiani, coll. « Il campo semiotico ».

ECO, Umberto, 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turin (Italie) : Einaudi, coll. « Il campo semiotico ».
(trad. fr. : *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris (France) : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1988).

FRIER, Catherine, 1989. *Illettrisme et communication – approche sémiotique des problèmes d'acculturation à l'écrit*. Grenoble (France) : Thèse de sciences du langage, Université Stendhal.

GOODMAN, Nelson, 1968. *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis (É.U.A.) : Bobbs-Merrill.
(trad. fr. : *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Paris (France) : Éd. Jacqueline Chambon, 1990).

GREIMAS, Algirdas Julien, et COURTÉS, Joseph, 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris (France) : Hachette, coll. « Hachette Université Linguistique ».

GROUPE M, 1992. *Traité du signe visuel*. Paris (France) : Seuil, coll. « La couleur des idées ».

GUILLAUME, Paul, 1937. *La psychologie de la forme*. Paris (France) : Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique ».

KLINKENBERG, Jean-Marie, 1996. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles (Belgique) : De Boeck & Larcier.

LAVARDE, André, 1996. « La flèche, le signe qui anime les schémas ». In *Communication et langage*, n °109, p. 51-62. Paris (France) : Éd. Retz.

MORRIS, Charles, 1946. *Signs, Language and Behavior*. New York (É.U.A.) : Prentice-Hall.

PEIRCE, Charles S., 1978. *Écrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle. Paris (France) : Seuil.

PLATON, 1967. « Cratyle ». Dans *Protagoras et autres dialogues*, traduction française d'Émile Chambry, p. 391473. Paris (France) : Flammarion, coll. « GF (Classiques Garnier) ».

RASTIER, François, 1987. *Sémantique interprétative*. Paris (France) : PUF, coll. « Formes sémiotiques ».

SAUSSURE, Ferdinand de —, 1916. *Cours de Linguistique Générale*. Paris (France) : Payot.
(édition commentée par Tullio de Mauro, 1967).

SONESSON, Göran, 1989. *Pictorial concepts: inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund (Suède) : Lund University Press, coll. « Aris Nova ».

SONESSON, Göran, 1995. « The ecological foundations of iconicity ».
(Document électronique accessible à l'adresse :
`http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/iconicity.html`).

TIXIER, Nicolas, 1998. « Parcours de lecture de la place Sainte-Claire ». In *Des écrits dans la ville, sociolinguistique d'écrits urbains : l'exemple de Grenoble*, ouvr. dir. par Vincent Lucci. Paris (France) : l'Harmattan.

TOURNEUX, Henry, 1993. « La perception des pictogrammes phytosanitaires par les paysans du Nord-Cameroun ». In *Coton et fibres tropicales*, vol. 48, n°1, p. 41-56. Paris (France) : CIRAD.

TOURNEUX, Henry, 1994. « L'interprétation paysanne des pictogrammes phytosanitaires » In *Agriculture et développement*, n°1, p. 39-42. Paris (France) : CIRAD.

VAILLANT, Pascal, 1999. *Sémiotique des langages d'icônes*. Paris (France) : Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Grammaire et de Linguistique ».