



## Sémiotiques du texte et de l'image

Tony Jappy

Volume 26, Number 3, 1998

Logique de l'icône

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/030523ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/030523ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

0300-3523 (print)

1708-2307 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jappy, T. (1998). Sémiotiques du texte et de l'image. *Protée*, 26(3), 25–34.  
<https://doi.org/10.7202/030523ar>

Article abstract

My concern in this article is to review a problem raised over two hundred years ago in Lessing's *Laocoon*, which drew attention to differences in support and dimensionality between pictorial and textual signs. Obviously no serious semiotic or semiological theory can allow itself the luxury of two definitions of its principal unit, the sign, one for pictures and one for texts. Over the course of the century we have witnessed several attempts to address the problem raised by *Laocoon*, of which two are of particular interest. The first is a theoretical outcome of the so-called "linguistic turn", the second is Peirce's logic of the icon. The problem raised by metaphor in this context is used to illustrate fundamental differences in the two approaches to the problem.

# LE TEXTE SÉMIOTIQUES DU TEXTE ET DE L'IMAGE<sup>1</sup> ET L'IMAGE

TONY JAPPY

Dans cet article, je souhaite revenir sur certains aspects de la sémiotique de Peirce, pour montrer comment ceux-ci s'appliquent indifféremment aux signes linguistiques et aux signes picturaux. Après avoir examiné brièvement une autre approche du problème jugée, du moins en Europe, plus orthodoxe, je voudrais relever la spécificité de l'approche peircienne, et plus précisément de sa logique des icônes, pour ensuite en dégager les caractères essentiels à l'aide de quelques exemples concrets.

Je prends comme point de départ un texte vieux de plus de deux cents ans, le *Laocoön* de Lessing (1766). Dramaturge s'intéressant dans ce cas aux techniques d'« imitation » employées par la poésie et la peinture, deux façons de figurer le monde que, par commodité, on peut assimiler respectivement au texte et à l'image, Lessing s'élève contre une conception du beau qui les considérerait comme analogues :

*[...] s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues sur un espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même les signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs. (109-110)*

Le problème principal traité par Lessing dans ces pages relève en réalité d'une théorie de l'esthétique, mais comme il a par ailleurs sous-titré son texte « Des frontières de la poésie et de la peinture », il met en évidence une différence fondamentale de médium et de dimensionnalité entre les deux types de signes, différence qui à première vue semble défier tout traitement sémiotique commun puisqu'il oppose une ligne à un « plat ». Or, un signe est un signe, pourrait-on dire tautologiquement, et aucune sémiotique ou sémiologie digne du qualificatif de « scientifique » ne saurait se donner le luxe d'avoir deux conceptions distinctes, et donc deux définitions également distinctes, de son unité principale – le signe –, une conception qui s'appliquerait aux signes linguistiques linéaires et « juxtaposés » et une autre conception s'appliquant à des signes non linéaires, à

des signes picturaux, par exemple. C'est ainsi que nous avons effectivement assisté au cours de ce siècle à plusieurs manières de relever le défi posé par le *Laocoön*, dont deux qui m'intéressent particulièrement: la première s'inscrit dans l'optique générale définie par le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, l'autre, c'est bien sûr la sémiotique de Peirce, sémiotique que son auteur assimile volontiers à une logique.

On se souviendra que pour Saussure les signes linguistiques sont arbitraires, y compris les onomatopées, dont il disait qu'elles étaient une « imitation approximative et déjà à demi conventionnelle » (1972: 102). Ils constituaient ainsi une sorte d'idéal sémiologique, si bien que la linguistique était susceptible de faire figure et fonction de modèle parmi les sciences humaines:

*Une remarque en passant: quand la sémiologie sera organisée, elle devra se demander si les modes d'expression qui reposent sur des signes entièrement naturels – comme la pantomime – lui reviennent de droit [...] On peut donc dire que les signes entièrement arbitraires réalisent mieux que les autres l'idéal du procédé sémiologique; c'est pourquoi la langue, le plus complexe et le plus répandu des systèmes d'expression, est aussi le plus caractéristique de tous; en ce sens la linguistique peut devenir le patron général de toute sémiologie, bien que la langue ne soit qu'un système particulier. (Ibid.: 100-101)*

Cette conception du signe a été à l'origine de diverses manières d'aborder le problème sémiotique posé par l'image. Je m'en tiendrai à deux des plus célèbres d'entre elles. La première est celle de Roland Barthes, la seconde celle du Groupe  $\mu$  telle qu'elle est avancée dans leur *Traité du signe visuel* (Édeline et al., 1992).

C'est dans le numéro 4 de *Communications* que Barthes a publié conjointement les « Éléments de sémiologie » (1964b) et, comme application au signe pictural, le texte qui est devenu depuis une référence incontestable en la matière, « Rhétorique de l'image » (1964a). Je retiens trois aspects des réflexions consignées par Barthes dans ce texte lumineux mais bien sûr discutables. D'une part, il pose d'emblée la

question de savoir si la représentation analogique peut, et je cite, « produire de véritables systèmes de signes et non plus seulement de simples agglutinations de symboles » (1964a: 40). Autrement dit, les divers éléments du signe pictural sont, comme le dit Lessing, « étendus sur un espace », et Barthes se demande si cette disposition est systématique ou totalement anarchique. Bref, y aurait-il une syntaxe de la composition picturale? D'autre part, et sa réflexion sur ce point prend une allure plus nettement linguistique, il remarque que les représentations analogiques sont traitées avec suspicion par les linguistes, non seulement parce qu'elles ne sont pas entièrement arbitraires, comme le voulait la doctrine saussurienne, mais surtout parce qu'elles ne semblent pas respecter le critère de la double articulation, trait définitoire des langues naturelles pour certains linguistes depuis les travaux de Martinet. Enfin, abordant le problème des images de masse sous un angle plus spécifiquement sémiotique, il distingue trois types de messages: le message linguistique, et deux messages iconiques, le connoté et le dénoté. Barthes interprète le message connoté comme une véritable rhétorique, grâce à son système à deux « étages » inspiré de Hjelmslev, où le signifiant et le signifié se combinent au premier niveau pour devenir le signifiant du deuxième, dont le signifié est constitué par « un fragment d'idéologie » (1964b: 131). Le message iconique dénoté, « sorte d'être-là naturel des objets » (1964a: 47), dit Barthes, où « le rapport du signifié et du signifiant est quasi tautologique » (*ibid.*, 42), a pour tâche de naturaliser, c'est-à-dire d'innocenter le message connoté (on se rappellera que pour Barthes le « naturel » était le soutien privilégié de l'idéologie petite-bourgeoise). Mais ce que je retiens surtout de cette analyse est son affirmation que ce message, selon son expression, est la « lettre » de l'image « qui constitue le premier degré de l'intelligible (en deçà de ce degré le lecteur ne percevait que des lignes, des formes et des couleurs) » (*ibid.*, 46). Autrement dit, on aurait affaire ici à une sorte de substrat informe, inorganisé, qui sous-tendrait le message iconique dénoté.

Que dire, plus de trente ans plus tard, de cette manière d'aborder le problème de l'analyse de l'image, sinon qu'elle est bien sûr fortement influencée et par le *Cours de linguistique générale* et par l'élargissement de la portée de la linguistique opéré par le linguiste danois Louis Hjelmslev, lorsqu'il affirme dans *Les Prolegomènes* qu'une « langue de tous les jours [une langue naturelle] est un langage [ou système sémiotique] dans lequel tous les autres langages peuvent être traduits, aussi bien les autres langues que toutes les structures linguistiques imaginables » ([1943] 1968: 148), des « langages » tels que les costumes nationaux ou l'art – une image, par exemple – et non seulement d'autres langues. Dans « Éléments de sémiologie », cette distinction prend la forme d'une opposition que Barthes établit entre les signes « isologues » tels que les signes linguistiques, où le signifiant correspond directement au signifié, lui « colle » dessus en quelque sorte, alors que les signes non isologues, pour être traités sémiologiquement, doivent d'abord être « traduits » par les signes isologues, raison de plus d'en faire le modèle de tout système sémiotique. Il s'agit bien ici du problème posé par la relation entre langage et pensée. Dans l'optique saussurienne, les deux sont solidaires comme le recto et le verso d'une feuille de papier. Les signes non isologues, en revanche, ne respecteraient pas cette solidarité puisque signifiant et signifié ne peuvent se disposer que côte à côte (1964b: 107).

Le texte de Barthes montre clairement que la séparation opérée par Lessing entre peinture et poésie s'est trouvée au cours du siècle neutralisée sur le plan sémiotique grâce à ce qu'on appelle le tournant linguistique: la métalangue permettant de décrire les signes arbitraires et linéaires d'un texte est également mobilisée dans la description d'un signe analogique et bidimensionnel comme l'image. Or il est intéressant de constater qu'à bien des égards les membres du Groupe  $\mu$  confirment cette position: ils n'hésitent pas à faire référence à l'image en termes d'« énoncé », et à l'analyser en termes de signifiant et de signifié; de plus, en distinguant le signe iconique du signe plastique, ils arrivent à trouver dans l'analyse picturale

cette autre « découverte » de la linguistique structurale, à savoir le principe de la double articulation, dont Barthes pensait qu'il faisait défaut à la représentation analogique. Dans le *Traité du signe visuel*, en effet, bien que les auteurs leur confèrent le statut de signes autonomes (1992: 118), alors que chez Martinet les deux niveaux sont étroitement intriqués, le signe iconique, à l'image du monème, fonctionne clairement comme l'unité picturale significative de l'image, tandis que sous les multiples formes qu'il peut revêtir le signe plastique en constitue l'unité proprement distinctive (*ibid.*: 189). Pris ensemble, donc, les textes de Barthes et du Groupe  $\mu$  représentent deux étapes distinctes mais complémentaires de l'évolution de ce qu'on peut appeler une « linguistique de l'image », conception où les « objets » langue naturelle et image (de masse) se traitent au moyen d'une métalangue commune, à savoir la linguistique.

Quel mal y a-t-il à procéder de la sorte, pourrait-on objecter à ce stade, puisque, de toute évidence, la démarche est opératoire? J'apporterai deux réponses complémentaires qui se situent moins à un plan théorique qu'épistémologique. Premièrement, parler d'une image comme s'il s'agissait d'un énoncé linguistique, c'est établir entre les deux types de signes un parallélisme dont on ne maîtrise pas forcément toutes les implications. Par exemple, à effectuer de tels transferts du linguistique au pictural, on encourt les risques largement commentés par l'auteur du *Myth of Metaphor* (Turbayne, 1962) et principalement le risque de prendre les propriétés du modèle (ici la linguistique) pour des propriétés constitutives de l'objet (dans notre cas, l'image), alors que Lessing montre très clairement qu'on a affaire à deux réalisations tant sémiotique qu'esthétique différentes. On est donc en droit de s'interroger sur la légitimité de la constitution de la langue en métaphore puissante de tout objet de recherche dans ce domaine. Jusqu'à quel point, par exemple, est-il licite d'assimiler un tableau à un énoncé linguistique? Un tableau fait-il appel à des déictiques, à des références situationnelles et pragmatiques? Dispose-t-il du type

de contexte, qui imposerait, par souci de cohésion, le recours à l'ellipse et à l'anaphorisation (opération mémorielle qui est autrement plus complexe qu'un simple rappel intertextuel)? À première vue ce n'est pas le cas, raison pour laquelle le parallélisme ainsi postulé perd vite de son efficacité.

Mais il y a plus gênant, car une deuxième réponse à l'objection envisagée plus haut va dans le sens inverse et serait la constatation simpliste qu'il y a presque autant de linguistiques que de linguistes et que celles-ci ne sont pas toutes aussi soucieuses du respect de la spécificité de l'image que ne le sont les approches de Barthes et du Groupe  $\mu$ . En somme, par une sorte d'impérialisme, le linguiste occulterait, voire nierait non pas les différences séparant texte et image, mais les propriétés internes mêmes que les images pourraient avoir en commun avec les textes. Considérons à cet égard les propos de la linguiste Joëlle Tamine qui, dans un numéro de la revue *Langages* consacrée à la métaphore, affirme catégoriquement, dans une terminologie qui rappelle étrangement celle du *Laocoön*, que seules les langues naturelles sont capables de figurer la métaphore :

*Or la reconnaissance de l'importance de la syntaxe de la métaphore vient infirmer [la possibilité attribuée par Jakobson à la métaphore de sortir du langage pour pénétrer dans tous les systèmes symboliques]. Si la figure implique une syntaxe, ceci signifie qu'elle ne peut être perçue dans une même unité de temps, mais qu'elle est nécessairement située dans la successivité de l'oral et de l'écrit. Ceci suffit à l'opposer à la peinture. Les éléments de la métaphore linguistique ne sont pas donnés simultanément et leur ordre de succession n'est pas indifférent. De plus, cette succession ne se fait pas seulement par une juxtaposition, mais par le biais de relations syntaxiques précises, ce qui interdit de parler, avec quelque rigueur, de métaphore filmique. S'il faut donner à métaphore un contenu précis, la notion n'est pas généralisable : il s'agit d'un fait de langage, enraciné dans la syntaxe.*

(Tamine, 1979: 80)

Autrement dit, la métaphore serait grammaticalisée par des « relations syntaxiques précises » et échapperait de ce fait au caractère a-syntaxique de l'image,

remarque d'autant plus surprenante qu'il y a toute une tradition qui analyse, par exemple, les allégories picturales du Moyen Âge et les livres d'emblèmes comme des métaphores. Il est avéré qu'aucun exemple ne suffirait à valider une thèse : en revanche, il suffit bien d'un seul pour l'infirmer. Revenons donc sur les propos de Tamine au moyen d'un exemple concret.



- ELLE EST GRANDE, NON ?
- C'EST COMME ÇA QUE ÇA SE PORTE.

La planche ci-dessus présente l'extrait d'une publicité pour une série spéciale de la Peugeot 306 associée à la marque de vêtements Eden Park : on y trouve une illustration et, en dessous, un échange verbal que pourrait avoir un tailleur à façon avec son client. Dans l'image, on voit, assis derrière le volant, l'acheteur potentiel de la 306 se regarder dans une glace à l'intérieur de la boutique du tailleur : il se demande si la voiture n'est pas trop « grande », avec tout ce que cela implique de puissance et de sensations fortes. Le tailleur, son mètre de couturière autour du cou, assure le client que la voiture est à la bonne taille, comme s'il s'agissait d'un costume fait sur mesure. Or, contrairement à ce qu'affirme Joëlle Tamine, l'échange verbal ne comporte aucune marque distinctive permettant d'y déceler un caractère métaphorique : c'est l'image qui en fournit l'indice nécessaire et suffisant. Ce que la publicité illustre, en

plus de l'humour bon enfant de la situation, c'est la manière dont la fonction d'ancrage normalement attribuée au texte publicitaire a été renversée au profit de l'image, et l'exemple infirme de manière éclatante la thèse selon laquelle seul le langage serait informé par la métaphore. On y reviendra.

Comment sortir d'une impasse de ce type, créée de toute évidence par l'utilisation de la linguistique comme « patron général » de la sémiologie où, d'un côté, on ne respecte pas ou peu la spécificité de chacun des objets de l'analyse et où, de l'autre, l'on néglige ce qu'ils pourraient avoir de commun ? Une solution, me semble-t-il, consiste à localiser la métalangue dans un ailleurs, indépendant aussi bien de la linguistique que de la théorie de l'analyse de l'image, et c'est la solution adoptée par Peirce. Pour s'en convaincre, il convient d'examiner deux aspects complémentaires de sa philosophie : la place dévolue respectivement à la logique, à la linguistique et à l'analyse d'images dans son schéma de l'activité scientifique, et la contribution spécifique apportée à notre propos par sa logique des icônes.

On sait que, dans sa quête des principes premiers de toute recherche scientifique, Peirce a adopté comme Kant une conception architectonique du savoir, qui comporte une classification des sciences sous la forme d'une hiérarchie. Dans ce schéma, la logique, c'est-à-dire la sémiotique, fait naturellement partie de la philosophie, groupe de sciences qualifiées de « cénoscopiques », ayant pour objet l'étude de ce qui est commun à l'expérience de tous, les catégories phénoménologiques, par exemple, ainsi que notre capacité à faire des inférences. La linguistique et l'analyse d'images, en revanche, font partie de la classe des sciences dites « idioscopiques » ou spéciales, c'est-à-dire de la classe des sciences ayant chacune ses techniques et méthodes propres, et pour lesquelles le chercheur requiert une formation particulière. Or, dans la classification opérée par Peirce, pour être totalement opératoires les sciences spéciales ont besoin, en plus de leur méthodologie spécifique, des définitions et des concepts mis à disposition par la philosophie. C'est ainsi que la linguistique et l'analyse

d'images sont conceptuellement dépendantes de la logique, position radicalement différente de la stratégie instaurée par le tournant linguistique.

Voilà donc comment Peirce évite le danger d'éventuels transferts abusifs du linguistique vers le plastique ou pictural : il fait dépendre les deux champs d'une science plus générale. C'est là une décision aussi importante sur le plan épistémologique que le principe saussurien de l'exclusivisme. En faisant dépendre la linguistique de la logique, Peirce nous somme finalement de préciser ce qui est propre à la discipline et ce qui revient de droit à la sémiotique (la théorie de l'iconicité, par exemple).

Dans cette dernière partie de mon étude, je voudrais donc essayer de rassembler les diverses informations concernant cette logique des icônes, afin de montrer comment elle aussi permet de neutraliser la distinction opérée par Lessing dans le *Laocoön* et de quelle manière, à un certain niveau d'analyse, les signes linguistiques et les signes picturaux présentent les mêmes possibilités formelles. Pour bien comprendre la nature et la portée de la logique des icônes, il faut se référer à au moins trois aspects précis de la sémiotique de Peirce : les diverses définitions qu'il donne du signe, le principe catégoriel que la sémiotique entière « hérite » en quelque sorte de la phénoménologie et, enfin, le principe de l'hypoiconicité.

Parmi les nombreuses définitions qu'on a pu rassembler, il y en a deux qui me semblent particulièrement pertinentes. Elles proviennent de la correspondance avec Lady Welby réunie dans le recueil de Hardwick. Considérons la première :

*Je définis un Signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son Objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet j'appelle l'Interprétant, que ce dernier est par là même médiatement déterminé par le premier.*

(Hardwick, 1977 : 80-81, trad. Deledalle)

Cette définition met clairement en évidence la chaîne des déterminations entrant en jeu lors d'une sémiase, de sorte que bien que premier dans la

relation triadique, le signe est néanmoins une détermination de l'objet: autrement dit, il ne surgit pas au monde *ex nihilo*, mais tient lieu d'un objet déjà-là dont il est une détermination, et sans lequel bien sûr il n'y aurait pas de signe. Passons à la seconde:

*J'utilise le terme «signe» au sens le plus large de médium pour la communication ou l'extension d'une forme (ou figure). Étant médium, il est déterminé par quelque chose, appelé son objet, et détermine quelque chose appelé son interprétant, ou interprétand. (Ibid.: 196, trad. Marty)*

Nous disposons dans ce cas-ci d'une information supplémentaire dans la mesure où la définition spécifie la nature de la détermination opérée sur le signe par l'objet: l'objet lui communique une partie de sa forme. Par exemple, lorsqu'un doute concernant un événement donné se présente, je peux m'informer auprès de quelqu'un d'autre au moyen d'une interrogation, modalité qui est normalement signalée par une inversion du sujet et une partie du verbe et d'une intonation ascendante: c'est ainsi que l'énoncé «*Pleut-il?*» porte plusieurs traces de ce type de motivation. Peirce lui-même donne de nombreux exemples de la manière dont un signe linguistique est informé par son objet, l'un des plus célèbres étant l'injonction militaire: «*Arme au pied!*» (5.473), c'est-à-dire un cas où le «mode d'appel» fait par le signe à l'interprétant dynamique relève de la secondéité, et produit par conséquent un signe dit «impératif». En résumé, les deux définitions fournissent les bases d'une théorie de la détermination formelle du signe par l'objet, une théorie de la motivation donc, où le terme «objet» a bien sûr un sens plus large que simple «référent».

Le deuxième aspect de la logique des icônes tient à la manière dont l'iconicité est distribuée dans l'ensemble des signes. Les définitions de l'icône, de l'indice et du symbole (C.P. 2.247-2.249) sont particulièrement éclairantes à ce sujet. Il serait fastidieux de revenir en détail sur ces formules, mais en respectant le principe peircien de l'abstraction ou mieux, de la précision, selon lequel un élément relevant d'une catégorie moins complexe est

préscindable d'un élément d'une catégorie plus complexe, elles disent en substance, premièrement, que l'indice comporte une sorte d'icône, «bien que ce soit une icône d'un genre particulier» (C.P. 2.248, trad. Deledalle), et deuxièmement, que le symbole comporte une sorte d'indice, «bien que ce soit un indice d'un genre particulier» (C.P. 2.249, trad. Deledalle), si bien que par transitivité, tout symbole comporte une sorte d'icône. C'est sur ce principe que reposent les recherches sur l'iconicité dans le langage, car il permet ainsi d'affirmer que tout signe symbolique et apparemment arbitraire comme un énoncé linguistique, par exemple, comporte toujours d'une façon ou une autre les traces d'une motivation formelle opérée par l'objet. Il s'ensuit qu'un signe analogique, et donc essentiellement iconique comme une image, est informé lui aussi par les mêmes possibilités formelles. Enfin, abordons maintenant la définition des hypoicônes. Peirce les présente ainsi:

*[...] un signe peut être iconique, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un représentant iconique peut être appelé une hypoicône. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une hypoicône. (C.P. 2.276, trad. Deledalle)*

Autrement dit, l'hypoicône type est un tableau dont le sujet n'est pas spécifié linguistiquement par une légende, car en tant que rhème un tableau n'est pas «asserté», l'acte d'assertion portant sur une proposition composée d'au moins un rhème et un indice. Dans le cas d'un portrait, par exemple, l'indice serait le nom de la personne représentée. L'hypoicône est donc par la force des choses rhématique, c'est une *talité* qui n'asserte donc rien sans une légende, raison de plus pour ne pas compliquer le traitement théorique des images par la dénomination d'«énoncé». Peirce nous fournit quelques précisions dans le paragraphe suivant, où on va au cœur même de sa logique des icônes:

*On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des*

simples qualités ou premières priméités, sont des images; celles 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; celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des métaphores.

(C.P. 2.277, trad. Deledalle)

Ce texte montre jusqu'à quel point une logique du qualitatif repose sur l'infrastructure catégorielle de la philosophie de Peirce et en constitue une des manifestations formelles: on peut observer, à l'état brut pour ainsi dire, et la réalisation des trois catégories des formes de l'expérience (1.452), à savoir la monade, la dyade et la triade, et le principe de la précision mentionné plus haut, selon lequel les hypoicônes les moins complexes sont présupposées par, et préscindables de, toute hypoicône de complexité supérieure. S'agissant en effet des trois configurations formelles susceptibles d'informer tout signe, du qualisigne à l'argument, il est loisible de les représenter graphiquement. Examinons-en la structure spécifique à tour de rôle.

Conformément à la chaîne des déterminations établie par les deux premières définitions données plus haut, les trois corrélats du signe seront disposés ainsi sur le schéma 1:

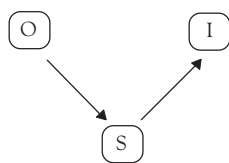


Schéma 1

La «flèche», allant de l'objet O au signe S, indique le sens de la détermination. Il en va de même pour celle qui va de S à l'interprétant I, signifiant ainsi que l'interprétant est médiatement déterminé par l'objet. Pour simplifier, ne seront indiqués sur les schémas qui suivent que les corrélats indispensables à la constitution qualitative et formelle propre à chaque hypoicône.

C'est ainsi que pour fonctionner comme signe, l'image au sens peircien requiert bien sûr un objet et un interprétant, faute de quoi on n'aurait pas de sémiologie. Mais, comme l'icône en général, sa qualité propre d'image (ou qualités – cf. les symboles *qu1*, *qu2*, sur le schéma 2) ne dépend en aucun cas de l'un ou l'autre des deux autres corrélats: en tant que première priméité – la qualité à l'état pur –, elle est telle qu'elle est *indépendamment* des deux autres corrélats. Par conséquent, l'objet et l'interprétant figurés sur le schéma par des «cases» vides:

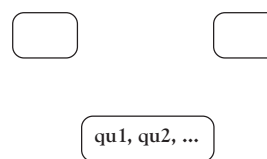


Schéma 2

Le diagramme en revanche représente une ou plusieurs relations dyadiques dans l'objet par des relations dyadiques entre ses propres parties. La dyade impliquant l'existence, la forme spécifique du diagramme est, selon l'expression de Peirce, «réellement modifiée» par l'objet, propriété que le diagramme partage avec l'indice. Comme elle est uniquement l'affaire du signe et de l'objet, la case de l'interprétant n'est pas figurée sur le schéma:

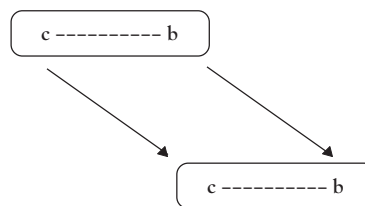


Schéma 3

Sur le schéma, les caractères indiqués comme *c* et *b* dans l'objet représentent respectivement les entités cochon et boue, alors que dans le signe ils représentent les mots «cochon» et «boue». Les tirets représentent conventionnellement la relation dans l'objet qui associe le cochon et la boue, alors que dans le signe ils tiennent lieu du verbe «se vautrer». Le

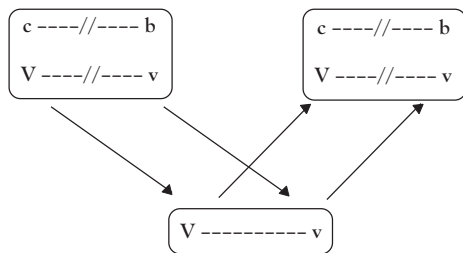


*schéma 3* représente donc la structure de l'énoncé (1), ainsi que la structure dyadique de l'événement qui le détermine :

(1) *Le cochon se vautre dans la boue.*

Il est à noter à ce point que les linguistes en particulier voient dans le diagramme la réalisation d'une sorte d'isomorphisme. Or si signe et objet étaient isomorphes, la ressemblance serait totale, situation impossible s'il en est : dans une telle situation les mots de l'énoncé pourraient être éclaboussés de boue par le cochon. Le *schéma 3* représente le signe et l'objet réduits à leur strict minimum formel, aussi le terme d'«homomorphisme» est-il plus neutre et donc préférable.

Nous arrivons enfin au cas de la métaphore qui, comme son statut d'hypoicône l'indique, est une *forme*; elle relève du domaine purement qualitatif et formel, et ne se conçoit qu'indirectement comme le trope de la tradition, bien qu'elle l'informe. Tout comme le symbole, avec lequel elle partage le caractère authentiquement triadique où sont nécessairement impliqués signe, objet et interprétant, la métaphore constitue le degré maximal de complexité formelle que peut présenter un signe. De plus, nous dit Peirce, sa forme particulière proviendrait du fait qu'elle représente un parallélisme dans quelque chose d'autre, à savoir son objet. Sur le *schéma 4* ce parallélisme bidimensionnel est représenté dans l'objet et dans l'interprétant, mais on s'aperçoit que le signe, lui, reste obstinément linéaire :



*Schéma 4*

Dans ce cas, le parallélisme inscrit dans l'objet représente, d'un côté, le domaine-repère connu

impliquant le cochon qui se vautre dans la boue et, de l'autre, un domaine-cible dont on cherche abductivement à rendre compte et qui comprend la relation associant Valmont (V) et le vice (v). Ainsi les deux paires d'éléments constituent-elles, dans la terminologie de Turner et Fauconnier (1995), par exemple, les «correspondants» (*counterparts*) de deux espaces mentaux qui contribuent à la construction d'un espace «mixte» (*blend*) dont l'expression formelle n'est autre que l'énoncé (2). Notons qu'à la différence du modèle Turner-Fauconnier dans lequel, faisant partie d'un processus cognitif continu, l'espace mixte est plus complexe que les espaces dont il est la détermination, dans l'optique peircienne l'énoncé (2), qui lui aussi participe à un mouvement interprétatif continu, est un signe qui apparaît comme «appauvri» au vu de son objet : appauvri car forcément linéaire, unidimensionnel, vectoriel, ne retenant du domaine-repère, par exemple, que le procès «*se vautrer*», procès qui permet à l'énonciateur, lui-même élément de l'objet du signe (*cf.* Jappy, ms), de porter sur l'individu en question un jugement d'ordre moral :

(2) *Valmont se vautre dans le vice.*

C'est que tout signe, comme nous l'avons vu plus haut dans la discussion sur la perception, se véhicule par un médium et à travers un monde immanquablement existentiels, où la complexité formelle de l'objet de la métaphore subit un appauvrissement inévitable, réduite ou «simplifiée» par une sorte de goulet d'étranglement imposé par un support dyadique.

L'exemple (2) est métaphorique aux sens conventionnel et peircien, tout en présentant la même structure apparemment dyadique (mais pas les mêmes termes) que le diagramme en (1). Nous l'interprétons néanmoins comme la mise en parallèle du comportement cynique d'un individu qui se complait dans le vice et d'un cochon qui s'amuse dans la boue. Alors donc que l'objet et l'interprétant de l'énoncé (2) sont plus complexes que dans le cas de l'énoncé (1), le signe semble présenter le même degré de complexité. Ceci ne devrait pas nous étonner, car c'est le lot

commun de tout légisigne: il ne se matérialise que par des répliques véhiculées par un support physique et donc existentiel, et l'on peut considérer par conséquent que la métaphore au sens peircien est la forme que toute une classe de légisignes est, par les lois physiques de la représentation, condamnée à emprunter lors de l'acte de signification. Considérons enfin l'énoncé (3):

(3) *Valmont se livre au vice comme  
les cochons se vautrent dans la boue.*

Sur le plan strictement hypoiconique, il s'agit d'un diagramme complexe, sorte de proportion aristotélicienne, formée de deux diagrammes mis en relation par un troisième: ([*Valmont – vice*] comme [*cochon – boue*]). Or comme tous les constituants se trouvent réunis dans le même signe, on a affaire à une comparaison, qui est une structure linéaire, et non pas à une métaphore, qui est une structure paralléloïde.

Il reste un dernier aspect du problème à élucider. Les énoncés discutés plus haut illustraient la manière dont la métaphore peircienne s'accommode tant bien que mal des contraintes d'un médium vectoriel, c'est-à-dire lorsqu'elle est projetée sur une ligne. La publicité présentée plus haut, en revanche, est bidimensionnelle, car la métaphore informe non pas une ligne mais un « plat ». Disposant d'une dimension de plus, pourrait-on penser, la métaphore ne devrait logiquement pas y apparaître sous une forme appauvrie. Mais rien n'y fait. Considérons le schéma 5, où pour simplifier ne sont figurés que les deux domaines du parallélisme de l'objet et les éléments du signe qu'ils déterminent:

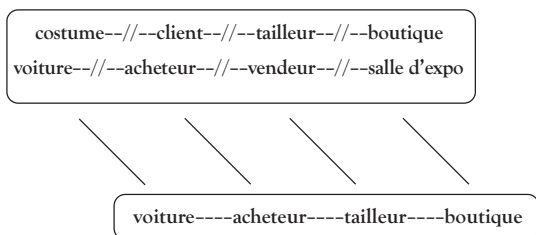


Schéma 5

La publicité Peugeot 306 est représentée dans le signe par la série: *voiture – acheteur – tailleur – boutique*, c'est-à-dire par deux éléments du domaine-repère du tailleur et deux du domaine-cible du client Peugeot. Malgré le gain d'une dimension, la disposition des éléments de l'illustration ne contribue pas plus à la métaphore que ne le ferait la taille ou le choix des polices de caractères utilisées pour imprimer un énoncé linguistique, et ce signe pictural n'en présente pas moins les mêmes traces d'appauvrissement. C'est que la représentation de la métaphore donnée sur le schéma 4 est elle-même un appauvrissement, car en réalité ce schéma n'est rien d'autre que le diagramme de la structure de la métaphore. Nous pouvons diagrammatiser la métaphore à volonté, mais nous ne pourrions jamais « métaphoriser » totalement dans un médium existentiel et donc dyadique une forme qui, elle, est authentiquement triadique. C'est là tout le sens de la définition presque « dynamique » qu'en donne Peirce (C.P. 2.277).

Plus qu'une description de l'univers qualitatif, la logique des icônes se présente ainsi comme une véritable théorie de la motivation qualitative et formelle du signe par l'objet. Dans le dispositif peircien, la métaphore en particulier peut se concevoir comme une « victoire » de l'intelligence sur les contraintes physiques imposées par le médium: c'est la forme de la généralité – invisible dans un médium existentiel, mais inférable par une intelligence scientifique. Elle est par conséquent l'image même de la communication interindividuelle, car elle représente formellement la manière dont les choses qui sont des signes se distinguent de celles qui n'en sont pas grâce à notre aptitude à faire des inférences. Pour en revenir à notre point de départ, on voit clairement comment, tout en respectant leurs propriétés esthétiques respectives, la logique des icônes de Peirce permet, elle aussi, de neutraliser les différences de dimensionnalité présentées par image et texte, auxquelles le *Laocoön* faisait allusion en 1766. Mais à la différence des analyses structuralistes ou néo-structuralistes issues du tournant linguistique, elle permet de respecter la spécificité de chaque type de

signe. Sur un plan purement linguistique, on comprend pourquoi Peirce en fait une *forme* et non pas simplement un trope, car tout comme cet autre élément qualitatif, le sarcasme, la métaphore ne se grammaticalise pas: on ne la trouve matérialisée par une syntaxe spécifique dans aucune langue connue.

#### NOTE

1. L'auteur remercie les Automobiles Peugeot de l'avoir autorisé à reproduire la publicité de la 306 Eden Park. Une partie de ce texte reprend et développe les propos d'une conférence publique qui s'est tenue à l'Université du Québec à Montréal en février 1997.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [1964a]: « Rhétorique de l'image », *Communications* 4, 40-51 ;  
[1964b]: « Éléments de sémiologie », *Communications* 4, 91-142.  
ÉDELIN, F. et al. (Groupe  $\mu$ ) [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.  
HARDWICK, C. [1977]: *Semiotics and Significs : The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, Bloomington, Indiana University Press.  
HJELMSLEV, L. [1943]: *Prolégomènes à une théorie du langage* (trad. revue par A.-M. Léonard), Paris, Minuit, 1968.  
JAPPY, T. [ms]: « Iconicity and Inference: Peirce's Logic and Language Research », à paraître dans *The Peirce Seminar Papers* (sous la dir. de M. Shapiro et M. Haley), Providence, Berghahn.  
LESSING, G. [1766]: *Laocoön*, intr. de J. Bialostocka, Paris, Hermann, 1964.  
PEIRCE, C. S. [1931-35]: *Collected Papers*, vol. I-VI (sous la dir. de C. Hartshorne et P. Weiss), Cambridge, Mass., The Belknap Press.  
SAUSSURE, F. de [1916]: *Cours de linguistique générale* (sous la dir. de Tullio de Mauro), Paris, Payot, 1972.  
TAMINE, J. [1979]: « Métaphore et syntaxe », *Langages*, 54, 65-81.  
TURBAYNE, C. [1962]: *The Myth of Metaphor*, Columbia, South Carolina, University of South Carolina Press, 1971.  
TURNER, M. et G. FAUCONNIER, [1995]: « Conceptual Integration and Formal Expression », *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 10, n° 3, 183-203.