

Umberto  
**Eco**



La Production  
des signes

Bibliothèque essais



© Indiana University Press, 1976.

© Librairie Générale Française, 1992, pour l'édition française.

## Préface<sup>1</sup>

Ce texte<sup>2</sup> est l'adaptation d'une partie de mon *Tratato di semiotica generale* (Bompiani, Milan, 1975), un ouvrage qui me semble aujourd'hui quelque peu dépassé par certains de mes écrits ultérieurs comme *Lector in fabula* (Grasset, Paris, 1985), *Sémiotique et Philosophie du langage* (P.U.F., Paris, 1988), et *Les Limites de l'interprétation* (Grasset, Paris, 1992). Mais s'il y a des pages que je peux encore republier après tant d'années, ce sont bien celles-ci, dans la mesure où elles développent et corrigent tout ce que j'avais énoncé sur les signes iconiques dans *La Structure absente* (Mercure de France, Paris, 1972).

Aujourd'hui, je reste convaincu de la justesse de ma position : le débat séculaire sur la différence entre signes conventionnels et signes motivés, entre langage verbal et langage iconique, entre mots d'une part, et images, symptômes, traces, objets, diagrammes, mouvements du corps de l'autre, ne se résout pas en pensant qu'il existe des unités minimales dites « signes » dont on puisse faire une topologie ; ce que nous appelons signe doit être vu comme le résultat d'opérations complexes, au cours desquelles entrent en jeu diverses modalités de production et de reconnaissance.

Tel a été le principe de base sur lequel je me suis

1. Texte traduit de l'italien par Myriem Bouzaher.

2. Publié dans *Communications*, n° 29, 1978.

fixé, à l'époque, mais aujourd'hui, naturellement, j'étoufferais mon analyse à la lumière de certains de mes récents travaux. Par exemple, dans mon livre *Sugli specchi* (Bompiani, Milan, 1985), j'ai repris le thème selon lequel les miroirs ne produisent pas de signes mais sont des *prothèses* qui, à la manière d'un périscope, nous permettent d'individuer quelque chose situé là où notre œil ne nous permet pas de voir. En examinant ce phénomène, je me suis alors demandé s'il ne serait pas aussi possible de considérer comme des prothèses des objets tels que la caméra de télévision ou l'appareil photo qui nous offrent, fût-ce de façon médiate, des données sensorielles dont autrement nous ne pourrions disposer pour tenter une hypothèse perceptive. Si cela était, il faudrait dans ce cas renoncer à la volonté d'analyser ces images comme des signes, de la même façon qu'il est inutile de considérer comme un signe l'image agrandie de la lune qui apparaît sur le télescope (Cf. mon texte, *Chi ha paura del cannocchiale? op. cit.*, p. 32).

Néanmoins, une donnée sensorielle, même médiate par une empreinte, une trace, une réduction de dimensions, reste un signe à interpréter (se reporter à mon ouvrage, *Le Signe*, Labor, Bruxelles, 1988, et *Le Livre de Poche*, Paris, 1992). Par ailleurs, le phénomène des prothèses ne démontre pas que le phénomène sémiotique commence seulement après que la prothèse m'a offert des ersatz de données à interpréter. Ainsi que l'a suggéré Gianfranco Bettetini (*Produzione del senso e messa in scena*, Bompiani, Milan, 1975), il y a une production de signes avant même qu'une caméra ne nous permette de percevoir quelque chose là où notre œil ne parvient pas : la caméra de télévision enregistre une « mise en scène », une réalité déjà prédisposée pour signifier quelque chose.

Enfin, comme nous le montrent les développements

les plus récents en neurophysiologie et en sciences cognitives (mais ces idées étaient déjà présentes chez Peirce et Piaget), des processus sémiotiques sont en acte même dans la perception.

Cela dit, je pense que de tels phénomènes pourraient s'inscrire aussi dans ma table des modes de production du signe, car ils ne sont pas de l'ordre de la négation : au contraire ils confirment que nos processus sémiotiques sont des opérations complexes et non de simples « lectures » de signes préconstitués.

En revanche, je corrigerais aujourd'hui l'affirmation selon laquelle notre capacité à reconnaître un objet comme *token*, ou occurrence d'un *type* général, est un *postulat* de la sémiotique. S'il y a de la sémiosis jusque dans les processus perceptifs, ma capacité à considérer la feuille de papier sur laquelle j'écris comme le double d'autres feuilles de papier, à reconnaître un mot prononcé comme la réplique d'un type lexical, voire à identifier dans le Jean Dupont que je vois aujourd'hui, le même Jean Dupont que j'ai connu il y a un an, sont des processus où la sémiosis intervient à un niveau élémentaire. Donc, la possibilité de reconnaître le rapport entre *token* et *type* ne peut être définie comme un postulat que dans le cadre du présent discours sur la production du signe, dans le même sens où, pour expliquer comment utiliser un instrument nautique servant à relever la latitude, j'assume comme étant démontré le fait que la terre tourne autour du soleil — tandis que ce « postulat » redevient une hypothèse scientifique à prouver ou à falsifier dans le cadre d'un discours astronomique.

Ce nœud entre sémiosis et perception requerrait aujourd'hui un discours ouvert, aux frontières entre psychologie cognitive, sciences neurologiques, intelligence artificielle, voire — comme le rappelle Jean Petitot dans son ouvrage *Morphogenèse du sens* (P.U.F., Paris, 1985) —, la théorie des catastrophes de René

Thom. Je n'aurais pas la force de le reprendre tout seul. Je peux seulement dire que j'ai essayé de l'approfondir comme je le pouvais avec certaines réflexions sur l'abduction de Peirce et sur le problème de la falsification qui se trouvent dans mon récent texte *Les Limites de l'interprétation* (Grasset, Paris, 1992).

Il faudrait maintenant que je donne ma position face aux très nombreux écrits sur les signes visuels parus après 1975. Mais il y en a trop, ainsi que l'attestent les bibliographies publiées par Pierre Fresnault-Deruelle et Michel Costantini dans *Eidos, Bulletin international de sémiotique de l'image*, à Tours. Je me bornerai donc à citer uniquement quelques textes touchant de près les pages qui vont suivre.

L'ouvrage de Rossella Fabbrichesi Leo (*La Polemica sull'iconismo*, E.S.I., Milan, 1983), et celui d'Omar Calabrese (*Il Linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milan, 1985), sont deux excellents livres qui tiennent compte de mes débats successifs avec d'autres auteurs.

Au cours de la dernière décennie, l'école de J.A. Greimas a développé le problème du *semi-symbolique* (Cf. Greimas et Courtès, *Sémiotique*, tome 2, Hachette, Paris, 1986, et Greimas, « Conversation », in *VS*, n° 43, 1986, propos recueillis par Alessandro Zinna). Le thème m'intéresse au plus haut point, car je crois que le semi-symbolique est susceptible d'être traduit dans les termes de ma théorie, comme un cas particulier, peut-être le plus élémentaire, de *ratio difficilis*.

Toujours dans le cadre du Groupe greimassien de recherches sémio-linguistiques (avec les études de Davallon, Bertrand, Thülermann, Petitot, Floch, Landowski, Fontanille, Sacré et d'autres), et au sein de l'école bolonaise de sémiotique, surtout avec le travail d'Omar Calabrese, s'est imposée la conviction (avec laquelle mes pages concordent) que l'iconisme n'est pas un problème simple et que nombre de phénomènes

dits iconiques ne sont pas analysables en termes d'unités sémiotiques, mais bien comme des *textes*. Cela a donné naissance à des applications fort intéressantes de la sémiotique textuelle aux textes de la peinture : je me contenterai de citer trois numéros de la revue *VS* (« Semiotiche visive », *VS*, n° 25, 1980 ; « Testi visivi », *VS*, n° 29, 1981 ; et « Semiotica della pittura », *VS*, n° 37, 1984), qui contiennent des contributions de Daniel Arasse, Omar Calabrese, Lucia Corrain, Claude Gandelman, Thomas Martone, Louis Marin, Hubert Damisch, Martin Krampen, Francesco Casetti et d'autres. Sur ces même sujets, j'ai écrit « Prospettive di una semiotica delle arti visive » (in E. Mucci ed., *Teoria e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, Milan, 1979), « Le temps dans l'art » (in *L'Art et le Temps*, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1985), « Tempo, identità e rappresentazione » (in L. Corrain ed., *Le Figure del tempo*, Mondadori, Milan, 1987).

Sur le problème de l'iconisme chez Peirce, je citerai Massimo Bonfantini, *La Semiosi e l'Abduzione* (Bompiani, Milan, 1986), Th. A. Sebeok, *Contributions to the Doctrine of Signs* (Indiana UP, 1976), *The Sign and its Masters* (Austin, University of Texas Press, 1979), *The Play of Musement* (Indiana UP, 1981), Gérard Delle-dalle, *Théorie et Pratique du signe* (Payot, Paris, 1979), Robert Marty, *L'Algèbre des signes* (Benjamins, Amsterdam, 1990), Giampaolo Proni, *Introduzione a Peirce* (Bompiani, Milan, 1990).

Des critiques et des corrections apportées à mes théories ont été proposées par : Göran Sonesson, *Pictorial Concepts* (Lund University Press, 1989), P. Gerlach, « Probleme einer semiotischen Kunstwissenschaft » (in R. Posner et autres, éd. *Zeichenprozessen*, Athenaion, Wiesbaden, 1977), P. Bouissac, « Iconicity and Pertinence » (in G.D. Shank ed., *Empirical Paradigms in Semiotics*, Toronto Semiotic Circle, 1984),

Francisca Pérez Carreno, *Los Placeres del parecido. Icono y representación* (Visor, Madrid, 1988), Søren Kiørup, « Iconic Signs and pictorial Speech Acts » (in *Orbis Litterarum*, supplément 4, 1978), le Groupe  $\mu$  de Liège dans certains de ses écrits, et surtout les textes de Fernande Saint-Martin, dont je ne citerai que *Sémio-logie du langage visuel* (Presses de l'Université du Québec, 1987) et « Pour une reformulation du modèle visuel de Umberto Eco » (*Protée*, automne 1987). Dans le riche recueil édité par P. Bouissac *et alii*, *Iconicity* (Stauffenburg Verlag, Tübingen, 1986), j'ai été particulièrement interpellé par les observations d'Alain Rey, Paul Bouissac, Michel Herzfeld, Monica Rector; en outre, j'ai eu des discussions passionnées sur les signes ostensifs avec Ivo Osolsobe lors du Cinquième Congrès de l'Association internationale d'études sémiotiques.

Chacune de ces objections m'obligerait à réécrire plusieurs fois les pages qui vont suivre, et j'avoue que, depuis plus de quinze ans, je n'en ai pas eu le courage. Un jour, peut-être, le ferai-je, mais pour le moment, je reste convaincu que cela vaut la peine d'opposer à toute typologie des signes une réflexion sur les moyens avec lesquels nous produisons et reconnaissons (et donc instituons) les signes. Quant au reste, d'autres pourront le dire mieux que moi.

Milan, février 1992.

N.B.

Alors que le présent texte est sous presse, je reçois le livre du Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel* (Seuil, Paris, 1992), qui comporte de nombreuses références critiques à mon travail et ouvre de nombreuses perspectives nouvelles sur le sujet.

## 0. — INTRODUCTION

### 0.0. *Le problème*

La plus populaire parmi les triades de Peirce distingue les SYMBOLES (en rapport arbitraire avec leur objet), les ICÔNES (en rapport de similarité avec leur objet), les INDICES (en rapport physique avec leur objet). Même si Peirce voyait ces trois catégories en relation réciproque, sans jamais parler de signes qui soient *seulement* des icônes, des indices ou des symboles, cette distinction est désormais d'usage universel. Dans les pages qui suivent, on sera amené à montrer comment les catégories d'« icône » et d'« indice » sont des catégories « passe-partout » qui fonctionnent justement de par leur caractère vague, comme il advient de la catégorie de 'signe' et même de 'chose'. Le moment est donc venu d'en critiquer l'usage courant et d'en tenter une reformulation rigoureuse. Pour ce faire, nous adoptons comme base théorique à la discussion qui suivra le modèle proposé par Hjelmslev (1943) :

(matière)

*substance*

*forme*

CONTENU

---

*forme*

*substance*

(matière)

EXPRESSION

Selon ce modèle, on définit comme matière de l'expression tout continu amorphe auquel un système sémiotique déterminé donne forme en en découpant des éléments pertinents et structurés et en les produisant ensuite comme substance ; et l'on définit comme matière du contenu l'univers en tant que champ de l'expérience auquel une culture déterminée donne forme en en découpant des éléments pertinents et structurés et en les communiquant ensuite comme substance.

La différence entre un élément de la forme et un élément de la substance est celle qui intervient entre un *type* et une occurrence concrète (*token*).

Le rapport, établi par une convention quelle qu'elle soit, entre un élément de la forme de l'expression et un élément de la forme du contenu est appelé FONCTION SÉMIOTIQUE. L'univers sémiotique n'est pas composé de 'signes' mais de fonctions sémiotiques. Le modèle repris ici permet l'élaboration d'une sémiotique qui n'est pas strictement référentielle (les expressions peuvent naturellement être employées pour se référer aux choses ou aux états du monde, mais elles renvoient en première instance aux unités culturelles, à savoir aux éléments du contenu élaborés par une culture donnée). Comme nous aurons



l'occasion de le montrer, ce modèle permet non seulement de rendre compte des cas dans lesquels une fonction sémiotique est employée pour *mentir*, ou pour se référer à des états d'un *monde possible* plutôt que du monde réel, mais encore il permet de reformuler les concepts traditionnels de ressemblance ou d'analogie qui ont été employés jusque-là pour définir les signes iconiques.

Dans cette direction, nous procéderons à une critique préliminaire du concept d'iconisme, et, ce faisant, à la formulation d'une nouvelle typologie des modes de production des signes qui nous permettra de restituer différemment le problème.

Toutefois, avant de commencer cette double opération, nous devons encore clarifier une série de concepts et, précisément, les notions de réplique, double, *ratio facilis*, *ratio difficilis*, toposensitivité, galaxies expressives et nébuleuses de contenu.

### 0.1. Réplicabilité

La première distinction à opérer concerne la répliquabilité des expressions. Un même mot peut être répliqué un nombre de fois infini, mais chaque réplique apparaît comme dépourvue de valeur 'économique', tandis qu'une pièce de monnaie, tout aussi susceptible de réplique, possède une valeur matérielle en soi ; le papier-monnaie a une valeur matérielle minimum, mais celle-ci s'accroît en fonction d'une série de conventions

légales ; par ailleurs, son processus de reproduction présente de telles difficultés qu'il requiert la mise en œuvre de techniques spécialisées (ce sont les mêmes raisons qui rendent difficile la reproduction de la *Pietà* de Michel-Ange et, curieusement, c'est aussi pour cela que la statue a été investie d'une valeur conventionnelle, mieux, 'légale', en vertu de laquelle une de ses répliques, même absolument parfaite, est 'sans valeur' et refusée en tant que faux).

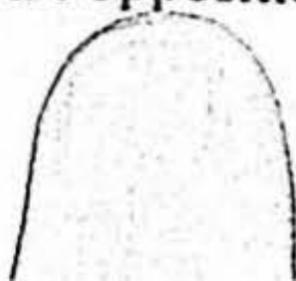
Enfin, un tableau de Raphaël est communément considéré comme au-delà de toute possibilité de réplique, sauf cas de *maestria* extraordinaire, mais même alors un œil d'expert peut cependant saisir quelques imprécisions et infidélités (même si, lors de l'affaire célèbre des faux Vermeer, l'on a dû attendre l'aveu du faussaire pour réussir à convaincre les experts consultés<sup>1</sup>).

Il semble donc qu'il y ait trois types de rapport entre l'occurrence concrète d'une expression et son modèle.

a) les signes dont les occurrences peuvent être reproduites à l'infini selon le modèle de leur propre type.

b) les signes dont les occurrences, produites toutefois selon un type, possèdent certaines propriétés 'd'unicité matérielle'.

1. Cf. dans Goodman (1968, p. 99 et s.) une intéressante discussion sur les faux artistiques et sur les arts 'autographiques' et 'allographiques' : les premiers ne possèdent pas de système de notation et n'admettent pas d'exécution, les seconds peuvent être traduits selon des notations conventionnelles, et la 'partition' qui en résulte peut aussi être exécutée selon des variations libres (voir la musique). La différence entre autographique et allographique serait liée à l'opposition 'dense vs discret' (cf. 0.2).



c) les signes dont l'occurrence et le type coïncident ou sont de toute façon absolument identiques.

Cette distinction triadique peut être ramenée à celle proposée par Peirce entre *legisign*, *sinsign*, et *qualisign* (2.243 et suiv.) : on peut donc dire que les signes (a) sont des *sinsigns*, les signes (b) des *sinsigns* qui sont aussi des *qualisigns*, et les signes (c) des *sinsigns* qui sont aussi des *legisigns*.

Si l'on considère ces distinctions du point de vue de la valeur commerciale de la reproduction, alors ce ne sont plus les sémiologues qui sont concernés, mais le ministère des Finances, le bureau du percepteur, les marchands d'art et les cambrioleurs. D'un point de vue sémiotique, de tels objets devraient intéresser seulement sous leur aspect de fonctifs d'une fonction sémiotique. D'un point de vue sémiotique, le fait qu'un billet de banque de 500 francs soit faux devrait importer peu, du moins aussi longtemps qu'il est considéré comme valable : tout objet qui est pris pour un billet de 500 francs renvoie à la quantité correspondante d'or ou d'autres biens, et représente un cas de mensonge réussi. S'il est par la suite reconnu comme faux, alors ce n'est pas un objet qui 'apparaît' comme un billet de 500 francs, et sémiotiquement il doit être classé comme un cas de bruit qui a été responsable d'équivoques à propos de ce qu'on croyait être un acte de communication.

Une copie parfaite de la *Pietà* de Michel-Ange qui serait en mesure de restituer jusqu'à la plus infime veinure du marbre aurait les mêmes propriétés sémiotiques que l'original. Le fait que la

société accorde une valeur fétichiste à l'original concerne une théorie des marchandises qui, si elle contribue à perturber le jugement esthétique, donne matière aux critiques de mœurs et aux censeurs des aberrations sociales. Le goût pour l'authenticité à tout prix est le produit idéologique d'une société mercantile, et quand la reproduction d'une sculpture est absolument parfaite, le privilège accordé à l'original est semblable au privilège accordé à la première édition numérotée d'un livre plutôt qu'à sa deuxième : il intéresse l'antiquaire, non le critique littéraire.

## 0.2. *Les doubles*

On définit comme réplique absolument duplicative une occurrence qui possède *toutes* les propriétés physiques d'une autre occurrence. Étant donné un cube de bois d'un format, d'une couleur, d'un poids, etc., déterminés, si l'on produit un autre cube ayant les mêmes propriétés (et qui forme donc le même continuum, de manière exactement identique), on ne produit pas un signe du cube mais tout simplement un *autre* cube, qui tout au plus peut représenter le premier, comme de nombreux objets représentent la classe dont ils sont membres, étant choisis en tant que signes *ostensifs*.

Maltese (1970, p. 115) suggère qu'une réplique 'absolue' est une notion utopique parce qu'il est difficile de reproduire toutes les propriétés d'un objet jusqu'à ses caractéristiques les plus incontrôlables ; mais il y a évidemment un seuil établi



par le sens commun et par notre capacité de contrôle : il suffit qu'un certain nombre d'aspects soient conservés pour qu'une reproduction soit considérée comme un *double exact*. Deux Citroën 2 CV de la même couleur devront être considérées comme deux doubles et non comme une représentation 'iconique' réciproque. Pour obtenir un double, il s'avère évidemment nécessaire de reproduire toutes les propriétés du modèle en les conservant dans le même ordre, et pour ce faire, il convient de connaître la règle qui a présidé à la production de l'objet modèle. Produire un double, ce n'est ni représenter ni imiter (dans le sens de 'faire une image de'), mais produire selon des procédés semblables, de semblables conditions.

Supposons que nous ayons à produire le double d'un objet dépourvu de fonction mécanique, comme le cube de bois auquel nous avons fait allusion : il faut connaître (a) les modalités de production (ou d'identification) du continuum matériel, (b) les modalités de sa formation (c'est-à-dire les règles selon lesquelles sont établies ses propriétés géométriques). Si nous devons au contraire produire le double d'un objet fonctionnel, un couteau par exemple, il faut aussi connaître ses propriétés fonctionnelles. Un couteau est avant tout le double d'un autre couteau si, *coeteris paribus*, le fil de sa lame coupe de la même manière. Si cette condition est réalisée, on négligera toutes les petites différences qui pourront être relevées dans la structure microscopique du manche et qui n'apparaissent pas au toucher, mais seulement lors d'une vérification au moyen

d'instruments de précision. Et tout un chacun affirmera que le deuxième couteau constitue le double du premier. Si l'objet est plus complexe, le procédé de production du double ne change pas, c'est plutôt la quantité de règles à connaître et la difficulté technique de cette production du double qui changent ; construire le double d'une 2 CV n'est pas à la portée d'un bricoleur du dimanche.

Un objet fonctionnellement et mécaniquement complexe, comme le corps humain, n'est pas reproductible justement parce qu'un très grand nombre de ses lois fonctionnelles et organiques demeurent inconnues pour nous, en premier lieu celles qui régissent la formation de la matière vivante. C'est à cette particularité que l'on doit les difficultés et les désillusions affrontées tant par le rabbin Loew, auteur du Golem, que par le docteur Frankenstein ; toute production de double qui réalise seulement un pourcentage modeste des propriétés fonctionnelles et organiques de l'objet-modèle constitue dans le meilleur des cas une réplique partielle (*cf.* 0.3).

En ce sens, un mot 'prononcé' n'est pas le double d'un autre mot de la même catégorie lexicographique, il en est au mieux une *réplique partielle*. Au contraire, si un même mot est imprimé plusieurs fois (exemple : /chien chien chien chien chien/), je peux dire que chaque occurrence est le double de l'autre, dans la mesure où il est permis de négliger les variations microscopiques apparaissant dans l'encrage ou dans l'impression du caractère mobile ; toute autre inquiétude n'amène qu'à soulever des questions métaphy-

siques sur la notion 'd'identité absolue'. C'est à la lumière de cette notion de 'double' qu'un tableau apparaît aussi difficilement duplicable. En effet, on peut aussi faire la copie de tableaux extrêmement complexes, et c'est ce qui se produit lorsqu'un analyseur électronique réussit à analyser et par là même à reproduire, au moyen d'un *plotter*, *La Joconde*. Mais la perfection du double peut être mise en défaut lors d'un examen détaillé propre à révéler comment la texture de la couleur a été réalisée selon des moyens différents (par exemple de tout petits points plutôt que des coups de pinceau 'continus' ou des coups de pinceau plus réguliers que ceux de Léonard de Vinci, et ainsi de suite).

En effet, ce qui rend difficilement reproductible un tableau vient de ce que nous avons postulé pour la production d'un double : l'exigence d'une connaissance parfaite des règles et des procédures opératives qui ont présidé à l'élaboration de l'objet : or, en ce qui concerne l'œuvre d'un peintre, nous ne connaissons pas du tout ces procédures dans toute leur complexité et, au minimum, nous ne sommes pas en mesure de reconstruire le processus productif étape par étape et dans l'ordre selon lequel il s'est réalisé.

Au contraire, nous connaissons les règles de ce que nous appelons productions de l'artisanat (on sait très bien comment un potier fait un pot) et par là même on peut produire des doubles presque absolus des ouvrages artisanaux ; jamais personne ne considérera une chaise produite par un menuisier comme la représentation iconique de la chaise précédente : on parle alors de deux

chaises 'pareilles' ; d'un point de vue commercial, on parle de 'la même chaise' et on les considère l'une et l'autre comme tout à fait interchangeables. Dans un magasin, les objets courants sont échangés lorsqu'ils sont 'défectueux', c'est-à-dire lorsque ce ne sont pas des doubles réussis.

Il en est ainsi pour la peinture des civilisations qui ont hautement standardisé les règles de la représentation : un peintre égyptien pouvait probablement produire le double de sa peinture précédente. Et si, au contraire, la production du double d'un tableau de Raphaël semble au-delà de toute possibilité, c'est parce que Raphaël a lui-même inventé la règle productive tout en produisant, proposant une sorte de fonction sémiotique imprécise, et encore incodifiée, et opérant par là même un acte d'*instauration* de code (II.8).

Alors que dans le langage verbal le repérage s'effectue à partir d'unités segmentales, de telle sorte que le texte le plus complexe peut être reproduit en respectant l'ordre d'articulation des unités qui le composent, la détermination de règles productives en peinture s'avère difficile dans la mesure où le signal pictural apparaît comme 'continu' et 'dense'.

Goodman (1968) note que la différence entre signes représentatifs et signes conventionnels réside justement dans l'opposition 'dense vs articulé', et c'est à cette différence même que l'on peut ramener la difficulté de duplication des tableaux.

Nous verrons que cette opposition ne suffit pas à distinguer les signes dits 'iconiques' ou 'représentatifs', mais, pour le moment, limitons-nous à en prendre acte.



Ainsi avons-nous mis en évidence une des raisons pour lesquelles un tableau ne tolère pas de réplique absolue. Cependant, il existe aussi une autre raison, qui réside dans la caractéristique particulière du rapport type-occurrence que réalise un tableau. Pourtant, avant d'aborder ce problème, nous devons considérer la question des répliques partielles ou *répliques* tout court.

### 0.3. *Les répliques*

En ce qui concerne les répliques, le type est différent de l'occurrence. Le type prévoit les propriétés essentielles que l'occurrence doit actualiser pour être jugée comme réplique satisfaisante, indépendamment de ses autres caractéristiques. C'est ainsi que les occurrences d'un type possèdent des caractéristiques individuelles que l'on ne fait pas entrer en ligne de compte dans l'évaluation de la réplique, pourvu qu'aient été respectés les traits pertinents établis par le type.

Cette forme de rapport régit par exemple l'émission des phonèmes, des mots, des syntagmes préétablis, etc. En phonologie, un phonème type (*'emic'*) établit les propriétés phonétiques que doit réaliser un phonème-occurrence (*'etic'*) afin d'être identifié comme ce même phonème : tout le reste est variante libre. Les différences régionales ou idiosyncrasiques dans la prononciation n'ont pas d'importance pourvu qu'elles ne compromettent pas la possibilité

d'identifier les traits pertinents. Le rapport type-occurrence implique des règles et des paramètres différents selon les systèmes sémiotiques. Maltese (1970) répertorie dix types de rapport, du double absolu (par exemple six propriétés sur six) à la reproduction d'une seule propriété (comme en présentent certains diagrammes symboliques réalisés sur des surfaces planes). Cette liste correspond à certains égards aux 'échelles d'iconicité' proposées par Moles (1972). Considérons tout de suite les trois premiers degrés de l'échelle de Maltese : entre le premier (6/6), le deuxième (5/6) et le troisième (4/6), on pourrait facilement classer des rapports type-occurrence de formes diverses. Par exemple, un panneau routier de stop réalise une reproduction à 6/6 de son propre type : il est le double absolu d'autres signaux de la même classe. C'est dans la mesure où ce double est pris comme expression d'une obligation qu'il est une substance dans laquelle la fidélité de l'occurrence par rapport au type est absolue : le type prescrit la forme, la taille, les couleurs et les images, la qualité du matériel, le poids, etc. Si bien que si toutes ces prescriptions ne sont pas observées, un observateur attentif (un gendarme) peut soupçonner une falsification.

En revanche, un phonème n'est pas tenu d'être aussi fidèle à son propre type : nous avons vu que de nombreuses variantes sont tolérées. Une carte à jouer (supposons le roi de cœur) présente encore de plus grandes possibilités de variantes libres, si bien que ce genre de stylisation sera considéré dans les pages qui suivent comme une



forme à mi-chemin entre les répliques et les inventions<sup>1</sup> (cf. II.5).

#### 0.4. Ratio facilis et ratio difficilis

Chaque réplique est une occurrence qui concorde avec son propre type. Une réplique constitue le cas le plus simple de rapport entre type et occurrence ou, suivant la formule anglo-saxonne, une *type/token ratio*. Ce rapport (*ratio*, l'expression anglo-saxonne coïncide avec l'expression latine) peut être de deux sortes : nous les appelons *RATIO FACILIS* et *RATIO DIFFICILIS*. Ces deux nouvelles catégories sémiotiques devraient nous aider à résoudre certains problèmes comme ceux qui ont trait aux signes motivés, continus et 'iconiques'. Nous avons un cas de *ratio facilis* quand une occurrence expressive concorde avec son propre type expressif tel qu'il a été institutionnalisé par un système de l'expression et, en tant que tel, prévu par le code.

Nous avons un cas de *ratio difficilis* quand une occurrence expressive concorde directement avec son propre contenu, soit parce qu'il n'existe pas de type expressif préformé, soit parce que le type

1. Soit une échelle de reproductibilité : si on la parcourt de haut (n/n de coefficient de fidélité) en bas, on a l'impression, à un point donné, d'avoir franchi un seuil : on passe de l'univers des reproductions à celui des similitudes (cf. I.3). En réalité, il ne s'agit pas ici d'une échelle à niveaux homologues, dans la mesure où la notion même de 'propriété' change au-delà du seuil. Dans les cas de reproduction nous avons affaire aux mêmes propriétés, tandis que dans les cas de similitude, nous avons des propriétés transformées et projetées (cf. II.7).

expressif est déjà identique au type de contenu. En d'autres termes, nous avons un cas de *ratio difficilis* quand le type expressif coïncide avec le sémème véhiculé par l'occurrence expressive. Pour employer une expression que par ailleurs nous critiquerons partiellement dans les pages qui suivent, mais qui aide à comprendre ce concept, disons que nous avons un cas de *ratio difficilis* quand la nature de l'expression est 'motivée' par la nature du contenu. Qu'il soit clair, cependant, qu'en aucune manière nous ne suivons ici l'usage commun consistant à affirmer qu'il y a motivation quand l'expression est motivée par l'objet du signe.

Il n'est pas difficile de reconnaître et de comprendre les cas de *ratio facilis* : il s'agit des cas décrits en 0.3, pour lesquels le signe est composé d'une unité expressive simple qui correspond à une unité de contenu nette et segmentée.

Il en est ainsi des mots et d'un grand nombre d'entités visuelles comme les signaux de la circulation, les iconogrammes extrêmement stylisés et ainsi de suite. Pour produire un signifiant propre à signifier « x », on doit produire un objet construit de façon /y/, laquelle est prescrite par le type pourvu d'un système de l'expression. La *ratio facilis* régit par exemple les répliques, comme nous l'avons vu, dans lesquelles le type établit les traits pertinents à reproduire<sup>1</sup>. Pourtant, il n'est

1. Nous supposons qu'en cas de *ratio facilis* on peut avoir des répliques normales mais aussi des doubles : en fait, il est possible de produire le double d'un mot imprimé, d'une carte à jouer,



pas prouvé que les unités minimales soient les seules à répondre au cas de *ratio facilis* : il existe un grand nombre de *textes* reproductibles de cette manière, et l'exemple nous en est donné par les sociétés primitives où ont lieu des cérémonies liturgiques qui véhiculent des portions de contenu vastes et imprécises, mais pour lesquelles les gestes rituels sont rigoureusement prescrits.

On peut parler de *ratio facilis* même si le type est quelque peu rudimentaire et imprécis, pourvu que les propriétés qu'il requiert aient été enregistrées par la culture.

Le repérage des cas de *ratio difficilis* s'effectue de manière différente, dans la mesure où ils dépendent de deux situations de production des signes elles-mêmes différentes.

Dans la première, l'expression est une unité précise mise en corrélation avec un contenu précis (c'est ce qui se passe avec les index gestuels), et pourtant la production physique de l'expression dépend de l'organisation du sémème correspondant. On peut encore reproduire facilement ces signes, et avec le temps ils acquièrent la particularité d'être en même temps gouvernés aussi bien par la *ratio facilis* que par la *ratio difficilis* (cf. 0.5).

Dans la deuxième situation, l'expression est une sorte de GALAXIE TEXTUELLE qui devrait véhi-

d'un signal de circulation. Les signes régis par la *ratio facilis* peuvent aussi être traduits selon d'autres systèmes de notation (ils sont donc autographiques, cf. p. 14 note 1). On peut traduire les phonèmes selon l'alphabet Morse, les sons musicaux en notes sur une portée, etc.

culer des portions imprécises de contenu, ou une NÉBULEUSE DE CONTENU (cf. Avalle 1972, 6.2).

Ce sont des situations culturelles où n'a pas encore été élaboré un système du contenu précisément différencié dont les unités segmentées puissent correspondre exactement à celles d'un système de l'expression. Dans de telles situations, l'expression est produite selon la *ratio difficilis*, et fréquemment ne peut être reproduite parce que le contenu, qui est pourtant exprimé, ne peut être ni analysé ni enregistré par ses interprètes. C'est alors que la *ratio difficilis* gouverne des opérations d'institution de code. Dans les deux paragraphes qui suivent, nous approfondirons deux exemples caractéristiques où la *ratio difficilis* doit intervenir dans la production d'expressions.

### 0.5. *Toposensitivité*

Dans *A theory of semiotics* (2.11.5), nous avons montré qu'il n'est pas nécessaire qu'un doigt pointé soit proche d'un objet pour qu'il signifie 'proximité'. La 'proximité' est une marque sémantique qui est perçue même si le doigt est dirigé vers le vide. La présence de l'objet n'est pas nécessaire pour que le signe signifie, même si elle est exigée pour contrôler l'emploi du signe dans un processus de référence (cf. II.5).

Cependant, même lorsqu'il indique le vide, le doigt pointé représente un phénomène physique, signal dont la substance est différente de celle d'un indicateur verbal comme /ceci/. C'est sa nature physique de signal que nous devons ana-



lyser pour comprendre son processus de production. Dans le cas du doigt pointé, le continuum de l'expression est formé par une partie du corps humain. Dans ce continuum ont été sélectionnés certains traits pertinents en accord avec le système de la forme de l'expression. C'est en ce sens que le doigt pointé est soumis à une *ratio facilis* et peut être produit et reproduit indéfiniment (on peut dire en d'autres termes : si tu veux indiquer en montrant du doigt, tu dois placer la main et le bras de telle et telle manière, comme la prononciation d'un phonème exige que l'on fasse jouer les organes de la phonation suivant certaines règles). Nous avons montré cependant que le doigt pointé possède quatre marques syntaxiques (longitude, apicalité, mouvement orienté et force dynamique), et que ces marques syntaxiques véhiculent des marques sémantiques déterminées (proximité, direction, distance) ; de plus, nous avons fait observer que la marque sémantique 'direction' n'est pas indépendante de la marque syntaxique /mouvement vers/, de même que la force du mouvement est liée directement à la signification de proximité ou de distance.

On ne vérifie pas ce type de phénomène dans le cas d'un indicateur verbal comme /ceci/, qui peut être remplacé par /questo/ ou /this/ sans que le changement syntaxique altère la composition sémantique du contenu.

Par suite, notons que si le sème de 'proximité' est indépendant de la présence de la chose indiquée, le mouvement du doigt doit s'effectuer en direction de l'endroit où la chose supposée proche devrait se trouver. Il est vrai que la notion de

'une chose à cet endroit' ne consiste pas en une chose réelle à cet endroit précis, mais justement en une donnée de contenu : cependant, un des traits de ce contenu est un trait de spatialité. Le doigt pointé signifie donc une situation spatiale dont nous pouvons analyser l'intension (en termes de coordonnées géographiques ou topographiques), même si elle n'a pas d'extension. En termes intensionnels, elle possède un certain nombre de propriétés sémantiques déterminées, et le fait d'avoir des coordonnées spatiales en fait précisément partie. Or il advient que ces coordonnées spatiales (qui sont le contenu véhiculé) déterminent d'une certaine manière les propriétés spatiales de l'expression, c'est-à-dire les propriétés physiques du signal ou de l'occurrence expressive, qui se retrouve alors soumise à *ratio difficilis*, même si sa production paraît dépendre d'une *ratio facilis*...

C'est ce qui nous permet de dire qu'un indicateur gestuel a la même structure sémiotique qu'un indicateur verbal, la même capacité à être analysé en marques sémantiques et syntaxiques, mais que certaines de ses marques syntaxiques semblent être motivées par ses marques sémantiques.

On pourrait en conclure assez rapidement qu'un indicateur gestuel, même s'il ne dépend pas de la proximité du référent, n'en est pas moins 'semblable' à son référent potentiel, et a donc quelques propriétés 'iconiques'. Or les paragraphes qui suivent ont précisément pour objectif de démontrer que l'on ne peut assimiler 'motivation' et

'similarité'. La notion de VECTORIALISATION essaiera en II.5. de clarifier le problème.

### 0.6. *Galaxies expressives et nébuleuses de contenu*

Nous allons examiner certaines situations dans lesquelles la MOTIVATION exercée par le contenu sur l'expression est si forte qu'elle semble empêcher toute reproduction, et rendre inacceptable la notion même de fonction sémiotique comme CORRÉLATION CODIFIÉE.

Analysons tout d'abord les cas où s'expriment un grand nombre d'unités de contenu dont l'association n'a pas été au préalable codifiée et qui constituent un DISCOURS. Si le TEXTE est au DISCOURS ce que l'expression est au contenu, il existe des types de discours pour lesquels *un texte n'a pas été préétabli*.

Supposons que nous ayons à exprimer la situation suivante : "Salomon rencontre la reine de Saba, tous deux sont à la tête d'un cortège de seigneurs et de gentilshommes habillés en style Renaissance, baignés par la luminosité d'un matin enchanté où les corps prennent l'aspect d'intemporelles statues, etc." Tout le monde aura reconnu dans ces expressions verbales une allusion vague au texte pictural de Piero della Francesca qui se trouve dans l'église d'Arezzo, mais on ne saurait avancer que le texte verbal 'interprète' le texte pictural. Au mieux il y renvoie ou le suggère et, s'il y réussit, ce n'est que parce que c'est un texte pictural que notre contexte culturel a très souvent verbalisé. Et même dans ce cas, parmi toutes les

expressions verbales, certaines seulement se réfèrent à des unités de contenu reconnaissables (Salomon, la reine de Saba, 'rencontrer', etc.), tandis que les autres transmettent des contenus totalement différents de ceux qui s'exprimeraient en présence de la fresque, si l'on considère en outre qu'une expression verbale comme /Salomon/ n'est qu'un interprétant plutôt générique de l'image peinte par Piero della Francesca. Quand le peintre a commencé son travail, le contenu qu'il voulait exprimer (selon sa nature de nébuleuse) n'était pas encore suffisamment segmenté. Ainsi a-t-il dû INVENTER.

Mais l'expression, elle aussi, a dû être inventée : on ne dispose de l'expression adéquate que lorsqu'on a différencié à un degré suffisant le système du contenu. C'est une situation paradoxale où l'expression doit être établie sur la base d'un modèle de contenu qui n'existe pas avant d'avoir été exprimé de quelque manière. Le producteur de signes a une idée assez claire de *ce* qu'il voudrait dire, mais il ne sait pas *comment* le dire : l'absence d'un type de contenu défini rend difficile l'élaboration d'un type de l'expression ; l'absence d'un type de l'expression rend le contenu vague et indéterminé. C'est pour cela qu'entre le fait de véhiculer un contenu nouveau mais prévisible, et le fait de véhiculer une nébuleuse de contenu, il y a la même différence qu'entre la *création régie par les règles* et la *créativité qui change les règles*.

Ainsi, dans le cas pris en considération, le peintre doit inventer une nouvelle fonction sémiotique, et dans la mesure où toute fonction



sémiotique est basée sur un code, il doit proposer une codification nouvelle. Proposer un code, c'est proposer une corrélation. En général, les corrélations sont fixées par convention. Mais dans ce cas, la convention n'existe pas et la corrélation devra se fonder à partir d'autre chose. Pour la faire accepter, le producteur devra l'établir sur quelque motivation évidente, un stimulus par exemple.

Lorsque l'expression en tant que stimulus réussit à attirer l'attention sur certains éléments à suggérer, la corrélation est déjà en train de s'établir. Par suite, étant donné un type de contenu tel qu'on puisse le reconnaître, on devra en 'projeter' les traits pertinents dans un continuum expressif déterminé au moyen de quelques TRANSFORMATIONS. Si le type du contenu est complexe, les règles de transformation le seront également. Enfouies dans la texture microscopique du signal, elles le seront parfois au point d'échapper à l'identification : on parlera alors de signal DENSE.

Plus le type de contenu est nouveau et extérieur à toute codification préalable, dans la mesure où il résulte d'un acte référentiel inédit, plus le producteur doit s'efforcer de provoquer chez le destinataire des réactions perceptives en quelque sorte équivalentes à celles que déclencherait chez celui-ci la présence de l'objet ou de l'élément concret. C'est la modalité de la stimulation qui a donné naissance à la notion de signe 'iconique' en tant que signe NATUREL, MOTIVÉ et ANALOGIQUE, produit d'une espèce d'"impression" opérée par l'objet lui-même sur le continuum matériel de l'expression.

## 0.7. Trois oppositions

En abordant le problème des indicateurs gestuels, nous avons découvert des signes qui peuvent être en même temps répliquables et motivés. En effet, ni le phénomène de répliquabilité ni celui de motivation ne permettent de distinguer un signe d'un autre signe : ce sont des modes de production qui jouent des rôles différents dans la constitution de divers types de fonction sémiotique. L'opposition 'arbitraire vs motivé' fait partie de la même catégorie. Cependant, pendant des siècles, cette opposition paraissait si évidemment légitimée par l'expérience que toute l'histoire de la philosophie du langage l'a revendiquée, à partir du *Cratyle* de Platon où étaient opposés "*Nomos*" (c'est-à-dire convention et arbitraire) et "*Physis*" (c'est-à-dire nature, motivation, relation iconique entre signes et choses). Il ne s'agit certes pas de sous-estimer ces positions, mais le fait est que tout le problème doit être reconsidéré sous un autre angle, particulièrement depuis que l'opposition 'arbitraire vs motivé', à laquelle on a associé celle de 'conventionnel vs naturel', a été assimilée à l'opposition 'digital vs analogique'.

Étant donné que le terme 'analogie' peut être pris en deux sens suivant qu'on le rattache à des règles de proportionnalité ou au contraire à quelque réalité 'ineffable', et étant donné que dans sa première acception au moins 'analogique' est opposé à 'digital', il arrive que l'on assimile signes arbitraires et signes dont on peut faire l'analyse digitale. On assimile de la même manière la troisième opposition, si bien que circule, sans

apparemment trop de problèmes, la série d'équivalences suivante :

digital vs analogique  
arbitraire vs motivé  
conventionnel vs naturel

où les colonnes verticales se donnent pour des listes de SYNONYMES. Ces équivalences ne résistent pas à l'analyse, même superficielle, de certains phénomènes sémiotiques : prenons l'exemple d'une photographie.

Celle-ci est motivée (les traces sur le papier sont produites par des rayons lumineux provenant de l'objet photographié), mais on peut en faire une analyse digitale, comme le prouvent ses reproductions imprimées à travers la trame ; la fumée qui indique la présence du feu est motivée par ce feu mais ne lui est pas analogue ; un tableau qui représente la Vierge peut être analogue à une femme, mais on y reconnaît la Vierge en fonction d'une convention ; un certain type de fièvre est certes motivé par la phtisie, mais c'est par apprentissage qu'on le reconnaît comme un symptôme de phtisie. Le mouvement du doigt en direction d'un objet est motivé par les coordonnées spatiales de l'objet, mais le choix du doigt en tant qu'indicateur est arbitraire et les Indiens Cunas de San Blas se servent pour le même but d'un mouvement des lèvres. L'empreinte de la patte d'un chat est motivée par la forme d'une patte de chat, mais c'est en fonction d'une règle apprise qu'un chasseur attribue à cette empreinte le contenu "chat". Intervient ici la nécessité

théorique d'affronter le problème de la définition de l'«iconisme», pour comprendre le processus qui a conduit à attribuer hâtivement cette catégorie à de nombreux phénomènes sémiotiques.

## I. — CRITIQUE DE L'ICONISME<sup>1</sup>

### I.1. *Six notions naïves*

L'existence de signes d'une manière ou d'une autre 'motivés par', 'semblables à', 'analogues à', 'liés naturellement' à leur objet, tendrait à confirmer la définition, donnée en 0.0, de la fonction sémiotique comme corrélation établie conventionnellement entre expression et contenu. Mais ici, c'est évidemment dans la notion de 'convention', qui n'est pas coextensive à la notion de 'lien arbitraire' mais qui l'est par ailleurs à celle de LIEN CULTUREL, que réside le fond du problème.

Produire un signal qui en tant que tel devra ensuite être mis en corrélation avec un contenu, c'est produire une fonction sémiotique : en ce sens, un mot ou une image présentent deux types de corrélation différents. Le problème est de

1. Une critique de l'iconisme avait déjà été tentée dans notre livre *La Structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972 (1<sup>re</sup> éd. it. 1968). Le présent chapitre reprend les lignes de force de cette critique, mais avec beaucoup plus de réserve. C'est pourquoi, en dépit de certains points communs avec le texte précédent, ce chapitre s'en détache radicalement dans la mesure où la critique propose de résoudre différemment le problème.

savoir si le mot, à la différence de l'image, constitue une corrélation culturelle, ou s'il y a corrélation culturelle dans les deux cas, même si ces corrélations opèrent selon divers modes (*ratio facilis vs ratio difficilis*).

Si nous voulons montrer que l'image d'un objet signifie cet objet sur la base d'une corrélation culturelle, il nous faut avant tout nous débarrasser de quelques notions naïves, à savoir que les signes définis comme iconiques :

- (I) ont LES MÊMES PROPRIÉTÉS QUE LEUR OBJET,
- (II) sont SEMBLABLES A LEUR OBJET,
- (III) sont ANALOGUES A LEUR OBJET,
- (IV) sont MOTIVÉS PAR LEUR OBJET.

Mais comme la critique de ces quatre premières notions risquerait de tomber dans le dogmatisme opposé, il convient d'ajouter à la liste l'affirmation que :

(V) les signes définis comme iconiques sont ARBITRAIREMENT CODIFIÉS. Nous verrons qu'on peut dire, pour certains types de signes, qu'ils sont codifiés par la culture, sans pour autant affirmer qu'ils sont totalement arbitraires ; ainsi restituons-nous à la catégorie de conventionnalité une souplesse plus grande. Mais la solution apportée à ces problèmes n'empêche pas que pourrait apparaître une dernière affirmation, tout aussi dogmatique et tout aussi critiquable que les précédentes :

(VI) les signes définis comme iconiques, qu'ils soient arbitraires ou motivés, sont ANALYSABLES EN UNITÉS PERTINENTES, codifiées et soumises à une articulation multiple comme le sont les signes verbaux. Nous verrons qu'en acceptant la propo-



sition (V) sans réserve, on est conduit à accepter la (VI), ce qui nous porte à de flagrantes contradictions. Par contre, si l'on considère avec prudence l'affirmation (V), la (VI) n'en découle plus aussi étroitement. En d'autres termes, on peut soutenir que les signes définis comme iconiques sont CULTURELLEMENT CODIFIÉS sans que cela implique qu'ils soient ARBITRAIREMENT mis en corrélation avec leur contenu ni que leur expression soit analysable en éléments discrets.

## I.2. « Posséder les propriétés de l'objet »

On sait que pour Morris (1946) est iconique le signe qui a les propriétés de ses *denotata*. Une brève enquête sur notre expérience de l'iconisme nous apprend que cette définition est plus ou moins tautologique, ou pour le moins naïve. Même un portrait fait par un hyperréaliste ne semble pas avoir les propriétés de la personne ; c'est d'ailleurs ce que Morris savait parfaitement quand (1946, 1.7) il affirmait qu'un portrait est iconique jusqu'à un certain point, qu'il ne l'est pas complètement puisque la toile n'a ni la texture de la peau humaine ni la mobilité de l'individu dont elle est le portrait. Et le cinéma serait 'plus iconique' que la peinture, mais sans non plus l'être jamais entièrement. Morris en était amené à conclure qu'un signe entièrement iconique devrait être lui aussi un *denotatum* (ce qui revient à dire, selon notre propre terminologie, un double de l'objet considéré). Morris (1946, 7.2) admettait que l'iconicité est une question de

degré (= les échelles d'iconicité), et il citait comme cas d'iconisme partiel les onomatopées, qui semblent le plus souvent liées à des conventions régionales ou nationales.

Morris disait d'ailleurs, à ce propos, que les signes sont iconiques "*in some respects*", et, ce disant, il s'acquittait du devoir de prudence et de vraisemblance nécessaires, mais ne donnait du fait aucune explication scientifique. Dire que l'atome est indivisible "d'un certain point de vue", ou que les particules élémentaires sont des entités physiques "dans un certain sens", ce n'est pas encore faire de la physique nucléaire.

D'autre part, que veut dire, pour un signe, être 'semblable' à son propre objet ? Les ruisseaux et les cascades que l'on voit sur le fond des tableaux de l'École de Ferrare ne sont pas faits d'eau, comme dans certaines crèches de Noël : mais certains stimuli visuels, des couleurs, des rapports spatiaux, l'incidence de la lumière sur la matière picturale déclenchent une perception à bien des égards 'semblable' à celle qu'on aurait en présence du phénomène physique que la peinture imite, à la différence près que ces stimuli sont de nature diverse. Nous pourrions alors affirmer que les signes iconiques ne possèdent pas les mêmes propriétés physiques que l'objet, mais mettent en œuvre une structure perceptive 'semblable' à celle que déclenche l'objet. Il s'agit maintenant d'établir, étant donné la transformation des stimuli matériels, ce qui reste inchangé dans le système de relations qui construit la Gestalt perçue. Ne peut-on pas supposer que, sur la base d'un apprentissage préalable, on soit amené à



voir comme 'semblable' ce qui de fait est un perçu différent ? Observons le dessin élémentaire d'une main : l'unique propriété qu'a le dessin de la main, une ligne noire continue sur une surface bidimensionnelle, est l'unique propriété que la main n'a pas. Le tracé du dessin sépare l'espace 'dedans' de la main de l'espace 'dehors' de la main, alors qu'en réalité la main constitue un volume précis qui se détache sur le fond de l'espace environnant. Il est vrai que, lorsque la main réelle se détache sur une surface claire, par exemple, le contraste entre les limites du corps qui absorbe le plus de lumière et celui qui la reflète ou l'éclaire, peut apparaître en certaines circonstances comme une ligne continue. Mais le processus est plus complexe, les limites ne sont pas aussi précisément définies, la ligne noire du dessin constitue donc la simplification sélective d'un processus beaucoup plus compliqué. Par conséquent, une *convention graphique* permet de TRANSFORMER sur le papier les éléments schématiques d'une convention perceptive ou conceptuelle qui a motivé le signe. Maltese (1970, VIII) avance l'hypothèse assez vraisemblable que la ligne continue imprimée par un corps sur une substance malléable suggère une expérience tactile. Le stimulus visuel, assez pauvre en lui-même, renverrait par SYNESTHÉSIE à un stimulus tactile. Ce type de stimulus ne constituerait absolument pas un signe. Ce serait seulement l'un des traits d'un artifice expressif qui contribue à établir une correspondance entre cette expression et un contenu donné ("main humaine", ou "main humaine imprimée sur cette surface"). Donc, le

profil issu de toute l'empreinte de la main n'est pas un signe iconique qui possède quelques-unes des propriétés de la main, mais un STIMULUS DE REMPLACEMENT qui, dans le cadre d'une représentation conventionnelle, contribue à la signification ; enfin, il s'agit de configurations matérielles qui *stimulent* des conditions perceptives ou des composantes des signes iconiques (Kalkofen, 1973, en réponse à Éco, 1968).

On peut naïvement identifier la production des stimuli de remplacement à l'iconisme, mais il s'agit alors d'une pure licence métaphorique.

Prenons un exemple. L'expérience commune nous apprend que la saccharine 'est semblable' au sucre. L'analyse chimique montre au contraire que les deux substances n'ont pas de propriétés communes, le sucre est un disaccharide de formule  $C_{12} H_{22} O_{11}$ , alors que la saccharine est un dérivé de l'acide O-sulfamidobenzoïque. On ne peut même pas parler de ressemblance visuelle, car dans ce cas, c'est au sel que le sucre ressemblerait le plus. Disons alors que ce que nous appelons leurs propriétés communes ne concerne pas la composition chimique, mais plutôt l'EFFET produit par les deux composés sur les papilles gustatives.

Ils produisent le même type d'expérience, tous deux ont une saveur 'douce'. La douceur n'est pas une propriété des deux composés mais un résultat de leur action sur nos papilles. Mais le résultat devient phénomène pertinent, de type 'emic', dans une civilisation culinaire qui oppose tout ce qui est doux à tout ce qui est salé, âpre



ou amer. Bien sûr, pour un gourmet, la 'douceur' de la saccharine n'est pas la même que celle du sucre, mais de la même manière un bon peintre reconnaît différentes gradations de couleur là où nous ne percevions toujours que du rouge.

En tout cas, là où l'on ne voyait que simple 'ressemblance' entre deux composés, nous avons maintenant repéré : (a) une structure chimique des composés ; (b) une structure du processus perceptif (interaction entre composés et papilles gustatives), où ce qui est dit 'semblable' ne l'est que par rapport à un axe d'opposition (par exemple "doux vs amer"), et apparaîtra différent en fonction d'un autre axe (par exemple granulé vs pâteux) ; (c) la structure du champ sémantique de la cuisine, qui détermine l'identification des pertinences, et donc l'attribution d'équivalence ou de non-équivalence.

En fonction de ces trois ordres de phénomènes, la prétendue 'ressemblance' n'apparaît plus que comme un réseau d'accords culturels qui détermine l'expérience naïve.

Un jugement de 'ressemblance' est donc fondé sur des critères de pertinence fixés par des conventions culturelles.

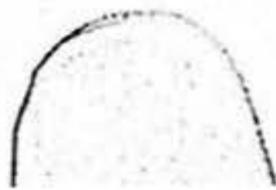
### 1.3. *Iconisme et similitude = les transformations*

Il existe une autre définition de l'iconisme, celle que Peirce a proposée. Un signe est iconique quand "il peut représenter son objet essentiellement par similarité" (2.276).

Dire qu'un signe est similaire à son objet n'est pas la même chose que de dire qu'il 'a les mêmes propriétés'. En tout cas, il existe une notion de SIMILITUDE, qui a un statut scientifique plus précis que la notion 'avoir les mêmes propriétés', ou 'ressembler à'. En géométrie, on définit la similitude comme la propriété de deux figures égales en tout sauf en ce qui concerne leur dimension. Étant donné que la différence de dimension n'est absolument pas négligeable (la différence entre un crocodile et un lézard a son importance pour la vie quotidienne), la décision de ne pas en tenir compte n'a rien de naturel, et a tout l'air de reposer sur une convention culturelle qui établit la pertinence de certains éléments d'une figure par rapport à d'autres. Ce type de décision exige un certain APPRENTISSAGE : si je propose à un enfant de trois ans de comparer un modèle scolaire de pyramide aux pyramides de Chéops, en lui demandant si elles sont semblables, la réponse sera probablement négative. C'est seulement après avoir reçu une série d'instructions que mon interlocuteur naïf sera en mesure de comprendre qu'il était question de déterminer une similitude géométrique. Le seul fait indiscutable de ressemblance nous est donné par le phénomène de CONGRUENCE, dans lequel deux figures de format semblable coïncident en chacun de leurs points. Mais à condition cependant que les deux figures soient planes : un masque mortuaire est congruent quant à la forme, mais il fait abstraction de la matière, de la couleur et d'une série d'autres particularités.

En approfondissant la définition de la similitude géométrique, on s'aperçoit qu'on peut l'attribuer à deux figures qui ont des *angles égaux et des côtés proportionnellement équivalents*.

Encore une fois, le critère de similitude est basé sur des *règles* précises qui sélectionnent certains aspects et en éliminent d'autres. Une fois que la règle a été acceptée, on trouve cependant une motivation qui met en relation deux côtés équivalents, étant donné que leur ressemblance n'est pas basée sur un rapport purement arbitraire : mais pour qu'elle apparaisse, une règle était nécessaire. Les expériences d'illusions d'optique nous apprennent qu'il existe des raisons bien fondées d'ordre perceptif, qui nous portent à établir l'équivalence ou la différence de deux figures, mais que c'est seulement lorsque la règle est connue, les paramètres appliqués et les proportions contrôlées, qu'un jugement correct peut être prononcé. La similitude géométrique est basée sur des paramètres spatiaux sélectionnés comme éléments pertinents ; mais la théorie des graphes présente des formes de similarité qui ne sont pas fondées sur des paramètres spatiaux ; certains rapports topologiques ou de succession sont choisis et transformés en rapports spatiaux par une décision d'ordre culturel. Selon la théorie des graphes les trois représentations de la figure 1 expriment les mêmes rapports, bien qu'elles ne soient absolument pas 'semblables' géométriquement ; en fait, elles sont définies comme ISOMORPHES :



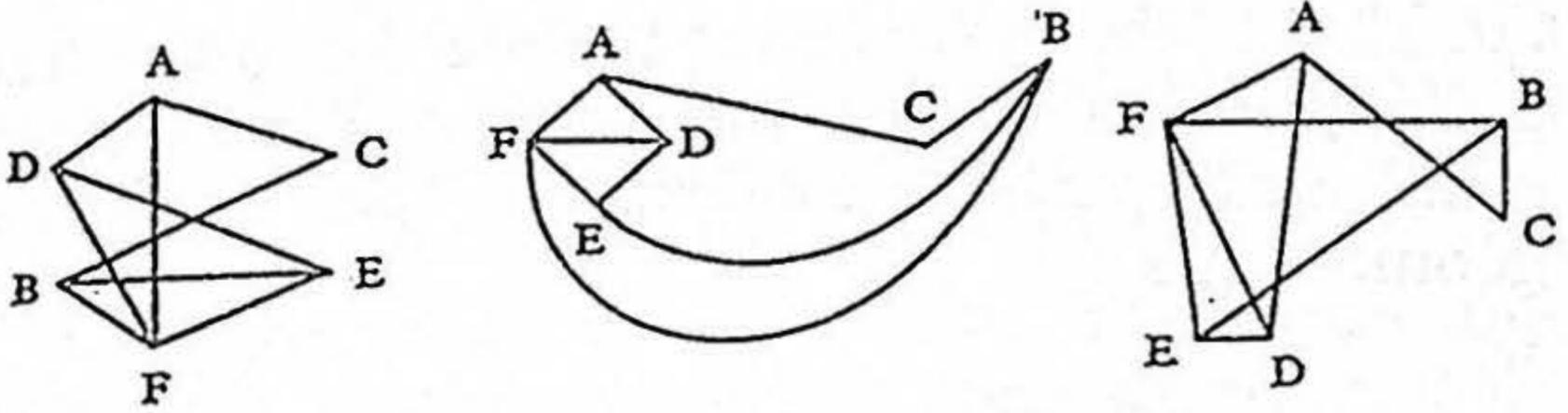


Figure 1

Ce type d'isomorphisme peut être nommé 'similarité', mais il serait difficile à définir comme similarité iconique ou visuelle, et il ne satisfait certainement pas aux conditions requises par la notion de similitude en géométrie. C'est par pure métaphore que l'on parle d'iconisme à propos des graphes.

Malheureusement, c'est ce type de métaphore que Peirce emploie dans son essai (remarquable à d'autres égards) sur les *Graphes existentiels* (4.347.573), lorsqu'il étudie les propriétés des diagrammes logiques. Un graphe existentiel, pour Peirce, est un artifice qui permet à la relation exprimée par un syllogisme du type "Tous les hommes sont sujets aux passions, tous les saints sont des hommes, donc tous les saints sont sujets aux passions" de recevoir la forme géométrique :

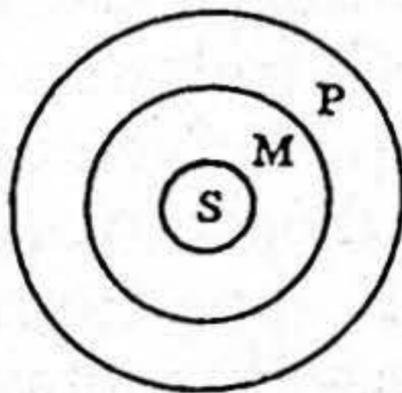


Figure 2

tandis que le syllogisme "Aucun homme n'est parfait, tout saint est un homme, donc aucun saint n'est parfait" est exprimé par la forme géométrique :

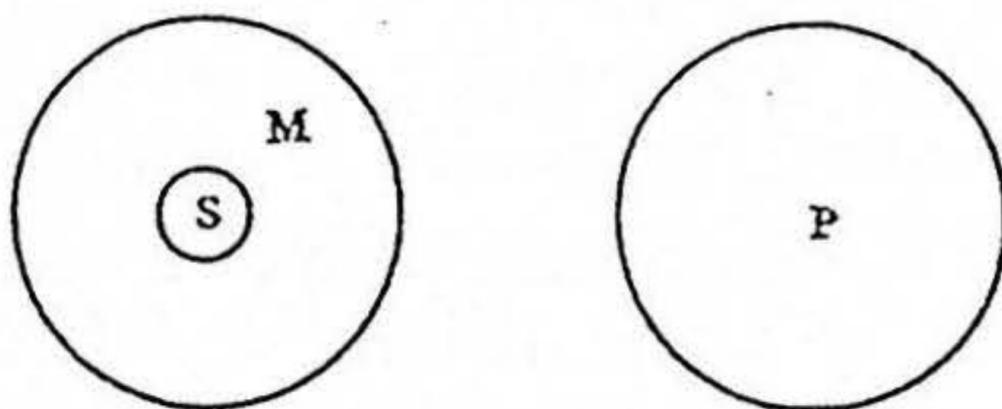


Figure 3

Peirce dit à propos de ce genre de diagrammes que "leur beauté provient du fait qu'ils sont vraiment iconiques, naturellement analogues à la chose représentée, et non création d'une convention" (4.367). Affirmation que l'on trouve quelque peu étrange si l'on associe généralement la notion d'iconisme au rapport visuel entre propriétés spatiales. Il est vrai que les diagrammes ci-dessus *présentent* des relations spatiales, mais celles-ci ne *représentent* pas d'autres relations spatiales ! La soumission aux passions n'est pas une question de situation dans l'espace. En termes de logique classique, on dirait qu'il s'agit de posséder ou non une propriété donnée. Or l'inhérence de la propriété au sujet (la relation *predicatum-subjectum*) est un concept naïvement réaliste, dans la mesure où le fait d'éprouver des passions n'est pas un accident qui appartienne ou soit inhérent au sujet, sauf dans la métaphysique aristotélicienne ; si c'était le cas, le premier graphe devrait d'ailleurs être inversé. S'il ne se présente pas



comme tel c'est parce qu'il ne transcrit pas la notion classique d'inhérence du prédicat au sujet, mais la notion moderne d'appartenance à une classe.

L'appartenance à une classe n'est pas une propriété spatiale (à moins que ce ne soit la classe de tous ceux qui se rencontreront aujourd'hui dans un endroit donné) mais un rapport purement abstrait. Comment se fait-il alors que dans la représentation graphique l'appartenance à une classe devienne l'appartenance à un espace ? Ce ne peut être que le fruit d'une convention (même si elle met en jeu des mécanismes mentaux qui nous ont familiarisés avec la représentation des rapports abstraits en termes de proximité ou de succession temporelle), qui ÉTABLISSE que certains rapports abstraits doivent être EXPRIMÉS par certains rapports spatiaux. Naturellement la convention est fondée sur un critère proportionnel du type, l'espace  $a$  est à l'espace  $b$  ce que l'entité  $a'$  est à l'entité  $b'$ , comme lors d'une similitude géométrique on établit un critère de proportionnalité entre les côtés. Mais nous sommes de toute façon en présence d'une convention qui établit comment une proportion (qui représente un type de motivation-non arbitraire) doit être posée et interprétée. Nommer 'iconisme' cet enchevêtrement complexe de règles d'isomorphisme, c'est faire une pure métaphore.

Un graphe montre qu'il existe une proportionnalité entre expression et contenu : mais ce contenu n'est pas un objet, c'est un rapport logique. C'est un bon exemple de corrélation entre éléments de l'expression et schèmes de

contenu pris comme type expressif, sans qu'un processus de vérification de l'objet soit l'intermédiaire nécessaire. Cela nous confirme dans l'idée avancée dans les pages précédentes, que dans les cas de *ratio difficilis*, ce qui compte n'est pas la correspondance entre image et objet, mais entre image et contenu. Dans ce cas, le contenu est le résultat d'une convention, comme l'est la relation proportionnelle. Les éléments de motivation existent, mais seulement parce qu'ils ont été auparavant *acceptés par convention* et comme tels *codifiés*. Similitude géométrique et isomorphisme topologique sont des TRANSFORMATIONS selon lesquelles à un point de L'ESPACE RÉEL de l'expression on fait correspondre un point de L'ESPACE VIRTUEL du type du contenu. La différence entre transformations se marque soit par la forme de correspondance, soit par la classe des éléments sélectionnés par convention et qui sont les seuls retenus comme invariants. C'est ainsi qu'un certain nombre de processus ont pour fonction de conserver les propriétés topologiques, d'autres les propriétés métriques, et ainsi de suite. Remarquons que dans chacun des cas considérés s'opère une transformation dans l'acception technique du terme. On appelle transformation toute correspondance bi-univoque de points dans l'espace (et nous considérons de la même manière l'espace virtuel du modèle de contenu, comme dans l'exemple des translations de relations d'appartenance à des classes, à des situations spatiales). Une transformation n'appelle pas l'idée d'une correspondance naturelle : c'est la conséquence d'une règle et d'un artifice. Par suite, la ligne

continue qui trace les contours d'une main sur le papier (*cf.* I.2) représente elle aussi l'institution d'une relation de similitude à travers la correspondance TRANSFORMÉE POINT PAR POINT entre un modèle visuel abstrait de la main humaine et sa représentation graphique. L'image est motivée par la représentation abstraite de la main, mais elle est aussi l'effet d'une décision culturelle et, en tant que telle, exige une perception exercée pour être reconnue. La similarité est un PRODUIT et nécessite un APPRENTISSAGE (Gibson, 1966).

#### I.4. *Iconisme et analogie*

Peut-on encore parler d'«analogie» pour les signes iconiques ? Si l'analogie recouvre une sorte de parenté mystérieuse entre choses et images (ou mieux entre choses et choses), il s'agit d'une catégorie à éliminer de ce cadre théorique. On ne la prend en considération que dans une acception qui en permette la vérification : au moins découvre-t-on que dans ce cas elle est synonyme de 'similarité'.

Nous allons essayer de comprendre ce qu'est l'analogie par l'observation du fonctionnement d'un ordinateur appelé 'analogique'. Il établit, par exemple, qu'une intensité de courant  $x$  dénote une grandeur physique  $y$ , et que la relation dénotative est basée sur un rapport proportionnel. La proportion peut être correctement définie comme un type d'analogie, mais tous les types d'analogie ne peuvent être ramenés à une proportion. En tout cas, pour qu'il y ait proportion, il doit y avoir

au moins trois termes. On ne peut affirmer "l'intensité  $x$  correspond à la grandeur  $y$ ", sans ajouter "comme la grandeur  $y$  correspond à...". Nous voyons alors qu'un ordinateur n'est pas appelé analogique parce qu'il établit une relation constante entre deux entités, mais parce qu'il établit une proportionnalité constante entre deux séries d'entités, dont l'une est prise comme signifiant de l'autre. Une proportion dépend du fait que, si à la grandeur 10 correspond l'intensité 1, à la grandeur 20 devra correspondre l'intensité 2, et ainsi de suite. La relation est définie comme 'analogique', mais la correspondance entre une intensité de courant donnée et une grandeur physique donnée a été arbitrairement fixée au départ, et l'ordinateur pourrait faire des calculs tout aussi exacts si l'on avait établi qu'à l'intensité 3 doit correspondre la grandeur 9, à l'intensité 6 la grandeur 18, et ainsi de suite. Ce n'est donc pas l'analogie qui institue la relation de proportionnalité, mais la relation de proportionnalité qui institue l'analogie. Mais pourquoi a-t-on établi qu'à l'intensité  $x$  doit correspondre la grandeur  $y$ ? Si l'on répond: "arbitrairement", ou "pour des raisons d'économie", il n'y a pas de problème. Mais supposons la réponse "parce qu'il existe une analogie entre  $x$  et  $y$ ". Cette analogie n'étant pas une proportion puisqu'il manque le troisième terme, on s'empresserait de la définir comme 'ressemblance'. Mais affirmer que deux entités se 'ressemblent' signifie affirmer qu'elles sont liées par une relation iconique. Ainsi retourne-t-on à la notion d'iconisme chaque fois que l'on veut définir une analogie qui n'est pas réductible à

une proportion. On a donc recours à l'analogie pour expliquer l'iconisme, alors qu'on doit recourir à l'iconisme pour expliquer l'analogie ; le résultat en est un cercle vicieux. Par conséquent, nous pourrions négliger tranquillement toute soi-disant analogie qui n'est pas un rapport proportionnel, en la renvoyant à l'explication en termes de similitude que nous avons proposée dans le paragraphe précédent. L'analogie (dans son acception naïve) est elle aussi réductible à des opérations réglées. Répétons que nous n'aborderons pas les cas où 'analogue' est employé comme synonyme d'"ineffable". On n'écrit pas de traité à propos de tel ou tel problème pour déclarer que ce problème est un 'je ne sais quoi'. Et si certains philosophes le font, ils ont tort. Ainsi, après avoir rétabli /analogie/ dans ses seules acceptions possibles (rapport de similitude, d'isomorphisme ou de proportionnalité), nous pouvons dire que c'est UN PROCÉDÉ INSTITUTIF DES CONDITIONS NÉCESSAIRES A UNE TRANSFORMATION.

### I.5. *Réflexions, répliques et stimuli*

La transformation s'étant présentée comme l'explication la plus rentable de l'impression d'iconisme, essayons encore d'éliminer les phénomènes qui, alors qu'ils pourraient être ramenés sous la rubrique 'similarité', encombrant encore le champ théorique. Nous nous référons : (I) aux réflexions spéculaires, (II) aux doubles et aux répliques basées sur la *ratio facilis*, et (III) aux signes définis comme 'expressifs' (où naturelle-



ment /expressif/ est employé selon l'usage courant et non pas selon notre terminologie). Les RÉFLEXIONS SPÉCULAIRES peuvent être définies comme un type de congruence, dans la mesure où les congruences sont des formes d'équivalence et établissent une relation bi-univoque basée sur les propriétés de réflexion, symétrie et transitivité. En ce sens, la réflexion spéculaire serait une forme d'égalité et non de similarité. Mais il est nécessaire de préciser qu'une réflexion spéculaire ne peut être considérée comme un signe (en conformité à notre définition de la fonction sémiotique). Non seulement l'image du miroir ne peut être définie comme 'image' (étant donné qu'elle n'est qu'image virtuelle et n'est pas formée d'une expression matérielle<sup>1</sup>) mais encore, dans le cas où nous admettrions l'existence matérielle de l'image, il nous faudrait reconnaître qu'elle n'est pas à *la place d'autre chose* mais *face à autre chose*. Elle n'existe pas *au lieu de*, mais à *cause de* la présence de quelque chose : quand ce quelque chose disparaît, disparaît en même temps la pseudo-image dans le miroir<sup>2</sup>.

1. Voir Gibson (1966, p. 227) : "L'optique établit une distinction entre image 'réelle' et image 'virtuelle'. En optique, ce que j'ai appelé image d'écran (obtenue en projetant des ombres sur une surface, la structure d'un appareil à travers des variations artificielles de lumière) est justement défini image 'réelle'. Ce que j'appelle appareil optique, quand il provient d'un miroir ou d'une lentille, est considéré comme produisant une image 'virtuelle'. Le visage qui apparaît dans le miroir, ou ce qui apparaît proche dans le champ d'un télescope, sont des objets quant à l'effet, mais n'en sont pas en fait."

2. On pourrait objecter que les images du miroir sont employées comme signes au moins dans certains cas, par exemple, quand je regarde dans le miroir quelqu'un qui me suit, ou quand j'utilise



Le second phénomène qui n'a pas à être considéré comme un cas d'iconisme est la fabrication ou l'existence de DOUBLES (cf. 0.2) : un double peut être une icône de l'objet-modèle seulement dans le cas particulier où l'objet est utilisé comme SIGNE OSTENSIF ; nous en reparlerons<sup>1</sup>.

Le troisième phénomène à exclure concerne les RÉPLIQUES régies par la *ratio facilis*, en premier lieu parce que leur *type* expressif prescrit jusqu'au continuum matériel dont sera composée l'*occurrence*, ce qui ne se produit pas dans le cas des signes définis comme iconiques (c'est justement pour cette raison qu'ils exigent des règles de transformation), et c'est en cela que deux triangles peuvent être semblables même si l'un d'eux est tracé sur une feuille de papier et l'autre gravé dans le cuivre. Deuxièmement, parce que l'iconisme présumé qui devrait organiser le rapport type-occurrence n'est pas un THÉORÈME que la sémiotique aurait à démontrer, mais un de ses POSTULATS.

Du postulat de la reconnaissance des répliques

le miroir pour contrôler la coupe de mes cheveux sur la nuque. Mais ces exemples sont de simples cas d'*extension artificielle* du champ de vision, semblables à l'usage du microscope ou du télescope. Ce sont des cas de *prothèse* et non de signification.

1. Subsiste le problème des doubles mal faits, à mi-chemin entre la tentative de réplique, le double et la représentation iconique. Qu'est-ce que la mauvaise imitation d'un dé ? La photocopie d'un dessin au trait ? La reproduction photomécanique d'une peinture entièrement parfaite au niveau chromatique, mais où on utilise du papier couché pour imiter la texture de la toile ? Ce sont des phénomènes que nous définirons en II.2 comme des EMPREINTES ; dans d'autres cas, ils peuvent devenir des signes à condition d'être présentés comme tels par un contexte, un accord explicite, une légende.

dépend la notion même de signe comme entité répliquable. Les règles de cette possibilité de reconnaissance sont d'ordre perceptif, et elles sont à considérer comme des données dans le cadre d'une recherche sémiotique. Une occurrence n'est donc pas le signe de son propre type (même si nous avons encore l'occasion de la considérer comme telle dans le cas des signes ostensifs, cf. II.3). La réplique, tant partielle qu'absolue, n'est pas du domaine de l'expression en tant que fonctif, elle concerne l'expression comme signal, et la définition des conditions de réplique réussie regarde les ingénieurs de la communication (ou la phonétique ou toute autre science). Quand, en revanche, les conditions de reproductibilité concernent le signal en tant que fonctif, c'est-à-dire quand les procédés de production du signal déterminent non seulement sa nature de signal mais encore la possibilité d'en reconnaître le contenu exprimé, le problème se pose différemment. Nous avons alors des cas de *ratio difficilis* dans lesquels le modèle de la réplique est un type de contenu.

En dernier lieu, nous proposons de ne pas considérer comme iconiques ce que l'on appelle des signes '*expressifs*', c'est-à-dire ces artifices dans lesquels le signal en lui-même semble pouvoir 'provoquer' une impression déterminée de ressemblance entre son expression et une émotion donnée. Beaucoup d'artistes (Kandinsky par exemple) ont théorisé le fait qu'une certaine ligne puisse 'exprimer' un sentiment de force ou de faiblesse, d'équilibre ou de déséquilibre, et ainsi de suite. La psychologie de l'empathie (ou *Einfüh-*



*lung*) a étudié ces phénomènes qui sans aucun doute ont leur place dans notre vie perceptive et concernent un grand nombre de phénomènes sémiotiques ainsi que d'autres phénomènes de perception des formes naturelles. Plutôt que les nier, nous considérons ces phénomènes d'empathie comme des cas de *stimulation* qui relèvent de la physiologie du système nerveux.

Toutefois, la sémiotique les prend en considération, quand l'effet précis que provoque une forme donnée est ENREGISTRÉ PAR LA CULTURE (cf. II.6). Nous parlerons alors de STIMULATION PROGRAMMÉE.

### I.6. *Iconisme et convention*

En opposition aux théories qui affirment le caractère naturel des signes iconiques, on peut apporter des preuves tout à fait concluantes de leur caractère conventionnel. On peut citer plusieurs exemples d'artistes qui ont produit des 'imitations' qui aujourd'hui nous semblent parfaites et qui, la première fois où elles sont apparues, ont été refusées à cause de leur caractère "peu réaliste" (cf. les exemples proposés par Gombrich, 1956, et discutés dans Eco, 1972, B).

Cela signifie que l'artiste avait inventé un type de transformation selon des règles qui n'étaient pas encore acquises par la collectivité. Par ailleurs, il existe des peintures primitives auxquelles nous n'accordons pas de valeur représentative parce que nous nous référons à d'autres règles de transformation.



Tout au long de l'histoire des arts visuels, on trouve des représentations 'iconiques' qui dans un premier temps, n'ont pas été reconnues comme telles, puis, au fur et à mesure que leurs destinataires s'y accoutumaient, devenaient conventionnelles au point de sembler plus "naturelles" que les objets eux-mêmes, si bien que, par la suite, la perception de la nature était "filtrée" par le modèle iconique dominant. Gombrich cite le cas d'une série de dessinateurs du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle qui ont continué à représenter des rhinocéros 'd'après nature' en reproduisant inconsciemment le modèle de rhinocéros proposé par Dürer (modèle qui correspondait à la description du rhinocéros popularisée par les bestiaires médiévaux) ; Gombrich cite encore le cas d'un peintre du XIX<sup>e</sup> siècle qui représente d'après nature la façade de la cathédrale de Chartres, et qui, tout en la voyant avec des portails en plein cintre, représente des portails en ogive pour être fidèle à la notion culturelle de "cathédrale gothique" prédominante à son époque ; ces épisodes, et tant d'autres, nous apprennent que dans les cas de signes régis par la *ratio difficilis*, ce n'est pas l'objet qui motive l'organisation de l'expression, mais le contenu culturel qui correspond à un objet donné.

### I.7. *Similarité entre expression et contenu*

Représenter iconiquement l'objet signifie alors transcrire selon des conventions graphiques (ou autres) les propriétés culturelles qui lui sont

attribuées. Une culture définit ses objets en se référant à certains codes de RECONNAISSANCE qui sélectionnent les traits pertinents et caractérisants du contenu<sup>1</sup>. UN CODE DE LA REPRÉSENTATION ICONIQUE établit ensuite quelles conventions graphiques correspondent aux traits du contenu, ou aux éléments pertinents déterminés par les codes de reconnaissance<sup>2</sup>. Presque toutes les représentations iconiques schématiques vérifient à la lettre cette hypothèse (par exemple, la représentation iconique du soleil comme un cercle dont partent des rayons, de la maison comme un carré surmonté d'un triangle, etc.). Mais même dans le cas de représentation plus 'réaliste', on peut relever des blocs d'unités expressives qui ne renvoient pas à *ce que l'on voit* de l'objet, mais à *ce qu'on en sait* ou à ce qu'on a appris à en voir<sup>3</sup>.

Nous pouvons donc considérer que les traits du contenu de nombreuses entités culturelles se répartissent entre des éléments d'ordre optique, d'ordre ontologique et d'ordre purement conventionnel. Les traits optiques dépendent souvent de l'expérience perceptive antérieure, les traits ontologiques concernent les propriétés qui sont en réalité d'ordre perceptif mais que la culture attribue à l'objet, à tel point que les conventions graphiques qui le dénotent donnent l'impression d'une restitution originelle de l'objet lui-même ; enfin, les traits strictement conventionnels dépendent de conventions iconographiques qui ont

1. Cf. Eco, 1972, p. 178.

2. Cf. exemple de l'enfant qui mime l'hélicoptère, donné par Eco, 1972, p. 179.

3. Cf. Eco, 1972, p. 180.

'catachrésisé' des tentatives antérieures de reproduction des propriétés optiques. On peut alors définir le CODE ICONIQUE comme un système qui fait correspondre à un système de moyens graphiques des unités perceptives et des unités culturelles codifiées, ou des unités pertinentes d'un système sémantique qui résulte d'une codification préalable de l'expérience perceptive.

### I.8. *Phénomènes pseudo-iconiques*

Parfois, la ressemblance est reconnue à la seule condition que, même si la forme de l'*imitans* est différente de celle de l'*imitatum*, la soi-disant 'icône' remplisse la même fonction que l'objet. Il s'agit alors de démontrer que ni la présence de certaines propriétés élémentaires, ni la présence d'une fonction 'identique' ne constituent le résultat de l'impression d'iconisme, mais qu'elles en sont l'OPÉRATION CONSTITUTIVE. Gombrich (1951), dans son essai à propos du petit cheval-jouet fait d'un manche à balai (*hobby horse*), démontre que la relation présumée iconique ne dépend pas d'une ressemblance de forme, si ce n'est dans le sens que le manche à balai a une dimension linéaire qu'on peut aussi repérer chez le cheval. En réalité, le seul aspect que le bâton a en commun avec le cheval est qu'il peut être chevauché : c'est ainsi que l'enfant rend pertinente dans le bâton une des fonctions accomplies par les chevaux réels. L'enfant ne choisit pas le bâton comme *ersatz* de cheval, parce qu'il ressemble au cheval, mais parce qu'il peut être utilisé de la

même manière. L'exemple de Gombrich est révélateur. En fait le bâton peut devenir, tour à tour, l'icône d'un cheval, d'un sceptre ou d'une épée. L'élément récurrent de tous ces objets est une propriété de LINÉARITÉ (aussi bien verticale qu'horizontale). Mais il est difficile de dire que le bâton 'imite' la verticalité de l'épée ; dans la mesure où ces objets sont tous deux linéaires et longilignes, il s'agit de la *même* verticalité. Nous nous trouvons donc en présence d'une catégorie de signes qui ont été appelés '*intrinsically coded acts*', ou 'signes contigus' ; dans ces cas, la partie du référent que le signe peut mentionner est employée comme signifiant. Les plus récentes études de kinésique mettent en évidence l'existence de signes qui ne sont pas tout à fait arbitraires, mais qui paraissent fondés sur une certaine ressemblance avec l'objet représenté : ils constitueraient des 'signes iconiques kinésiques'. Un exemple pourrait en être donné par l'enfant qui pointe l'index comme s'il s'agissait du canon d'un pistolet, tandis que le pouce sert de percuteur. Mais il existe d'autres signes qui ne sont pas directement iconiques, ce sont les signes intrinsèques : en fait, l'enfant peut aussi imiter le pistolet en bougeant l'index comme s'il appuyait sur une gachette imaginaire et en serrant les autres doigts sur une crosse imaginaire. Dans ce cas, il n'y a pas imitation du pistolet, mais le signifiant (la main) est constitué par une partie du référent supposé (une main qui serre un pistolet). Une partie du référent est donc utilisée comme signifiant, ou une partie de l'objet est employée pour le tout par SYNECDOQUE GESTUELLE

(cf. Ekman et Friesen, 1969 ; cf. aussi Verón, Farassino, 1973 ; Eco, 1973). De cette manière, beaucoup de signes définis comme iconiques peuvent être reclassés comme SIGNES CONTIGUS.

La couleur rouge qui apparaît sur le dessin d'un drapeau rouge n'est pas semblable au rouge du drapeau réel : c'est le même rouge. C'est ce type de considérations qui pourraient donner raison à Morris et à Peirce, dans la mesure où le signe iconique a vraiment quelques-unes des propriétés de ses propres *denotata* et se "réfère à l'objet... en vertu de ses propres caractéristiques". Cependant, une tache de couleur rouge ne suffit pas à dessiner un drapeau : il faut aussi une figure carrée ou rectangulaire avec, de plus, des côtés ondulés ; ce trait géométrique n'est pas quelque chose qui appartient au drapeau réel comme lui appartient la couleur, étant donné que le parallélogramme du dessin est seulement 'semblable' à la pièce de toile dont est fait le drapeau (on pourrait remarquer, de même, que la couleur rouge n'est pas semblable mais est un DOUBLE, tandis que les deux carrés ont au maximum entre eux un rapport caractéristique de similitude géométrique basé sur des transformations).

Donc, la difficulté à définir un signe iconique tient non seulement à la multiplicité des relations que nous y déterminons, mais encore au fait que ces relations n'appartiennent pas toutes à la même catégorie. Par exemple, si, comme nous l'avons dit, dans le bâton de l'enfant et dans le cheval il y a la même propriété (l'être longiligne) pourquoi la propriété d'être rectangulaire n'est-elle pas la même dans le drapeau et dans son dessin ? En



fait, nous nous trouvons à deux niveaux différents d'abstraction : la linéarité est une DIMENSION SPATIALE et représente une façon de percevoir l'espace, tandis que le carré et le rectangle sont déjà des FIGURES CONSTRUITES DANS L'ESPACE. C'est seulement pour des raisons linguistiques que nous sommes amenés à penser que "propriété d'être vertical" et "propriété d'être carré" sont des abstractions de même niveau. Les dimensions de l'espace ne sont pas des construits intellectuels mais des CONDITIONS CONSTRUCTIVES d'un objet possible et, en tant que conditions, elles peuvent être reproduites, égales à elles-mêmes, en toutes circonstances. L'idée de carré, au contraire, est UN OBJET CONSTRUIT dans le cadre de ces conditions, et ne peut pas être reproduit égal à lui-même, mais seulement sous la forme d'une abstraction 'semblable' à des constructions antérieures du même genre. Cela n'empêche pas que le bâton se substitue au cheval ni que le carré ou le rectangle représentent le drapeau, dans la mesure où, à un premier niveau sémiotique, chacun d'eux est un signe. Seulement, à la différence du premier, le deuxième exemple pose des problèmes d'iconisme. Mais, étant donné qu'on parle d'iconisme dans les deux cas, on s'aperçoit encore une fois que cette étrange notion d'"icône" couvre les phénomènes les plus disparates et les moins analysés.

Un autre fait vient appuyer l'affirmation que la dimension du bâton n'est pas un construit mais une condition constructive. Ce qui permet le rapport de substitution cheval-bâton n'est pas seulement la présence d'un objet longiligne, mais

aussi la présence d'un corps à cheval ; et ce qui permet le rapport de substitution épée-bâton est la présence d'une main qui l'empoigne ; à tel point que le corps qui caracole et la main qui, fermée comme pour enserrer, s'agite dans l'espace, suffiraient à créer chez l'enfant la fiction désirée. La longilinéarité (suggérée) et la présence du geste (qui n'est pas une imitation mais le geste même qui s'effectuerait en présence de l'objet réel) ne constituent pas l'imitation d'un objet mais de *tout un comportement*.

Tout au long de ce processus jalonné de signes contigus, l'iconisme au sens classique du terme n'apparaît *jamais*, et s'il nous semble y déceler une quelconque ressemblance iconique, il s'agit d'une pure 'illusion d'optique'. Si quelque chose dans le geste de l'enfant qui chevauche le bâton apparaît comme iconique, c'est parce que :

(a) une dimension linéaire a été utilisée en tant que moyen d'expression d'une dimension linéaire qui, même de façon rudimentaire, caractérise le cheval ;

(b) une partie du processus de comportement fonctionnant comme signe contigu a été utilisée comme convention expressive pour communiquer l'idée que le bâton est un cheval. Mais, dans ce cas, on éprouve quelque difficulté à distinguer les traits de l'expression des traits du contenu : si un même trait est à la fois communiquant et communiqué, comment analyser le signe ? Dans la mesure où l'on ne saurait affirmer que le cheval-bâton n'est pas un signe, la meilleure solution sera de distinguer plus précisément l'*imitans* de l'*imitatum*. Abordons la dernière ambi-

guité, liée à l'idée de ressemblance, qui réside dans le fait qu'au niveau d'une caractérisation élémentaire, comme haut/bas, droite/gauche, ou long/large, tout peut ressembler à tout. Ce qui veut dire qu'on trouvera toujours des caractérisations formelles assez générales pour appartenir à presque tous les phénomènes et être considérées comme iconiques de n'importe lequel d'entre eux.

### I.9. *Les articulations iconiques*

Il ne faudrait pourtant pas en arriver à une conclusion tout aussi dogmatique que les partisans de l'iconisme, et affirmer que les signes iconiques sont *totale*ment conventionnels et qu'ils sont, comme les signes verbaux, susceptibles d'ARTICULATION MULTIPLE et de DIGITALISATION INTÉGRALE.

La question la plus naïve pourrait être (et elle a été) : existe-t-il des 'phonèmes' iconiques et des 'phases' iconiques ? Naturellement cette formulation est influencée par un verbocentrisme naïf, mais dans toute sa simplicité elle recouvre certaines questions lourdes de pertinence. Tout le monde est d'accord sur le fait que les images véhiculent un certain contenu. Si on essaie de le verbaliser, on trouve des unités sémantiques identifiables (par exemple, il y a une clairière où deux jeunes gens habillés et une jeune fille nue font un goûter...). Dans l'image, y a-t-il des unités d'expression qui correspondent à ces unités de contenu ? Si la réponse est affirmative, une ques-

tion se pose aussitôt : ces unités sont-elles codifiées ? Si elles ne le sont pas, comment sont-elles reconnaissables ? Et si nous supposons qu'elles sont identifiables, est-il possible de signifier que l'analyse les subdivise en unités inférieures dépourvues de signifié, telles que, par la combinaison d'un nombre limité d'entre elles, puissent être générées d'autres unités signifiantes en nombre infini ?

Nous avons vu que pour produire des équivalents iconiques de la perception il y avait seulement quelques traits pertinents des objets à représenter qui étaient sélectionnés. Les enfants de moins de quatre ans ne perçoivent pas dans le corps humain le torse comme trait pertinent et ils dessinent des silhouettes qui n'ont que tête, bras et jambes. Mais alors qu'il est possible au niveau des grandes unités de reconnaissance de sélectionner des traits pertinents, le problème s'avère beaucoup plus complexe au niveau de leurs composantes microscopiques. Tous les niveaux de la langue révèlent la présence d'unités discrètes, des traits distinctifs aux phonèmes, des phonèmes aux morphèmes, et de ceux-ci aux chaînes textuelles, chaque niveau semble analysable. En revanche, pour ce qui est des supposés codes iconiques, nous sommes devant un panorama beaucoup plus confus. L'univers de la communication visuelle semble fait pour nous rappeler que, même si nous communiquons sur la base de codes forts (la langue) et même très forts (l'alphabet Morse), la plupart du temps nous avons affaire à des codes très faibles et imprécis,

en mutation et peu définis, dont les variantes facultatives prévalent sur les traits pertinents.

Dans la langue, il existe beaucoup de façons de prononcer un phonème ou un mot, avec une grande variété d'intonations et d'accents ; pourtant l'émission '*etic*' est toujours reconnaissable selon l'*'emic*'.

Par contre, dans l'univers de la représentation visuelle, il existe une infinité de manières de dessiner une silhouette humaine. Je peux l'évoquer par des jeux de clair-obscur, l'ébaucher en quelques coups de pinceau, ou la peindre selon un réalisme minutieux et maniaque ; je peux, en même temps, la représenter assise, debout, couchée, de trois quarts, de profil, pendant qu'elle boit, pendant qu'elle danse... Il est vrai que je peux aussi dire "homme" dans des centaines de dialectes et de langues mais, si nombreux soient-ils, on peut tous les codifier avec précision, alors que les mille façons de dessiner un homme ne sont pas prévisibles. De plus, alors que les différentes manières d'exprimer "homme" par la langue ne sont compréhensibles que pour qui a appris dans chaque cas la langue utilisée, les mille façons de dessiner un homme sont pour la plupart interprétables pour qui n'est pas particulièrement exercé (même si, comme nous l'avons fait remarquer à ce propos, certaines modalités de représentation restent incompréhensibles sans apprentissage préalable).

Lorsqu'il s'agit d'images, nous sommes donc en présence de blocs macroscopiques, de TEXTES, dont on ne peut discerner les éléments d'articulation. Ce qu'on appelle signe iconique est un

texte, la preuve en est que son équivalent verbal n'est pas un simple mot mais, au minimum, une description ou un énoncé et parfois même tout un discours, un acte référentiel ou un acte locutif. Il n'y a pas de dessin de cheval qui corresponde au terme /cheval/, on le verbalisera, suivant le cas, comme /Un cheval noir qui galope/, /Ce cheval est en train de courir/, /Regarde le beau cheval!/, ou par un énoncé scientifique du type /Tous les chevaux ont les propriétés suivantes.../. En dehors de leur contexte, les unités iconiques n'ont pas de statut et n'appartiennent donc pas à un code ; en dehors de leur contexte, les 'signes iconiques' ne sont pas des signes et, dans la mesure où ils ne sont pas semblables à leur objet, il est difficile de comprendre pourquoi ils signifient. Et pourtant ils signifient. Il nous reste donc à penser qu'un TEXTE ICONIQUE, plutôt que de dépendre d'un code, est un processus d'INSTITUTION DE CODE. A la limite, on trouve des textes qui semblent PROMETTRE UNE RÈGLE plutôt qu'en suivre une. Face à des résultats aussi décevants, une seule affirmation paraît possible : la catégorie d'iconisme ne sert à rien, elle brouille les idées parce qu'elle ne définit ni un phénomène unique ni seulement des phénomènes sémiotiques. Mais en approfondissant, on découvre que ce n'est pas seulement la notion du signe iconique qui est mise en crise. C'est la notion même de 'signe' qui s'avère inutilisable, et la crise de l'iconisme est tout simplement une des conséquences d'un effondrement bien plus radical.

La notion de 'signe' n'est pas opérante lorsqu'elle est identifiée à celle d'unité sémiotique et

à celle de corrélation 'fixe' : nous pouvons toujours parler de signes, si nous le voulons, mais en tant que résultats de la corrélation entre une TEXTURE EXPRESSIVE, assez imprécise, et une PORTION DE CONTENU, vaste et inanalysable ; et nous trouverons des conventions graphiques qui prennent en charge des contenus différents selon les contextes. Les fonctions sémiotiques sont souvent le résultat transitoire de conventions occasionnelles et circonstanciées.

En conséquence, ce ne sont plus des types de signes que nous avons déterminés tout au long de cette critique de l'iconisme, mais des MODES DE PRODUCTION DES FONCTIONS SÉMIOTIQUES. Fonder une typologie des signes a toujours été un projet radicalement erroné et c'est pour cette raison qu'il a conduit à autant d'inconséquences. Comme nous le verrons au chapitre suivant, le fait d'y substituer le projet d'une typologie des MODES DE PRODUCTION DES FONCTIONS SÉMIOTIQUES nous permettra de réunir dans le cadre d'une nouvelle taxinomie aussi bien les fonctions sémiotiques indépendantes, que les unités textuelles, considérées dans leur globalité, qui jouent le rôle de fonctions sémiotiques macroscopiques et hypocodifiées, macro-unités textuelles qui ont, sans aucun doute, une fonction de signification, mais dont on ne peut identifier les unités 'grammaticales'<sup>1</sup>.

1. Comme on le sait, Peirce a établi le programme d'une typologie des signes (dont il a réalisé seulement une partie, 10 types sur 66 prévus) selon laquelle chaque signe apparaît comme un 'faisceau' de diverses catégories sémiotiques. Il n'y a donc jamais, même chez Peirce, de signe iconique en tant que

## II. — TYPOLOGIE DES MODES DE PRODUCTION SÉMIOTIQUE

### II.1. *Une classification à quatre dimensions*

La classification des modes de production (et d'interprétation) sémiotiques que nous présentons, figure 4, s'établit selon les quatre paramètres suivants :

- (I) LE TRAVAIL PHYSIQUE nécessaire à la production de l'expression ;
- (II) le rapport type-occurrence (*ratio facilis* ou *ratio difficilis*) ;
- (III) le CONTINUUM A FORMER, qui peut être soit HOMOMATÉRIEL (l'expression est formée de la même matière que le référent), soit HÉTÉROMATÉRIEL (le continuum peut être choisi arbitrairement s'il n'est pas motivé par un lien causal avec le référent) ;
- (IV) LE MODE D'ARTICULATION et sa complexité qui va des systèmes où sont déterminées des unités

tel, mais il peut y avoir un *iconic Sinsign* qui est en même temps un *Rhème* et un *Qualisign*, ou un *Rhematic iconic legisign* (2.254). Cependant la classification est encore possible pour Peirce, dans la mesure où ses différentes triades cataloguent les signes sous divers points de vue, et dans la mesure, surtout, où l'on accepte l'idée que les signes ne soient pas seulement des unités grammaticales mais aussi une phrase, un texte tout entier et même un livre. Le succès partiel de l'entreprise peircienne (ainsi que son très large échec) nous avertit donc que, pour mener à bien une typologie des signes, il faut avant tout renoncer à identifier le signe à l'unité grammaticalisée, et étendre au contraire la définition de signe à tout type de corrélation qui institue un rapport entre deux fonctifs, sans se préoccuper ni de leurs dimensions ni de leur composition.

<i>Travail matériel requis pour la production de l'expression</i>	<i>Reconnaissance</i>			<i>Ostension</i>		<i>Réplique</i>					<i>Invention</i>				
<i>rapport type-occurrence</i> Ratio difficilis  Ratio facilis	empreintes			exemples	échantillons	échantillons fictifs	vecteurs	stylisations			unités combinatoires	pseudo-unités combinatoires	stimuli programmés	congruences projections graphes	<i>transformations</i>
Continuum à former	hétéromatériel motivé			homomatériel			hétéromatériel arbitraire								
Modes d'articulation	unités grammaticalisées préétablies, codifiées et hypercodifiées selon diverses modalités de pertinentisation											textes proposés et hypocodifiés			

Figure 4 - TYPOLOGIE DES MODES DE PRODUCTION SÉMIOTIQUE

combinatoires précises (codifiées et hypercodifiées) à ceux qui présentent des textes inanaly-sables. Le tableau enregistre le mode selon lequel les expressions sont matériellement *produites*, mais n'enregistre pas celui selon lequel elles sont mises en corrélation avec le contenu : ce mode étant toutefois impliqué par deux décisions antérieures ou postérieures à la production de l'ex-pression. Dans le cas de la reconnaissance de SYMPTÔMES, par exemple, il est clair qu'on a affaire à une motivation préétablie due à l'expérience (acquise) de l'existence d'un rapport matériel entre une certaine cause et son effet ; pourtant, c'est une convention qui décide que *chaque fois* qu'apparaît cet effet, on doit le mettre en corrélation avec la notion de *cette cause-là*, même si l'on n'a pas vérifié sa présence empirique. Les mots (classés parmi les UNITÉS COMBINATOIRES) sont mis en corrélation avec un contenu après production de l'entité matérielle, et cela se fait chaque fois indépendamment de son organisation (affirmation valable même si l'on vérifiait l'hypo-thèse d'une origine 'iconique' du langage verbal). C'est pour l'ensemble de ces raisons que des objets comme les symptômes et les mots sont placés sur une ligne horizontale dans la même case, en référence aux corrélations selon la *ratio facilis*, indépendamment des raisons qui ont fait choisir ces objets comme expression d'un contenu donné. Ces deux types d'objets pourraient être construits par un ordinateur qui "connaîtrait" seulement la forme de leur expression, pendant qu'une deuxième machine attribuerait un contenu à ces expressions ; en d'autres termes, ces deux

formes de l'expression sont diversement motivées, mais elles fonctionnent de la même manière quand elles sont intégrées comme fonctifs d'une corrélation conventionnalisée.

Par ailleurs, nous trouvons les objets régis par la *ratio difficilis*, motivés par l'organisation sémantique de leur contenu (cf. 0.4), si bien que l'on n'accorde aucune importance au fait qu'ils aient été codifiés sur la base d'expériences acquises (comme dans le cas de l'empreinte, où l'analyse du contenu précède l'expression), ni au fait que le contenu soit le résultat de l'invention de la forme de l'expression, comme dans le cas de nombreux tableaux.

Le facteur motivation, raison de leur choix, n'empêche donc pas qu'ils soient produits selon la *ratio difficilis* : ils sont mis en corrélation avec certains aspects du sémène qui leur correspond, devenant par là même des expressions dont les traits sont également des traits sémantiques, à la fois marques sémantiques transformées et projetées sur le plan syntactique<sup>1</sup>.

Un ordinateur qui *aurait reçu des instructions*

1. Tout cela exige que soit évitée l'erreur verbocentrique : l'analyse sémantique d'une expression donnée peut et doit contenir aussi des marques non verbales comme directions, coordonnées spatiales, rapports d'ordre et ainsi de suite. Le contenu du mot chien doit aussi comporter des images de chien, comme le contenu de la représentation graphique d'un chien comporte aussi le concept de chien et le mot qui lui correspond.

Nous faisons allusion à une 'encyclopédie' sémantique en tant qu'*hypothèse régulatrice* plutôt que domaine de connaissance individuelle globale ; ce serait le postulat de l'existence d'une symbolisation sociale virtuelle, qui permettrait d'expliquer à la fois les actes de communication et notre possibilité de décodage (cf. Eco, 1976, 2.8.II).

*pour produire ces objets devrait aussi avoir reçu des instructions d'ordre sémantique*<sup>1</sup>.

Les objets enregistrés dans les cases correspondant à la rubrique "rapport type-occurrence" semblent être des 'signes' (selon l'usage établi par les classifications traditionnelles). Mais ce *n'en sont pas*. Ce sont des simplifications pratiques qui pourraient être redéfinies en mettant, par exemple, au lieu de /empreintes/, des expressions comme /produire des empreintes/, ou au lieu de /vecteurs/ des expressions comme /imposer un mouvement vectoriel/.

Dans le meilleur des cas, on peut parler des empreintes ou de certains exemples en tant qu'*objets matériels* qui, par certaines de leurs caractéristiques formelles, peuvent faire partie d'une corrélation sémiotique en devenant alors les fonctifs. D'un point de vue sémiotique, on spécifiera que ce sont des ensembles de traits qui peuvent ou non prendre en charge un contenu en fonction du système dans lequel ils sont intégrés. Dans ces conditions ils peuvent, suivant le cas, fonctionner indépendamment comme signes. On doit avoir présent à l'esprit que le tableau (fig. 4) dresse la liste des entités matérielles et des procédés ASSIGNABLES à la fonction sémiotique, mais qui subsisteraient en tant que tels au cas où la fonction sémiotique ne s'instaurerait pas.

1. Ce n'est pas en cela, toutefois, que réside la différence entre un ordinateur digital et un ordinateur analogique, car un ordinateur analogique peut aussi produire des occurrences dépendant de la *ratio facilis* (que l'on se reporte à l'analyse et à la transmission du signal télévisuel).

D'autre part, il est clair qu'ils sont produits dans le but de signifier, et de leur mode de production dépend leur aptitude à véhiculer des contenus spécifiques. L'expression verbale 'mass media', par exemple, est le résultat de deux des processus énumérés figure 4, chacun d'entre eux dépendant d'un double rapport type-occurrence : celle-ci est donc composée de deux UNITÉS COMBINATOIRES organisées selon un principe de SUCCESSION VECTORIELLE ; en revanche, un doigt pointé est à la fois VECTEUR et UNITÉ COMBINATOIRE. Ainsi donc, des unités comme les VECTEURS et les PROJECTIONS ne sont pas des *types de signes* au sens où l'étaient les 'indices' ou les 'icônes'. Les PROJECTIONS impliquent le choix arbitraire d'un continuum et les EMPREINTES un continuum motivé, mais, en fait, toutes deux semblent être des icônes, alors que (régies par la *ratio difficilis*) elles sont motivées par le type de leur contenu ; et, de toute façon, les empreintes sont des objets préexistants 'reconnus' tandis que les projections sont 'inventées'. Les EMPREINTES et les VECTEURS ressemblent tous deux à des 'indices', mais dépendent pourtant de deux rapports type-occurrence différents.

Ajoutons que certaines catégories (comme les ÉCHANTILLONS FICTIFS) se situent à la fois dans deux rubriques en fonction du travail qu'elles impliquent, et résultent d'une OSTENSION aussi bien que d'une RÉPLIQUE.

Nous devons donc réaffirmer que, dans la figure 4, nous n'avons pas classifié des *types de signes* mais uniquement des TYPES D'ACTIVITÉS PRODUCTIVES dont l'interaction réciproque donne lieu à diverses fonctions sémiotiques.

## II.2. Reconnaissance

Un processus de RECONNAISSANCE a lieu quand un objet ou un événement donné, produit de la nature ou de l'action humaine (intentionnellement ou inintentionnellement), fait parmi les faits, est interprété par un destinataire comme l'expression d'un contenu donné, soit en fonction d'une corrélation déjà prévue par un code, soit en fonction d'une corrélation établie directement par le destinataire. Cet acte de reconnaissance permet d'identifier l'objet en tant qu'EMPREINTE, SYMPTÔME OU INDICE.

En ce qui concerne la RECONNAISSANCE DES EMPREINTES, nous avons affaire à une expression préétablie ; quant au contenu, c'est la classe de tous les agents imprimeurs possibles. Nous avons un cas de *ratio difficilis*. La forme de l'expression est motivée par la forme du contenu qu'on lui attribue : elle a les mêmes marques visuelles et tactiles que le sémème qui lui correspond, même si l'empreinte ne les représente pas toujours à l'identique. Par exemple, la taille de l'agent imprimeur détermine ou motive la taille de l'empreinte, mais une loi de similitude établit que la taille de l'empreinte est supérieure à celle de l'agent imprimeur (même dans l'ordre de l'infinitésimal) ; le poids de l'agent imprimeur motive la profondeur de l'empreinte, mais une règle proportionnelle (c'est-à-dire une analogie du type défini en I.4.) en établit la modalité.

La taille des empreintes digitales, par exemple, ne représente pas un élément pertinent, dans la mesure où, considérablement agrandies, elles



continuent à communiquer un contenu semblable. L'empreinte renvoie à la fois au processus de la métaphore (elle paraît 'semblable' à l'agent imprimeur, ou elle le représente), et à celui de la métonymie (on reconnaît la preuve d'un rapport préalable de contiguïté entre empreinte et agent imprimeur).

C'est d'ailleurs ce qui permet de distinguer les empreintes des indices ou des symptômes, si l'on considère que la présomption de contiguïté avec l'agent imprimeur ne peut trouver de vérification empirique, et se révèle être l'effet d'une présupposition visant à un acte de référence. Nous avons essayé de démontrer que dans tous les cas, on doit APPRENDRE à reconnaître les empreintes (ou à les falsifier).

Elles sont codifiées : un chasseur doit apprendre à distinguer l'empreinte d'un lièvre de celle d'un lapin. Par suite, il doit avoir recours à l'enseignement d'un autre chasseur s'il veut reconnaître les empreintes des animaux qu'il n'a jamais vus. Dans la mesure où elles sont codifiées, les empreintes se basent sur des systèmes d'oppositions qui mettent en jeu un certain nombre de traits pertinents. On ne saurait affirmer que la sémiotique ait procédé à des recherches rigoureuses sur ces systèmes, et un sauvage devrait en avoir une meilleure connaissance qu'un sémiologue.

De toute façon, il est clair que les empreintes *ne sont pas des signes*, mais des éléments à *intégrer dans une fonction sémiotique*. Ce que nous considérons comme la trace d'un animal (et qui a une fonction signifiante) est quelque chose de plus que l'empreinte classée figure 4 ; la trace



d'un animal implique non seulement des paramètres tactiles ou spatiaux, mais encore des indications vectorielles (*cf.* II.5). On interprète une trace en lisant aussi sa direction, et cette direction peut être falsifiée : on trompe des poursuivants en ferrant les chevaux dans le sens inverse de la fuite.

Considérée comme empreinte et vecteur, une trace ne donne pas lieu à la simple expression d'une unité de contenu (comme un chat, un soldat ennemi, un cheval), mais à tout un discours ("un cheval est passé par là il y a trois jours et il allait dans cette direction"); c'est pourquoi nous dirons qu'en général la trace est un texte<sup>1</sup>.

Le processus selon lequel les empreintes établissent leur corrélation se clarifiera lorsque nous aborderons le problème des transformations appelées PROJECTIONS (*cf.* II.9), et nous verrons que celles-ci sont identifiées comme si leur projection était intentionnelle. Quand les empreintes sont produites par plusieurs agents à la fois, ce sont des textes complexes, comme les projections, et il est alors difficile de les considérer comme des unités codifiées.

Toutefois, dans les limites de ce chapitre, nous parlerons des empreintes codifiées correspondant à un contenu tout aussi codifié, macro-unités décomposables en traits minimaux. Toute empreinte est doublement motivée, soit par l'or-

1. Quand Robinson Crusoé découvre sur la plage la trace de Vendredi, celle-ci dénote par convention "homme", mais elle connote aussi "pieds nus". La direction se marque sur le sable, et le contexte //empreinte + position + direction// constitue un texte qui signifie : « Un homme aux pieds nus est passé par là. »

ganisation de son contenu, soit par la relation (présupposée) à sa cause ; c'est pourquoi nous dirons que l'empreinte est un objet HÉTÉROMATÉRIEL (l'empreinte de la patte d'un chat dans la boue est formée d'une matière qui n'a rien à voir avec celle dont est formée le chat), mais étroitement MOTIVÉ par sa cause.

Les empreintes sont codifiées par une convention, mais celle-ci est une *acquisition de l'expérience*, c'est-à-dire qu'une série d'actes référentiels et d'inférences, fonction d'expériences encore incodifiées, donnant lieu peu à peu à des ASSERTIONS MÉTASÉMIOTIQUES<sup>1</sup>, ont permis de mettre en corrélation *telle* expression avec *tel* contenu. Au fur et à mesure que la perception empirique associait tel événement à telle représentation, la corrélation, tout d'abord INDUITE par inférence, a été *posée* en tant que règle.

EN CE QUI CONCERNE LA RECONNAISSANCE DES SYMPTÔMES, nous avons affaire à une expression pré-établie. Quant au contenu, c'est la classe de toutes les causes possibles (altérations organiques ou fonctionnelles). Nous avons un cas de *ratio facilis* (les taches rouges sur le visage ne proviennent pas de la transformation des marques sémantiques de la "rougeole").

Cependant, lors de l'analyse du sémème, les symptômes devront figurer parmi les marques

1. Robinson croyait être le seul être vivant dans l'île, c'est pourquoi le texte original qu'il reçoit est le point de départ d'une série d'inférences et de présuppositions qui l'amène à la conclusion : "Je ne suis pas seul ici", ou bien "Il y a un autre homme sur l'île", ce qui comporte une suite d'assertions métasémiotiques sur la nature de l'île.

sémantiques (la caractéristique sémantique de la rougeole est de provoquer des taches rouges sur le visage).

Dans la mesure où nous sommes en présence d'un cas de *ratio facilis*, il serait incorrect de parler de l'"iconicité" des symptômes : ceux-ci ne sont absolument pas semblables à leur contenu. Quand les symptômes ne sont pas précodifiés, leur interprétation dépend d'une inférence et a pour conséquence des opérations d'*institution de code*. Les symptômes peuvent être utilisés au cours d'actes référentiels (la présence d'une fumée peut vouloir dire "là-bas il y a du feu"), et dans ce cas l'indication de référence procède d'une causalité exigée par le code (contiguïté du type : 'l'effet pour la cause'), à la DÉDUCTION de l'actualité de cette cause.

LA RECONNAISSANCE DES INDICES s'effectue par le repérage de certains objets (= tout type de traces qui ne soient pas des empreintes), qui permettent par leur présence *actuelle* d'inférer la présence *passée* d'un agent qui les a laissés dans un certain lieu. Lorsque les indices sont utilisés pour des actes de référence, ils fonctionnent de manière exactement opposée aux symptômes : à partir d'une contiguïté exigée par le code ('l'objet possédé pour le possesseur de l'objet'), on en conclut par *abduction*<sup>1</sup> à la présence éventuelle d'un agent.

Pour qu'opère l'abduction, il faut que l'objet ait été reconnu par convention comme apparte-

1. En ce qui concerne la notion d'"abduction" ou 'hypothèse', cf. Peirce, 2.263.265, et Eco, 1992.

nant à une classe précise d'agents : si sur le lieu d'un crime on découvre un dentier, on peut en inférer qu'un individu édenté est passé par là. Si, au siège d'un parti politique qui a subi une effraction, on trouve l'insigne d'un parti adverse, on peut en inférer que les auteurs de l'effraction sont les adversaires des victimes (bien entendu, les indices sont *extrêmement falsifiables*, et dans les cas de ce genre ils sont toujours falsifiés).

Sauf dans l'exemple évident de l'insigne, les indices sont rarement codifiés et leur interprétation est plus souvent question d'inférence que de décodage de fonctions sémiotiques : c'est ce qui rend les romans policiers plus passionnants que les diagnostics médicaux ordinaires, et si les habitantes de la rue Morgue étaient mortes de rougeole plutôt qu'assassinées par un grand singe, Poe n'aurait pu charmer Baudelaire par son récit.

On pourrait ajouter que les empreintes et les indices, même s'ils sont codifiés, sont des 'noms propres' dans la mesure où ils se réfèrent à un agent individuel. Cela n'empêcherait pas qu'ils soient considérés comme véhicules de contenu, parce que rien n'empêche une unité de contenu d'être une *classe composée d'un élément unique*. Mais en réalité, les empreintes et les indices sont rarement interprétés comme renvoyant à un agent individuel déterminé. Quand Robinson découvre l'empreinte de Vendredi, il ne sait absolument pas qui l'a laissée : la trace lui communique seulement "être humain". C'est seulement après sa rencontre avec Vendredi qu'il sera capable d'énoncer la proposition "Cet homme est probablement celui qui a laissé l'empreinte sur la

plage" ; mais avant d'apprendre que sur l'île il y avait un seul autre homme, il ne pouvait pas l'attribuer à un individu précis. La première dénotation de l'expression était "humain + pied", et la suite n'a été qu'une question de pure inférence.

Il est extrêmement difficile d'imaginer qu'une empreinte puisse renvoyer à un référent sans la médiation d'un contenu<sup>1</sup>.

L'exception serait le cas où l'on assiste à la production d'une empreinte, mais alors l'empreinte ne rentrerait pas dans la constitution d'un signe, parce qu'elle ne renverrait pas à l'*absence*

1. Quand une trace n'a pas été codifiée au préalable, on est prêt à penser que chaque point de la trace correspond à un point de la surface de l'objet imprimeur. Dans ce cas, l'empreinte paraît être un *indice* au sens qu'en donne Peirce. Dans ces conditions, en effet, l'empreinte est un acte référentiel plutôt qu'un signe, et devrait alors être vérifiée. Mais sa vérification suppose que l'on compare les propriétés du signifiant avec celles que l'on a reconnues à l'objet. De là l'affirmation que pour considérer la trace d'un objet inconnu comme un indice, il faudrait connaître cet objet. Prenons l'exemple d'un explorateur découvrant les traces d'un animal inconnu : on suppose qu'il peut identifier sa nature par une *protection à rebours*. Or, pour trouver par abduction quel est l'animal auquel appartient l'empreinte, il faut déjà que l'explorateur se soit fait une idée générale de la forme du contenu. Ainsi, il devra commencer par interpréter la trace en la rapportant aux empreintes de différentes espèces d'animaux connus, pour pouvoir ensuite par extrapolation déduire la forme de la patte de l'animal inconnu. Ce faisant, il n'élabore pas une sorte de ligne idéale reliant la trace matérielle aux points matériels sur la surface de l'objet imprimeur : il utilise toute une série de contenus en tant que *traces intermédiaires*. En d'autres termes, en se basant sur des bribes de codes connus, il déchiffre par abduction un code inconnu. Il n'y a que dans les récits de science-fiction qu'apparaissent les empreintes d'un Je-ne-sais-quoi absolu. Dans ces cas-là, remonter à la nature de l'objet-imprimeur présente une telle difficulté qu'on préfère résoudre le problème en l'appelant /la Chose/.



de l'objet imprimeur, mais à sa présence (*cf.* le cas des miroirs en I.5). Même chose pour les indices. On a beau savoir qu'un individu précis, dans l'entourage de la victime, porte un dentier, le dentier découvert dénote avant tout "individu édenté", et la suite, encore une fois, appartient au domaine de l'inférence.

### II.3. *Ostension*

L'OSTENSION a lieu quand un objet ou un événement donné, produit de la nature ou de l'action humaine (intentionnellement ou inintentionnellement), fait parmi les faits, est 'sélectionné' par un individu et désigné pour exprimer la classe des objets dont il est membre. L'ostension représente le premier niveau de la SIGNIFICATION ACTIVE, et c'est la première convention employée par deux personnes qui ne connaissent pas la même langue.

On a beaucoup discuté à propos de la 'signification par ostension' (*cf.* Wittgenstein, 1953, 29.30, par exemple), et c'est un langage purement ostensif qui a été décrit par Swift à propos des sages de l'île de Laputa, qui transportaient dans un sac tous les objets dont ils voulaient parler. Notons que lorsqu'on veut s'exprimer par ostension, une forme de consensus tacite ou explicite doit avoir établi le niveau de pertinence à considérer.

Si je montre un paquet de Gauloises à un ami qui est sur le point d'aller faire des achats, l'ostension peut exprimer soit "Achète des cigarettes", soit "Achète des Gauloises". Dans le

deuxième cas, j'ajouterai très certainement quelques conventions dénotatives du type : montrer du doigt la partie du paquet qui porte la marque. Dans d'autres circonstances, il sera nécessaire de spécifier et de clarifier par plusieurs moyens si, par exemple, lorsque je montre un paquet de cigarettes, je veux dire "cigarettes" ou "paquet de cigarettes".

Quelquefois, l'ostension communique tout un discours : si je montre mes chaussures à quelqu'un d'un geste impératif, je peux vouloir dire "Citez-moi mes chaussures". Dans ce cas, l'objet est en même temps le signifiant et le référent d'un acte référentiel. En d'autres termes, c'est comme s'il communiquait "chaussures (ostension) + celles-ci (index en fonction référentielle) + chaussures (référent)".

La théorie des ostensions permet de résoudre définitivement le problème des '*intrinsically coded acts*' ou des SIGNES CONTIGUS que nous avons mentionnés en I.8, et cela sans avoir à admettre qu'une partie du référent entre dans la formation du signifiant : l'objet en tant que pure expression est fait de la *même matière* que son référent potentiel. C'est la raison pour laquelle tous les signes ostensifs sont HOMOMATÉRIELS. En général, on a l'impression que les ostensions sont produites selon la *ratio difficilis*, dans la mesure où l'organisation de l'expression est déterminée par l'organisation du contenu ; cependant, étant donné qu'elles constituent des expressions déjà préformées, on doit les considérer comme régies par la *ratio facilis*.

C'est pour cela qu'elles sont classées, dans le

tableau 4, à mi-chemin entre les deux *rationes*. En tant qu'objets, ce sont des produits, et le problème de leur *ratio* n'a pas à se poser ; en tant que fonctions sémiotiques, elles participent des deux *rationes*. Autres traits caractéristiques des ostensions : elles peuvent fonctionner de deux manières : comme noms (expressions conventionnelles d'une *unité* culturelle : une cigarette signifie "cigarette"), ou comme *descriptions intensionnelles* des propriétés du sémème véhiculé.

De fait, je peux montrer une cigarette pour communiquer "Une cigarette est un corps cylindrique qui a ce format, qui contient du tabac roulé dans une feuille de papier très fin, etc.". L'ostension est le seul cas où un double peut être employé comme signe : le rapport type-occurrence devient alors un rapport occurrence-occurrence, et ce fait explique pourquoi, dans les ostensions, la *ratio facilis* et la *ratio difficilis* coïncident.

Il existe cependant diverses modalités d'ostension :

a) Un objet est sélectionné pour exprimer la classe dont il est membre, et ce choix le constitue en EXEMPLE (le mécanisme qui régit le choix est un cas de la synecdoque : un membre pour toute la classe).

b) Une partie seulement de l'objet a été sélectionnée pour exprimer l'objet tout entier (et donc sa classe) ; c'est le cas des ÉCHANTILLONS (le mécanisme est une synecdoque du type '*pars pro toto*'). On parle justement d'«échantillons» de tissu (un morceau de tissu pour toute la pièce) et, dans le domaine de la musique, lorsqu'on siffle quatre

notes pour signifier la *Cinquième* de Beethoven. Un cas d'échantillon 'métonymique' est "bistouri" pour "chirurgien". Goodman (1968) observe qu'on peut montrer un échantillon comme *échantillon des échantillons*. C'est ainsi qu'un mot plurisyllabique peut être pris comme exemple de tous les mots plurisyllabiques. Comme dans ces cas nous avons affaire à un double qui n'a pas été choisi ou produit pour illustrer les propriétés physiques d'autres objets mais les propriétés métalinguistiques du sémème correspondant, un texte préalable doit avoir permis d'établir le consensus sur le niveau de pertinence à retenir. Sans cette convention préalable, l'ostension du mot /polysyllabique/ pourrait être comprise comme la description de tous les mots de la même catégorie lexicale, plutôt que celle de tout lexème polysyllabique, parmi lesquels on trouve aussi le mot /monosyllabe/.

c) Un objet est produit pour représenter un échantillon : ce sont les ÉCHANTILLONS FICTIFS, qui apparaissent en même temps sous la rubrique des ostensions et celle des répliques, et ce sont les procédés que Ekman et Friesen (1969) classent comme "*intrinsically coded acts*" et Verón (1970) comme "signes contigus". Appartiennent à cette catégorie le mime et les onomatopées à part entière (c'est-à-dire l'imitation réaliste d'un son, par opposition à une onomatopée 'stylisée' comme le mot /tonnerre/)<sup>1</sup>.

1. Quand, dans un western, les Indiens émettent le cri du coyote, cette 'onomatopée à part entière' joue un double rôle; pour les Indiens, c'est une convention arbitraire qui sert à

Les échantillons fictifs sont eux aussi homomatériels dans la mesure où la réplique est faite de la même matière que le modèle qu'elle reproduit partiellement. Les onomatopées à part entière étant homomatérielles, il ne convient donc pas de les qualifier d'« iconiques » à l'instar des images (classifiables comme projections, cf. II.7), qui sont hétéromatérielles.

En tant que répliques homomatérielles, les onomatopées à part entière sont régies par la *ratio facilis*, alors que les images, projections hétéromatérielles élaborées selon des règles de transformation, sont régies par la *ratio difficilis*. Quant aux signes contigus, ils posent une question de convention, et par suite de code, et le fait qu'ils nécessitent un consensus préalable pour fonctionner comme fonctionnels nous le prouve<sup>1</sup>.

#### II.4. Répliques d'unités combinatoires

Le mode de production, dont il est question ici, régit les conventions expressives les plus connues, que certains considèrent comme le seul exemple de « signes » véritables. Les répliques les plus exé-

transmettre des informations codifiées ; pour les Blancs, c'est un échantillon fictif qui tend à signifier « coyote », et un acte référentiel qui cherche à communiquer « Ici, il y a un coyote », alors qu'il devrait avertir de la présence des Indiens. *Il s'agit donc d'un cas de mensonge.*

1. Si des gestes de menace « pour rire » n'ont pas été codifiés au préalable, ils peuvent être pris au sérieux, c'est-à-dire comme SYMPTÔMES plutôt que comme ÉCHANTILLONS FICTIFS. Un spectateur naïf de Marcel Marceau qui ne connaîtrait pas les conventions du mime le croirait fou.

cutées sont les sons de la langue : unités de l'expression produites par *ratio facilis*, formant un continuum qui n'a rien à voir avec celui de leurs référents potentiels, et arbitrairement mises en corrélation avec une ou plusieurs unités du contenu. Mais cette relation d'unité à unité n'est pas le propre des seules répliques. Les processus de reconnaissance et d'ostension découpent aussi des unités, et la plupart des symptômes, des indices, des empreintes, des exemples et des échantillons présentent des types de corrélation d'unité à unité.

Par suite, toutes les fonctions sémiotiques qui dépendent d'une réplique, d'une ostension ou d'une reconnaissance permettent d'articuler des unités pour composer des textes.

Cependant, il semble qu'on puisse classer parmi les répliques les exemples les plus évidents d'unités combinables, qui ne sont pas seulement les sons de la langue, mais aussi les idéogrammes, les emblèmes (comme les drapeaux), les notes de musique, les signaux de la circulation, les symboles de la logique formelle ou des mathématiques, les traits proxémiques, etc.

Il est vrai que l'on peut analyser les mots en unités pertinentes minimales, alors que cela n'est pas toujours possible lorsqu'il s'agit d'un idéogramme ou d'un emblème. La seule conclusion en est que la *reproductibilité des expressions s'effectue selon des niveaux différents de pertinence et peut être soumise à une ou plusieurs articulations*. Au cours des années soixante, la sémiotique était dominée par une dangereuse tendance verbocentrique qui accordait la dignité

de langage aux seuls systèmes déclarés présenter (ou semblant présenter) la caractéristique de la double articulation (cf. les entretiens de Lévi-Strauss à propos de la peinture et de la musique contemporaines et classiques : Lévi-Strauss, 1961, 1962, et la critique de Eco, 1972).

Or plusieurs recherches (Prieto, 1966) ont démontré qu'il existe des systèmes à double articulation, à une seule articulation, sans articulation du tout, ou qui en ont jusqu'à trois (Eco, 1972, pp. 219-229).

## II.5. *Répliques de stylisations et de vecteurs*

On définit comme **STYLISATIONS** certaines expressions apparemment 'iconiques' qui sont en fait le produit d'une convention établissant notre possibilité de les reconnaître en fonction de leur concordance avec un type d'expression qui n'est pas étroitement prescriptif et permet de nombreuses variantes libres.

Les figures des cartes à jouer en sont l'exemple caractéristique. Il en est de même des figures du jeu d'échecs, dont les traits pertinents sont encore plus réduits, à tel point qu'il est possible de jouer avec des figures différenciées seulement par leur format.

Tous les iconogrammes codifiés, comme les images de type presque 'héraldique', la Vierge, le Sacré-Cœur, la Victoire, le Diable, sont des stylisations. Dans ces cas, la dénotation immédiate (le fait qu'ils communiquent "femme", "homme" ou autre chose) est du ressort de l'**INVENTION** régie

par la *ratio difficilis*, mais leur reconnaissance en termes iconologiques est régie par la *ratio facilis* et tient à la présence de traits répliquables et reconnaissables par convention.

Ainsi la représentation picturale du Diable est un énoncé visuel qui est en même temps soit une PROJECTION (une invention), soit la RÉPLIQUE d'une unité hypercodifiée.

En effet, quand nous voyons un roi de carreau ou une image du Sacré-Cœur, nous ne nous demandons pas si l'image représente une figure humaine, nous ne nous engageons pas non plus dans une interprétation hasardeuse ou dans un effort qui viserait à identifier, par une sorte de 'projection en sens inverse', l'organisation d'un type de contenu qui nous échappe encore (c'est ce qui se passerait devant un tableau représentant une femme ou un homme dans une attitude inhabituelle) : nous ne reconnaissons pas une configuration à grande échelle comme si c'était un trait minimal et indécomposable.

A condition que certaines propriétés générales aient été respectées, nous établissons un rapport immédiat entre l'expression et son contenu conventionnel. Le contenu existe indépendamment, à tel point qu'il pourrait être communiqué sans que l'on ait recours aux marques visuelles que l'on connaît. Il est d'ailleurs possible de jouer aux cartes avec des petites fiches de carton sur lesquelles on écrit /roi de cœur/, /sept de carreau/, etc. ; l'iconogramme est une 'étiquette'.

Un catalogue des stylisations comprendrait diverses listes d'expressions conventionnalisées, chacune dépendant d'un sous-code (une classifi-

cation de ces sous-codes a été élaborée dans Eco, 1972, pp. 216-217).

Au-delà d'un certain seuil, il est extrêmement difficile de distinguer une stylisation d'une invention ; de nombreux tableaux sont des textes formés d'entrelacements inextricables de stylisations et d'inventions : que l'on pense, par exemple, à une Annonciation du xv<sup>e</sup> ou du xvi<sup>e</sup> siècle, où l'aspect et les positions canoniques des personnages sont du domaine de la stylisation, mais dont le contenu ne s'épuise pas dans le seul acte de communiquer au spectateur qu'il s'agit de la visite de l'Archange à la Vierge Marie. En général, c'est le destinataire qui choisit d'interpréter le tableau comme stylisation ou comme invention : un archiviste devant recueillir des reproductions en couleurs pour une encyclopédie classera plusieurs œuvres, de Fra Angelico à Lorenzo Lotto, comme "Annonciations", sans considération pour les contenus qui les différencient, alors qu'un historien de l'art, intéressé par le traitement des volumes ou des couleurs, négligera le contenu communiqué par les stylisations pour chercher à connaître les contenus transmis par les éléments inventifs de ces mêmes toiles. Il en est ainsi pour de nombreuses compositions musicales ; chacun les a affrontées différemment selon les époques de sa vie, d'abord comme des textes complexes nécessitant l'interprétation aventureuse et passionnée de leurs propriétés les moins conventionnelles, puis à un certain moment, l'oreille s'y étant "habituée", elles ont été tout simplement reçues comme des unités largement hypercodifiées et classées comme "La cinquième", "La deuxième



de Brahms", comme "musique romantique" et, cas limite, "musique".

Ces stylisations sont les *catachrèses d'inventions précédentes*, textes qui ont communiqué et pourraient communiquer un discours complexe et qui revêtent alors la fonction de 'noms propres'. Aussi imprécise qu'elle puisse être, leur réplique est toujours acceptée comme occurrence satisfaisante et ces stylisations sont la preuve que la *ratio difficilis*, sur la base d'une exposition continue au processus communicatif et de l'adaptation qu'il suppose, engendre la *ratio facilis*.

Les stylisations (comme, par ailleurs, les vecteurs) se combinent à d'autres artifices pour composer des signes et des énoncés : des unités combinatoires visuelles plus des stylisations donnent des signaux routiers comme : "Cette voie est interdite aux poids lourds" et "Prière de ne pas faire de bruit car vous passez à côté d'un hôpital".

Examinons maintenant un autre type d'artifices conventionnels que l'on peut combiner avec les éléments d'autres systèmes : les VECTEURS. L'exemple classique en est le doigt pointé : il actualise certains traits dimensionnels comme //longitude// et //apicalité//, qui sont des unités combinatoires reproductibles, mais il *dirige* aussi vers quelque chose, et ce trait de //directionnalité// oriente l'attention du destinataire selon les paramètres suivants : "droite vs gauche" ou "en avant vs en arrière", ou plus précisément : "de droite à gauche" et "de gauche à droite". Le destinataire ne se déplace pas forcément dans la direction indiquée (d'ailleurs, il peut ne rien y avoir dans cette direction), parce qu'en fait il



s'agit de deux directions : celle qui renvoie à la perception de la marque syntaxique du doigt, celle qui renvoie à l'interprétation d'une marque sémantique. Le trait de direction est produit suivant la *ratio difficilis*, dans la mesure où c'est de la même direction que l'on parle.

Il existe par ailleurs d'autres types de vecteurs, pour lesquels la notion de direction doit être dépouillée de toute marque spatiale et doit être comprise comme 'progression'. Exemple de vectorialisation : le mouvement ascendant ou descendant caractérisant la hauteur des sons dans les traits paralinguistiques, le point d'interrogation 'dit' ou 'donné' par l'intonation. Ce n'est pas seulement en vertu des unités combinatoires qui y sont impliquées que l'on perçoit la nature d'une mélodie, mais aussi en vertu de leur succession (*//do-sol mi-do//* et *//do-mi-sol-do//*, malgré l'emploi d'unités combinatoires semblables, sont deux mélodies différentes en raison de l'élément vectoriel). De la même manière, les 'indicateurs phrastiques' (ou 'indicateurs syntagmatiques'), c'est-à-dire la succession des mots dans le syntagme, sont des phénomènes vectoriels<sup>1</sup>.

1. La sémantique générative rencontre des vecteurs (même si elle ne s'en rend pas compte) dans la représentation sémantique "profonde". Les notions de *government*, *command* et *embedding* sont des notions vectorielles et concernent des places hiérarchisées, des relations de « sur et sous » et d'« avant et après ». La représentation sémantique profonde (selon la théorie générativiste) apparaît comme une hiérarchie de vecteurs en fonction d'interprétants, hiérarchie qui agit comme explication métalinguistique du travail sous-jacent de production sémiotique. Un certain nombre de vectorialisations fonctionnent soit dans la

Dans l'énoncé /Pierre bat Paul/, la direction de la phrase (spatiale pour la phrase écrite, temporelle pour la phrase parlée) permet d'en comprendre le contenu : la vectorialisation est un élément syntaxique qui véhicule une portion de contenu (les vecteurs sont conformes à la *ratio difficilis*). Ce n'est que dans des cas extrêmement limités qu'un vecteur peut donner lieu à une fonction sémiotique à lui seul, dans des inflexions interrogatives ou affirmatives, par exemple (elles apparaissent, d'ailleurs, plutôt comme des stylisations : ce sont des vecteurs généralement régis par la *ratio difficilis*, qui, après un processus de catachrèse, ont pu être reproduits et compris selon la *ratio facilis*).

représentation métalinguistique d'une théorie sémantique, soit dans la représentation sémantique des possibilités combinatoires d'un sémème donné, et jusque dans le travail d'inférence et de présupposition qui préside à l'interprétation textuelle. Dans la mesure où tous ces problèmes n'ont pas encore été définitivement résolus par les grammaires transformationnelles, les sémantiques interprétatives et les sémantiques génératives, la nature des vecteurs verbaux reste extrêmement complexe et demande à être plus amplement vérifiée. Mais il est pour le moins étrange que là où justement on présume l'existence de facteurs d'unités combinatoires, de digitalisation et de convention, surgisse aussi clairement, en creux, la présence de quelque chose d'"iconique", c'est-à-dire, en l'appelant par son nom, le problème des vecteurs. Nouvelle démonstration, si c'était encore nécessaire, que les problèmes linguistiques, eux aussi, sont éclairés par une recherche sur les modes de production sémiotique, qui fonctionnent indifféremment à l'intérieur et à l'extérieur de l'univers verbal.



## II.6. *Stimuli programmés et pseudo-unités combinatoires*

A mi-chemin entre les répliques et les inventions existent deux types d'artifices que la sémiotique n'a pas, jusqu'à présent, suffisamment définis. Ce sont, tout d'abord, un ensemble *d'éléments non sémiotiques visant à provoquer un réflexe chez le destinataire.*

Un éclair de lumière au cours d'une représentation théâtrale, un bruit insupportable pendant un concert, une excitation subliminale, sont des artifices en général classés comme stimuli et que l'émetteur reconnaît comme *provocateurs d'un effet déterminé* : il en a donc une connaissance sémiotique, dans la mesure où il associe à un stimulus donné un effet déterminé. En d'autres termes, on a une fonction sémiotique quand le stimulus est le plan de l'expression et l'effet prévu le plan du contenu. Cependant, l'effet n'est parfois pas totalement prévisible, surtout lorsqu'il est inséré dans un contexte assez complexe. Supposons qu'un orateur, au cours d'un discours conforme aux lois de la rhétorique judiciaire, cherche à provoquer la pitié et la compréhension : il peut réclamer sur un ton sanglotant et infiniment vibrant, propre à suggérer son envie de pleurer. Ces artifices suprasegmentaux pourraient fonctionner soit comme artifices paralinguistiques, soit comme symptômes évidents de son état d'âme ; mais ils peuvent aussi représenter des stimuli qu'il introduit *consciemment* dans son discours pour provoquer un processus d'identi-

cation chez les auditeurs et les émouvoir dans un certain sens.

Dans ce cas, il est en train d'utiliser de tels artifices comme STIMULATIONS PROGRAMMÉES, même s'il n'est pas sûr de l'effet qu'ils susciteront. L'orateur se trouve donc à mi-chemin entre l'exécution d'une règle de stimulation établie et la proposition d'éléments encore incodifiés qui pourraient (ou non) être reconnus comme artifices sémiotiques. L'orateur n'est donc pas sûr de la relation nécessaire entre un stimulus donné et un effet donné, et plus qu'à exécuter un code, il est occupé, en fait, à expérimenter, et à essayer d'en *instituer* un.

C'est pour l'ensemble de ces raisons que de tels artifices se situent à mi-chemin entre la réplique et l'invention, et sont considérés comme plus ou moins sémiotiques, formant une sorte de *seuil ambigu*.

Par suite, même si on peut décomposer en unités discrètes les concaténations expressives des stimulations programmées, le contenu qui leur correspond reste une *nébuleuse discursive*. Ainsi, une expression composée d'unités répliquables et analysables, et régie par la *ratio facilis*, peut produire un énoncé extrêmement vague sur le plan du contenu.

Nous classerons parmi les stimulations programmées :

(I) toutes les synesthésies apparaissant en poésie, musique, peinture, etc. ;

(II) tous les signes appelés 'expressifs' et théorisés par des artistes (Kandinsky par exemple),

c'est-à-dire toutes les configurations visuelles qui sont *supposées* communiquer par convention un certain type d'émotion, ainsi que celles qui ont été étudiées par les théoriciens de l'empathie ; mais dans la mesure où l'ensemble de ces artifices semble être dans un rapport de motivation avec des forces psychiques et reproduire un dynamisme interne, ils devront aussi être pris en considération lorsque nous parlerons des projections ;

(III) toutes les productions de STIMULI SUBSTITUTIFS décrites en I.8 ;

(IV) beaucoup des PROJECTIONS dont nous parlerons en II.7.

Cependant, il nous faut distinguer entre les stimulations programmées et les artifices plus explicitement codifiés et aptes à exprimer des émotions, comme les gestes du corps humain, la gestuelle faciale, analysée par la kinésique et la paralinguistique.

Autre type d'opérations improprement sémiotiques : les PSEUDO-UNITÉS COMBINATOIRES, dont l'exemple le plus caractéristique nous est donné par les tableaux abstraits ou par les compositions de musique atonale. Apparemment, un tableau de Mondrian ou une composition de Schoenberg sont parfaitement répliquables et ils sont composés d'unités combinatoires qui ne sont pas dotées d'un signifié, mais suivent des règles de combinaison précises. Personne ne peut nier qu'il existe, dans ces cas, un plan de l'expression parfaitement articulé, mais le *plan du contenu* reste imprécisé et laissé à la libre interprétation de chacun.

On a alors proposé, pour les définir, plutôt que la catégorie de fonction sémiotique, celle de SIGNAUX OUVERTS, c'est-à-dire de signaux qui laissent au destinataire le soin de leur attribuer un contenu en le poussant à l'interprétation (Eco, 1965). On peut les appeler FONCTIONS PROPOSITIONNELLES (VISUELLES OU MUSICALES), disponibles pour corrélations différentes<sup>1</sup>.

Dans le tableau 4, les pseudo-combinaisons sont toutefois classées parmi les modes de production régis par la *ratio facilis*, dans la mesure où elles sont répliquables et, de ce fait, ne font que reproduire leur type expressif, même si elles sont à mi-chemin entre la fonction sémiotique et le signal ouvert. Quand on ne peut pas y découper des unités, elles ne sont même plus répliquables, et se situent alors dans une zone indéterminée entre les fonctions sémiotiques et la proposition de nouvelles possibilités d'opérer sur le continuum réel. En revanche, les stimulations programmées ont été classées, comme les exemples et les échantillons, à mi-chemin entre *ratio facilis* et *ratio difficilis* dans la mesure où, comme l'ont vu les théoriciens de l'empathie, il y existe toujours un lien motivé entre une forme physique et un sentiment déterminé; par conséquent, les stimulations programmées se situent entre les cas de stylisation et ceux de projection inventive.

1. Les "systèmes symboliques monoplanaires" de Hjelmslev appartiennent aussi à cette catégorie.



## II.7. *Invention*

Nous définissons comme *invention* un mode de production qui exige que le producteur de la fonction sémiotique choisisse un continuum matériel, non encore segmenté en fonction des intentions qu'il se propose, et suggère une nouvelle manière de le structurer pour y opérer les *transformations* des éléments pertinents d'un type de contenu.

L'invention représente l'exemple le plus caractéristique de *ratio difficilis* réalisé à partir d'une expression hétéromatérielle. Dans la mesure où il n'existe pas de précédents quant à la manière de mettre en corrélation expression et contenu, il faut en quelque sorte instituer une corrélation et la rendre acceptable.

Il est clair que c'est à partir d'une expérience qui a déjà relié une unité de contenu à une unité d'expression que nous comprenons une expression produite selon le processus de reconnaissance.

Il est clair que nous reconnaissons une expression produite par ostension dans la mesure où, faisant en sorte qu'une entité donnée représente sa classe d'appartenance, elle nous renvoie aux mécanismes fondamentaux de l'abstraction.

Il est clair que nous reconnaissons une expression produite par réplique parce qu'il suffit de repérer les traits du type expressif qui ont déjà été conventionnellement mis en corrélation avec un contenu donné.

Qu'il soit question de *ratio facilis* ou de *ratio difficilis*, dans tous ces cas nous saisissons le

rapport type-occurrence, parce que le type, même s'il s'agit d'un type du contenu, existe déjà comme produit culturel.

Le type, du contenu ou de l'expression, est analysé à partir de ses marques et *transformé* en occurrence.

Nous donnons une des représentations possibles de ce procédé à la figure 5 ; les *x* représentent les propriétés pertinentes du type et les *y* les éléments variables<sup>1</sup>.

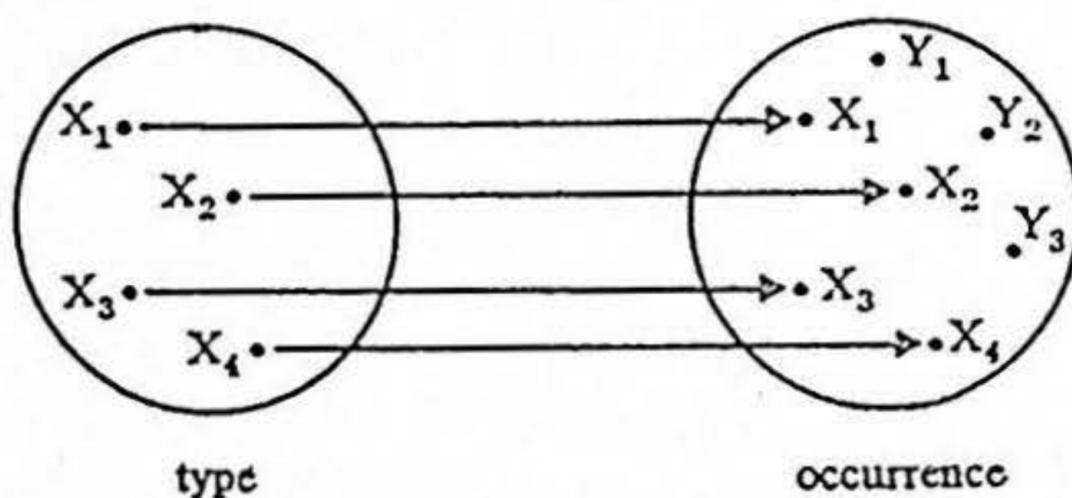
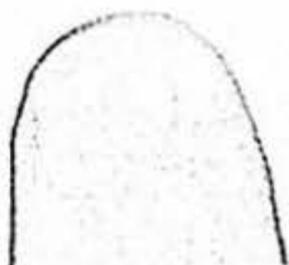


Figure 5

Dans les cas de *ratio facilis*, le passage du type à l'occurrence ne présente pas de grosses difficultés : il s'agit simplement de reproduire les propriétés du type à travers le moyen matériel qu'il prescrit. Pour un phonème, le type prescrit,

1. Les pages qui suivent sont le résultat d'une série de discussions qui ont donné lieu à un certain nombre de numéros de la revue *VS*. Nous tenons à rappeler que Volli (1972), Krampen (1973) y ont contribué ; Bettetini, Farassino, Casetti, Metz, Veron, Osmond-Smith et beaucoup d'autres sont intervenus sur la question.

Les pages qu'on va lire mettent librement à profit les résultats de bien des analyses réparties dans ces divers articles. Des suggestions directes ou indirectes m'ont été apportées à travers des discussions avec Tomas Maldonado, Th. A. Sebeok et Roman Jakobson.



par exemple, 'labiale + sonore' (le moyen requis étant ici les organes de la phonation), et ce faisant établir la manière dont on produit un /b/.

La question se complique avec la *ratio difficilis* : en effet, dans ce cas, et nous l'avons déjà fait remarquer, le type est une unité de contenu, un sémème, dont les propriétés sont des marques sémantiques qui ne sont en principe liées à aucun continuum matériel.

On peut alors se demander à quoi correspond la transformation des propriétés pertinentes d'un verre de vin, transformation nécessaire pour produire la trace qu'il laisse sur une table. Mais la question est mal posée, car elle part d'un préjugé référentiel. En fait, l'empreinte d'un verre de vin ne doit pas posséder les propriétés de l'objet "verre de vin", mais celles de l'unité culturelle "empreinte d'un verre de vin". Et, à y bien regarder, dans le cas présent, la représentation sémantique d'une telle entité comprend seulement quatre marques, à savoir : cercle + diamètre + rouge + mouillé. Transformer ces marques en une autre substance signifie simplement actualiser les *interprétants chimiques et géométriques* des sèmes que nous avons énumérés. Cette opération terminée, nous sommes en présence d'une occurrence reconnaissable et correspondant au type. On ne peut pas non plus affirmer que l'empreinte d'un lièvre soit aussi 'iconique' que l'image d'un lièvre : dans le premier cas le type est préétabli et vulgarisé, dans le deuxième il ne l'est pas, sinon à travers ses stylisations les plus rudimentaires.

Le problème qui demeure, cependant, pourrait



être formulé en ces termes : dans quelle mesure un cercle d'un diamètre donné, transformé en trace humide à la surface d'une table, reproduit-il les marques sémantiques "cercle" et "diamètre  $x$ " ? Mais la question n'est pas différente de celle qui concerne la possibilité de reconnaître un phonème : comment reconnaît-on une sonore labiale ? Nous y avons répondu en 0.3 et 0.8 : il existe des paramètres acoustiques qui le permettent, et cette reconnaissance, sur la base de mécanismes perceptifs normaux, n'est pas un théorème de la sémiotique mais un de ses POSTULATS.

Dès lors, étant donné que des expressions différentes se réalisent en fonction de paramètres différents, nous nous apercevons que ce qui permet de distinguer un trait de labialité d'un cercle, c'est seulement la différence existant entre paramètre spatial et paramètre acoustique.

Ajoutons (et c'est là que réside la différence) que les traits acoustiques qui déterminent la possibilité de reproduire le phonème ne sont pas des marques de contenu, alors que les propriétés spatiales qui déterminent la possibilité de reproduire l'empreinte le sont. C'est toute la différence qui existe entre *ratio facilis* et *ratio difficilis*, mais qui ne met pas pour autant en question le principe de la reconnaissance d'un trait matérialisé.

Maintenant, si nous considérons la figure 4, nous nous rendons compte que dans tous les cas de *ratio difficilis* nous avons affaire à des types de contenu dont les marques les plus importantes sont TOPOSENSITIVES, c'est-à-dire à des configurations spatiales ou VECTEURS. Nous nous reportons



alors à la note 1 p. 69 où nous avons déjà fait remarquer que les marques sémantiques ne sont pas toutes verbalisables. Celles qui le sont ont atteint le maximum d'abstraction, et en principe (la possibilité de reproduire des configurations graphiques complexes au moyen d'ordinateurs nous le démontre) les marques toposensitives les plus complexes peuvent être exprimées par des algorithmes ; cependant, même si on les résout en expressions mathématiques qui rendent compte de la marque au travers de coordonnées, des indications vectorielles subsistent, et, de toute façon, l'expérience commune nous confronte directement à la difficulté de les verbaliser sans avoir recours à la description en termes trigonométriques. C'est ainsi que l'organisation spatiale des éléments constitutifs de l'empreinte d'une patte de lièvre ne peut recevoir de métadescription verbale.

Il serait pourtant risqué d'en conclure que l'empreinte n'a pas d'"existence culturelle" et ne peut être "pensée". D'autre part, affirmer qu'elle peut être "pensée" et qu'il existe une "pensée visuelle" serait une assertion extra-sémiotique. Mais nous restons dans le domaine de la sémiotique si nous disons qu'elle peut être *interprétée* et que sa transformation en algorithme est justement un moyen de le faire, même si on l'utilise rarement.

Le fait que le dessin obtenu d'après algorithme soit plus schématique que l'empreinte réelle confirme notre hypothèse, à savoir que la notion culturelle d'empreinte (le sémème qui y corres-

pond) ne coïncide ni avec le modèle perceptif ni avec l'objet correspondant.

Nous avons essayé de rendre par un schéma (fig. 6) le processus qui va du modèle perceptif au modèle sémantique et de celui-ci au modèle expressif régi par *ratio difficilis*.

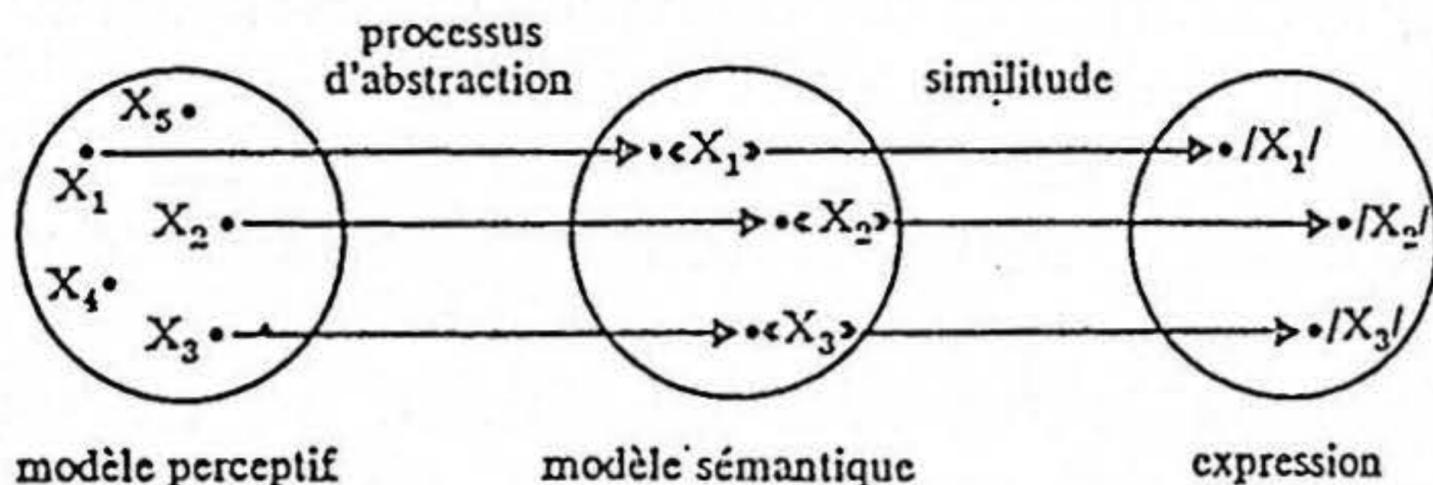


Figure 6

En d'autres termes, étant donné un modèle PERCEPTIF, représentation 'dense' d'une expérience donnée, si on assigne à l'objet perçu  $x$  les propriétés  $x_1, x_2, x_3, \dots, x_n$ , aussitôt l'expérience culturelle réalisée, le modèle perceptif engendre un modèle SÉMANTIQUE qui conserve seulement certaines propriétés de la représentation dense.

Ce qui ne veut pas dire que toutes les propriétés sélectionnées soient verbalisables, puisque certaines d'entre elles sont toposensitives.

Nous pouvons alors rendre compte du modèle sémantique au moyen d'artifices EXPRESSIFS. Si les marques n'étaient pas toposensitives, il suffirait pour ce faire d'une corrélation posée arbitrairement, mais dans la mesure où en cas de toposensitivité la corrélation est motivée, celle-ci devra suivre des règles de TRANSFORMATION.

Revenons à notre schéma (fig. 6) : le premier



type de transformation n'a pas à être expliqué en termes sémiotiques puisqu'il suit les règles dont dépend tout processus d'abstraction (bien que nous ayons laissé entrevoir la possibilité d'une étude sémiotique des mécanismes mêmes de la perception et de l'intelligence).

Le deuxième type de transformation, en revanche, est semblable à ce qui établit la similitude de deux triangles, c'est-à-dire le mécanisme que nous avons défini comme transformation en termes sémiotiques : "Toute correspondance bi-univoque de points dans l'espace est une transformation. Notre intérêt se porte essentiellement sur l'existence de transformations qui laissent inchangées quelques-unes des propriétés dominantes des entités géométriques auxquelles elles sont appliquées<sup>1</sup>."

Le concept de transformation s'applique aussi bien aux exemples de rapports d'occurrence à occurrence qu'à ceux d'occurrence à type (base du postulat de la sémiotique). Ce concept explique aussi les cas de production (même virtuelle) d'empreintes ; c'est d'ailleurs la raison pour laquelle les empreintes ont été définies comme un cas particulier de transformation, c'est-à-dire comme une PROJECTION. Toutefois ce cas particulier de transformation, à la différence des autres, ne s'établit pas entre type expressif et occurrence

1. Volli (1972, p. 25). L'auteur se réfère à la théorie géométrique développée par Klein dans son Programme d'Erlangen, 1872 : "La géométrie est l'étude des propriétés qui restent inchangées en fonction d'un groupe de transformations déterminé."

expressive, mais entre type de contenu et occurrence expressive.

Nous retrouvons ici la *ratio difficilis* et nous pouvons donc dire qu'il existe des transformations marquées par la *ratio facilis* aussi bien que par la *ratio difficilis*. Ces dernières constituent l'objet de notre présent propos et posent les problèmes suivants :

(I) Comment passe-t-on d'une réalité qui n'est pas physique à un continuum matériel ?

(II) Comment peut-on cataloguer ces types de transformations en tenant compte du degré de conventionnalité du type de contenu et de sa complexité toposensitive ?

Ce n'est pas sans raison qu'à la figure 4 nous n'avons pas classé les empreintes (même si elles sont répliquées plutôt que reconnues) comme transformations pures (et que nous ne les avons donc pas placées sous la rubrique invention). En effet, dans le cas de l'empreinte, le *modèle culturel est préétabli*. La transformation s'effectue à partir du *déjà connu*. Il existe des règles de similitude qui établissent comment concrétiser les propriétés toposensitives du sémème dans un continuum matériel. C'est la raison pour laquelle le processus transformatif que nous avons représenté à la figure 6 n'apparaît pas tellement différent de celui de la figure 5 (qui concerne la *ratio facilis*). Dans le cas de la figure 6, nous avons affaire aux transformations motivées par la représentation sémémique de l'objet supposé, mais il existe des conventions ou RÈGLES DE TRANSFORMATION.

La difficulté survient quand on doit déterminer



comment transformer en un continuum expressif les propriétés d'un objet qui, de par ses caractéristiques culturelles ou sa complexité structurelle, *n'a pas encore été enregistré par la culture.*

Rappelons qu'il ne s'agit pas ici de l'expression de concepts comme « montagne en or » ou « homme à sept jambes et dix yeux », car on résout simplement ce genre de difficultés en déduisant l'inconnu de l'addition du connu. Le problème auquel nous sommes confrontés ici est bien différent ; il s'agit de comprendre comment il se fait que l'on puisse représenter graphiquement (et reconnaître) une montagne de cailloux et un homme avec deux yeux et deux jambes !

Comment est-il possible de représenter une jeune femme blonde, assise, avec en fond un paysage montagneux et lacustre sur lequel se profile la silhouette filiforme des arbres, et qui, un livre ouvert dans les mains, tient compagnie à deux enfants, dont l'un est nu, et l'autre revêtu d'une peau de bête, joue avec un petit oiseau ? Raphaël y réussit très bien dans la *Vierge au chardonneret*.

Étant donné que cet ensemble de traits picturaux constitue un texte qui véhicule un discours complexe et que le contenu n'en est pas connu au préalable par le destinataire, qui saisit à travers des tracés expressifs quelque chose dont le type culturel n'est pas préétabli, *comment peut-on définir sémiotiquement ce genre de phénomènes ?*

La seule solution paraît être d'affirmer qu'un tableau *n'est pas un phénomène sémiotique*, parce qu'il ne se réfère ni à une expression ni à un contenu qui soient préétablis, et qu'il n'y existe

donc pas de corrélations entre fonctifs rendant effectif un processus de signification ; par suite, le tableau apparaît comme un phénomène mystérieux déterminant ses propres fonctifs plutôt que déterminé par eux.

Cependant, même si ce phénomène semble fuir la définition corrélationnelle de la fonction sémiotique, *il ne fuit pas celle du signe compris comme quelque chose qui est à la place d'autre chose.*

Le tableau de Raphaël répond à cette définition : c'est quelque chose de physiquement présent (des taches de couleurs sur une toile) qui véhicule quelque chose d'absent et qui, en cela, feint de référer à un événement ou à un état du monde dont la probable valeur de vérité est "Faux" (quiconque croit pour raisons de foi que l'Enfant Jésus et Jean-Baptiste ont joué ensemble dans leur enfance sait pourtant très bien que Marie n'aurait jamais pu avoir entre les mains un livre de poche).

## II.8. *L'invention comme institution de code*

Avec cet exemple, nous sommes arrivés au point critique de notre classification des modes de production sémiotiques. Il s'agit de définir un mode de production selon lequel *quelque chose a été transformé à partir de quelque chose d'autre qui n'a pas encore été défini.* Nous nous trouvons devant le cas d'une convention signifiante ÉTABLIE en même temps que les deux fonctifs SONT INVENTÉS.

Mais cette définition semble familière au sémiologue...

Elle rappelle, en fait, la discussion (que les trois dernières générations de linguistes ont impérativement éliminée) à propos des *origines du langage* et de la naissance des conventions sémiotiques.

Autant l'on peut raisonnablement éluder le problème lorsqu'il s'agit de débarrasser une théorie des codes de toute intrusion archéologique ou perturbation diachronique, autant il ne peut plus l'être lorsqu'on aborde le problème des modalités de production sémiotique dont on tente d'élaborer la phénoménologie.

Affirmons, par conséquent, que la difficulté soulevée par ces formes de transformation classées comme inventions et régies par la *ratio difficilis* (dans la mesure où elles dépendent des modèles du contenu toposensitifs) pose, de manière exemplaire, le problème de l'activité D'INSTITUTION DE CODE.

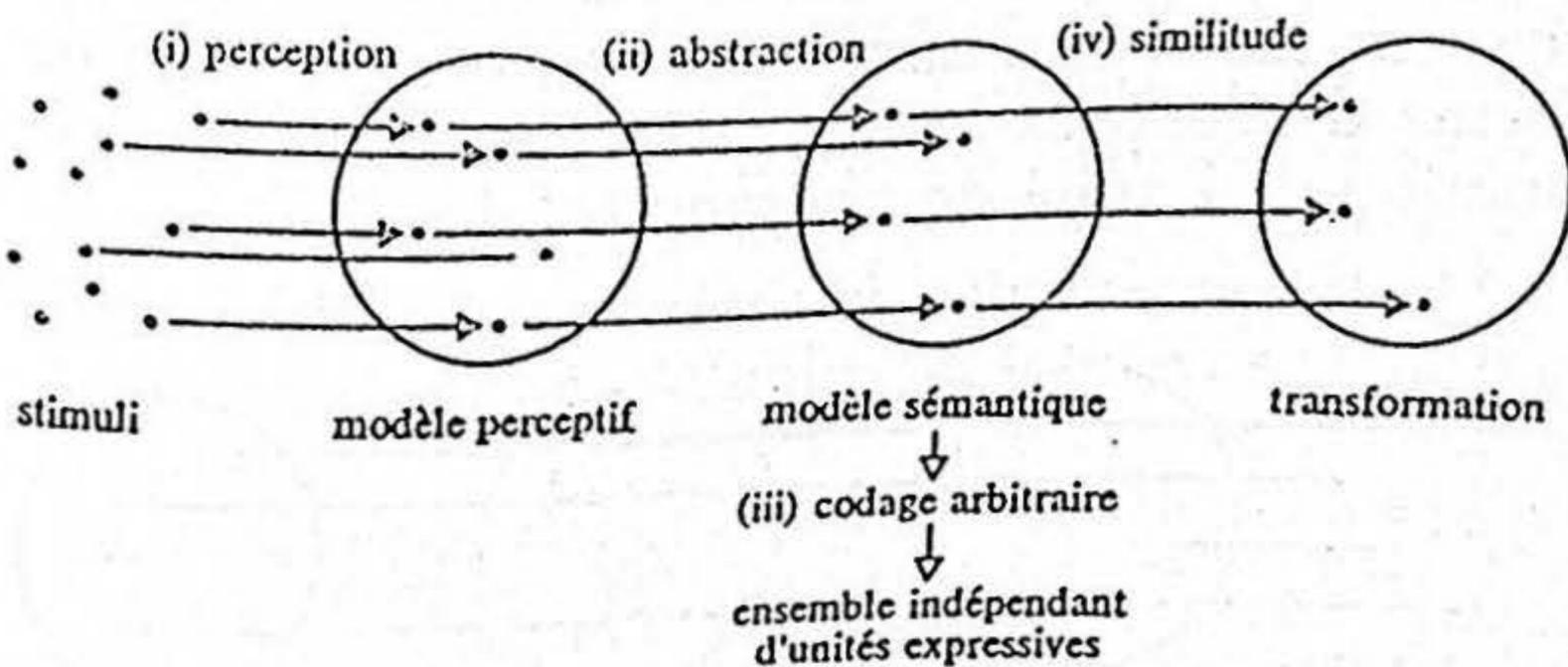


Figure 7

Nous pouvons alors revoir le processus analysé à la figure 6, et le reformuler par la figure 7.

En (i), les éléments dominants sont sélectionnés à partir d'un champ perceptif qui n'est pas encore organisé, et sont structurés comme un perçu ; en (ii), les procédés abstractifs qui ne sont pas différents de ceux qui régissent les cas de stylisation (*cf.* II.5) transforment le perçu en représentation sémantique, celle-ci étant la simplification du modèle précédent ; en (iii), la représentation sémantique est associée arbitrairement à des concaténations d'artifices expressifs, comme pour le cas des répliques ou des articulations d'unités combinatoires, ou bien transformée selon les lois de la similitude. Mais les procédés que nous présentons ici expliquent *chacun* des types de production sémiotique énumérés à la figure 4, *sauf les inventions*.

L'invention nécessite deux types de procédés dont l'un sera défini *modéré* et l'autre *radical* :

L'INVENTION est dite MODÉRÉE lorsque, par la projection directe d'une représentation perceptive sur un continuum expressif, on obtient une forme de l'expression qui fixe les règles de production de l'unité de contenu (*cf.* fig. 8).

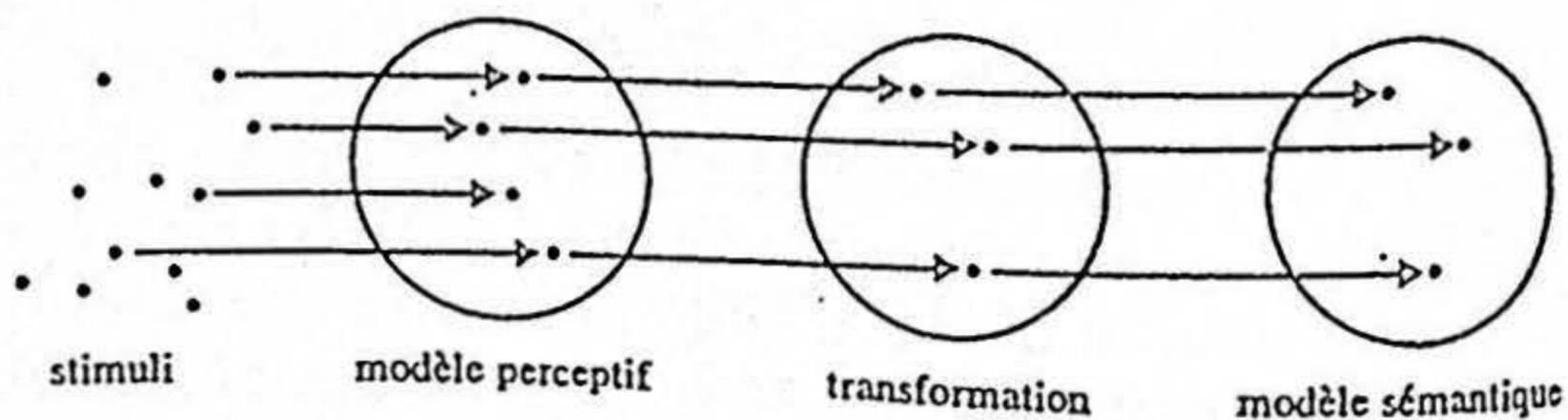


Figure 8



C'est le cas du tableau de Raphaël, par exemple, et en général des représentations graphiques de type 'classique', et c'est aussi le cas de la *première* reproduction ou reconnaissance d'une empreinte.

L'émetteur considère la structure perceptive comme un modèle sémantique codifié (même si personne n'est encore en mesure de la concevoir ainsi), et il transforme ses marques perceptives en un continuum encore informe, en s'appuyant sur les règles de similitude les plus communes. L'émetteur présuppose donc des règles de corrélation là où le fonctif du contenu n'existe pas encore. Mais aux yeux du destinataire le résultat n'est encore qu'un simple artifice expressif.

Ce destinataire, *utilisant le tableau de Raphaël comme empreinte*, devra donc procéder à rebours pour déduire et extrapoler les règles de similitude et reconstruire le perçu original. Parfois, cependant, le destinataire *refuse de collaborer* et la convention ne s'établit pas. C'est alors qu'il doit être aidé par l'émetteur, et que le tableau ne peut plus être le résultat d'une pure et simple invention, mais doit proposer d'autres clefs : stylisations, unités combinatoires codifiées, échantillons fictifs ou stimulations programmées<sup>1</sup>.

La convention s'établit seulement sur la base

1. Dans le tableau de Raphaël, par exemple, les arbres sont extrêmement stylisés, ainsi que l'auréole, à plus forte raison, et, en partie, les vêtements de Marie ; le ciel et le terrain jouent sur des stimulations programmées.

Il s'agit seulement d'indications sommaires ; l'analyse des œuvres picturales du point de vue de la typologie des modes de production sémiotique reste à entreprendre.

de l'interaction de ces éléments et par le jeu de leurs dispositions réciproques.

Quand le processus aboutit, il se forme un nouveau plan du contenu (mettant en rapport un perçu qui n'est plus désormais que le souvenir de l'émetteur, et une expression physique réalisée). Il s'agit ici, d'ailleurs, d'un DISCOURS plutôt que d'une nouvelle unité de contenu. Ce qui était continuum brut, organisé par la perception du peintre, est devenu organisation du monde par la culture. Du travail d'exploration émergent une fonction sémiotique et la tentative d'instituer un code, qui, en s'établissant, engendre des habitudes perceptives, des systèmes d'attente et des maniérismes. Certaines unités expressives visuelles vont se fixer et devenir alors disponibles pour des combinaisons successives.

Des stylisations apparaissent.

Le tableau propose ainsi des unités réutilisables au cours d'un nouveau travail de production sémiotique. Enrichie par de nouvelles fonctions sémiotiques et de nouveaux interprétants, la spirale sémiotique peut s'enrouler à l'infini.

Voyons maintenant le cas, quelque peu différent, des INVENTIONS RADICALES. Ici, l'émetteur "dépasse" pour ainsi dire le modèle perceptif et "travaille" directement le continuum informe, en donnant forme au perçu en même temps qu'il le transforme en expression (fig. 9).

Dans ce cas, la transformation, l'expression réalisée, apparaît comme un procédé 'sténographique' qui va permettre à l'émetteur de fixer les résultats de son travail perceptif. *C'est seulement après avoir réalisé l'expression physique que la*



*perception prend forme à son tour, et que, du modèle perceptif, on peut passer à la représentation sémémique.*

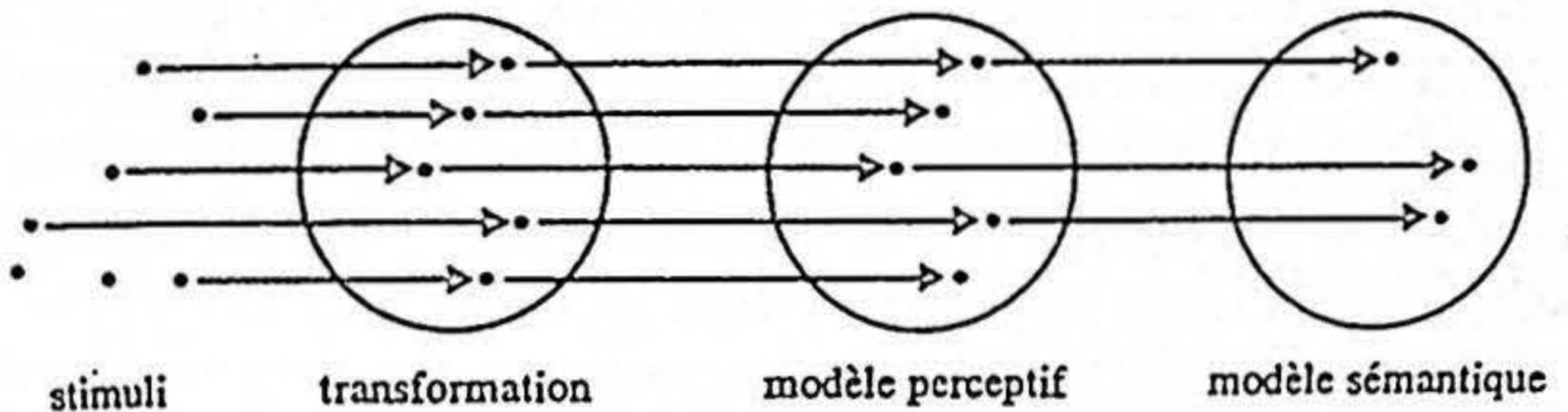


Figure 9

C'est selon ce principe que se sont effectuées toutes les grandes innovations de l'histoire de la peinture. Que l'on se reporte au cas des impressionnistes : leurs destinataires refusaient absolument de "reconnaître" les sujets représentés et affirmaient "ne pas comprendre" le tableau, ou qu'il "ne signifie rien". Ce refus n'était pas seulement provoqué par l'absence d'un modèle sémantique préétabli, comme à la figure 8, mais aussi par le manque de modèles perceptifs adéquats ; dans la mesure où personne n'avait encore trouvé la *manière* de percevoir, personne ne savait encore *comment* percevoir. Il s'agit alors d'une totale INSTITUTION DE CODE et de la proposition radicale d'une convention nouvelle. La fonction sémiotique n'existe pas encore et ne peut s'imposer. De fait, l'émetteur parie sur les possibilités de la sémiosis et, en général, il *perd*. Il faut alors des siècles pour que le pari soit gagné et que la convention s'instaure.

On ne peut éviter ici une incursion dans l'his-

toire : à partir de tout ce que nous avons dit, la théorie de Vico sur le langage et l'invention poétique des "tropes premiers" comme origines des langues conventionnelles nous revient en mémoire. On pourrait sans doute en conclure qu'une phénoménologie des processus d'invention, de même qu'elle doit comporter une réflexion sur les origines des conventions linguistiques, devra vérifier la plupart des hypothèses de Vico.

Mais l'acceptation sans réserve de ces présupposés a les conséquences théoriques que l'on déplore dans la linguistique de Croce ; la supposition d'une créativité originelle s'y transforme en assertion d'une créativité totale inhérente à tout acte linguistique, si bien que la sémiotique comme science sociale des signes perd toute raison d'être, et dans le même temps n'est remplacée par aucune autre explication satisfaisante. Et de fait, *de Vico à Croce l'hypothèse diachronique se transforme définitivement en une métaphysique du synchronique.*

Tout ce que nous avons énoncé jusqu'à présent nous pousse à croire, au contraire, qu'il n'y a jamais de purs cas d'invention radicale, pas plus, probablement, que de pure invention modérée, étant donné que (et nous y avons déjà fait allusion), pour que naisse la convention, il faut que l'invention de *ce qui n'a pas encore été dit* soit soutenue de *ce qui a déjà été dit*. Les textes 'inventifs' sont des structures labyrinthiques où sont tissées et entremêlées les inventions, répliques, les stylisations, les ostensions et ainsi de suite. La sémiosis ne surgit jamais *ex novo* ni *ex nihilo*. Ce qui revient à dire que toute nouvelle proposition



culturelle se profile toujours sur un fond de culture déjà organisée. Il n'y a jamais de signes en tant que tels, et beaucoup de soi-disant signes sont des textes ; et les signes et les textes sont le résultat de corrélations où entrent divers modes de production. Si l'invention était une catégorie de la typologie des signes, il serait alors possible de trouver des signes qui, en tant qu'inventions absolues et radicales, seraient la preuve tangible d'un état primordial du langage, conception qui est la grande découverte et la voie sans issue de la linguistique idéaliste.

Mais si nous proposons une définition de l'invention comme n'étant qu'un des modes de production sémiotique parmi beaucoup d'autres, collaborant à la formulation des fonctifs et à leur corrélation en fonctions sémiotiques, nous exorcisons la tentation idéaliste.

Si les hommes instituent et réorganisent sans cesse les codes, c'est seulement parce qu'il en existe déjà. L'univers sémiotique ne connaît ni héros ni prophètes. Même les prophètes doivent être acceptés par la société pour dire "vrai" ; sinon, ce sont de faux prophètes.

## II.9. *Un continuum de transformations*

Même quand il est considéré comme fonction sémiotique complexe, le produit de l'invention est toujours un signe 'imprécis'. Les inventions ne s'organisent pas selon un système d'oppositions nettes, mais le long d'un continuum gradué

qui dépend plus d'un hypocodage que d'un véritable codage.

On ne saurait affirmer sans trop s'avancer qu'un tableau représente, comme une poésie, la structuration complexe de signes identifiables<sup>1</sup>. On ne peut pas plus affirmer que ce n'est pas un phénomène sémiotique : c'est plutôt la naissance d'un phénomène sémiotique, le moment où un code est proposé à partir des débris des codes précédents.

Cela dit, il faut observer qu'il *existe différents niveaux de transformation* ; parmi eux, certains se rapprochent des processus de production des doubles aux fins de la perception ou de l'usage, d'autres se rapprochent de procédés plus typiquement sémiotiques.

Citons avant tout les CONGRUENCES et les CALQUES : des points de l'espace matériel de l'expression qui correspondent un par un aux points de l'espace matériel d'un objet réel. Répondant à cette description : les masques mortuaires. Certes, les

1. La notion d'invention n'est pas ce qui permet de trouver une nette démarcation entre langage "poétique" et langage ordinaire. Elle permet seulement d'établir des différences entre les divers modes de production sémiotique. Invention n'est pas synonyme de "créativité esthétique", même si le texte esthétique fourmille d'initiatives inventives.

La catégorie de l'invention est simplement celle qui permet de définir un procédé d'institution sémiotique, indépendamment de son résultat esthétique. En fait, d'un point de vue sémiotique, il peut y avoir plus d'invention dans le dessin d'un enfant que dans *Les Misérables*. Cette remarque suffit à vider le terme /invention/ du sens qu'il a acquis en esthétique. Le terme n'a naturellement rien à voir non plus avec l'*inventio* de la rhétorique. Par contre, on peut lui trouver, si on veut, une grande affinité avec l'invention scientifique.



masques mortuaires peuvent être compris même si on ne connaît pas l'objet réel qui les a motivés (ils sont d'ailleurs produits la plupart du temps pour faire connaître les traits du défunt à qui ne l'aurait pas connu de son vivant) : mais ils ne sont pas des congruences absolues, au sens géométrique du terme, dans la mesure où ils éliminent en tant que non pertinents un grand nombre de caractéristiques, de la texture à la couleur de la peau ; et, en fait, on pourrait aller jusqu'à les reproduire en plus petit ou en plus grand que le modèle, sans qu'ils perdent leurs propriétés représentatives. En ce sens, ils sont régis par des lois de similitude et, lorsqu'on regarde un masque mortuaire, on effectue le processus de TRANSFORMATION A REBOURS.

Le fait qu'en fin de parcours le destinataire ne trouve pas un objet réel mais un contenu nous prouve que ce sont des signes. Plus que toute autre chose, les masques mortuaires peuvent être FALSIFIÉS et, par suite, de quelque façon qu'on les considère, en dépit de leur rapport de calque à l'objet, ce sont des signes. C'est aussi parce que ce sont des congruences hétéromatérielles. Seules les congruences homomatérielles ne sont pas des signes : en fait, une congruence homomatérielle totale constitue un *double*.

Citons ensuite les PROJECTIONS : des points de l'espace de l'occurrence expressive qui correspondent à des points *sélectionnés* dans l'espace d'un modèle sémantique TOPOSENSITIF. Elles sont travaillées par de fortes règles de similitude et, de fait, il faut "apprendre" à les reconnaître. Il existe différents styles de projections et chacun



d'entre eux peut être falsifié. Le récepteur naïf interprète une projection comme une empreinte, c'est-à-dire comme la transformation directe des propriétés d'un objet référentiel ; alors que la projection est toujours le résultat de conventions transformatives selon lesquelles des traces déterminées sur une surface représentent des stimuli qui poussent à un processus de TRANSFORMATION A REBOURS, et à postuler un type de contenu là où n'y a en fait qu'une occurrence d'expression. Il est donc possible de projeter à partir de rien, ou à partir de contenus qui n'ont pas de référent potentiel (cf. l'exemple d'un tableau qui représente un personnage fictif).

L'existence de conventions sociales intervenant dans les projections (c'est pour cette raison qu'il est possible de projeter, tant à partir d'un modèle perceptif que d'un modèle sémantique) facilite la procédure inverse, c'est-à-dire la *projection de l'expression sur l'entité projetée dont on ne fait que supposer l'existence*. Ce qui tend à renforcer notre critique de l'iconisme naïf : dans la mesure où il est très facile de reproduire des signes iconiques 'faux', l'iconisme ne peut être que le produit d'une convention sémiotique extrêmement élaborée<sup>1</sup>.

1. Les projections qui semblent fonctionner comme des indices ou comme des empreintes sont le résultat de transformations réductrices d'un petit nombre de traits pertinents appartenant au modèle perceptif. Gibson (1966, pp. 190 et s.) donne des exemples graphiques de la présentation d'une pièce sous un certain angle : le mode de projection le plus commun est de représenter les objets en prenant en considération seulement leurs *bords* et leurs *angles*. Alors que la représentation scientifique (même si elle est abstraite) de la réflexion produite par les surfaces au contact des



Quand elles sont employées à des fins de référence, les projections sont en général trompeuses : elles affirment l'existence de quelque chose qui devrait ressembler à l'occurrence expressive, même si ce quelque chose n'existe pas : elles peuvent donc nous proposer la représentation graphique de Jules César et celle de Pantagruel comme s'il n'y avait pas de différence de statut ontologique entre les deux entités.

C'est dans le cas des projections que ce qu'on a appelé 'échelles d'iconisme' peut être accepté et employé comme procédé heuristique fécond.

En dernier lieu, citons les GRAPHES, OU TRANSFORMATIONS TOPOLOGIQUES, dont les points de l'espace de l'expression correspondent aux points d'un modèle de rapports qui N'EST PAS TOPOSENSITIF : c'est le cas des "graphes existentiels" de Peirce (*cf.* I.3), où l'expression spatiale informe sur une corrélation *qui n'est pas spatiale* et qui peut concerner des rapports économiques, comme lorsqu'on se sert du graphe de la figure 10 pour exprimer la proposition : "Tout travailleur subal-

rayons de la lumière devrait présenter des rayons réfléchis par chaque point de l'espace et émanant de toutes parts, en un dense réseau, toute représentation graphique *normalement* reconnaissable des objets projette seulement les rayons réfractés par les *faces* des surfaces ou des objets et non par les *facettes*. Chacune des faces, dans la mesure où elle se définit par un bord et un angle, correspond à une projection en perspective, et à partir d'une vision monoculaire. Le destinataire devra remplir les vides et *projeter à rebours*, c'est-à-dire à partir de cette projection définie comme iconique, et vers l'objet supposé. C'est pour cette raison que la représentation d'objets inconnus s'avère difficile par le seul recours aux projections, et demande à être étayée par des stimulations programmées et des stylisations.

terne appartient à la classe opprimée et aliénée du prolétariat.”

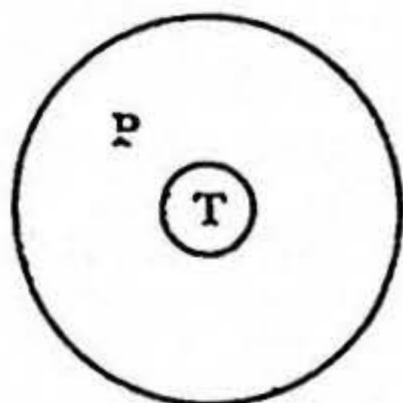


Figure 10

La série de toutes les représentations inventives que nous venons de considérer, et qui va des congruences aux graphes, produit chaque fois des *textes* et non pas des signes seuls ; et quand ces textes prennent forme, il est difficile d'y distinguer les traits pertinents par rapport aux variantes libres.

C'est seulement au cours du décodage que les traits pertinents apparaissent peu à peu, et s'ouvre alors la possibilité d'institutionnaliser des signes (avec toutes les formes de maniérismes qui en découlent).

Dans la mesure où il est difficile de repérer le type de contenu auquel ils se réfèrent par *ratio difficilis*, ces textes sont malaisément répliquables. Réussir à copier un tableau n'est pas à la portée du premier venu, et falsifier à la perfection un Rembrandt témoigne d'un certain talent artistique, parce qu'il est difficile d'identifier les propriétés pertinentes sur lesquelles s'appuie le pouvoir signifiant de l'occurrence expressive. Quand une seule personne au monde est capable de falsifier un mode d'invention (ce qui ne veut pas



dire copier un tableau existant, mais en produire un nouveau qui puisse être attribué à un peintre connu), c'est que le code proposé par ce tableau n'a pas encore été enregistré par la culture ; par contre, quand tout le monde peut peindre "à la manière de", c'est que l'invention a obtenu un succès sémiotique et a engendré une nouvelle convention.

Il est clair que notre exposé glisse continuellement du problème de l'institution du code à celui de l'emploi esthétique du langage. Tout discours tenu à propos de l'invention, même si ce n'est pas à juste titre, pose toujours le problème d'un emploi idiolectal, ambigu et autoréflexif du code, et nous renvoie à une théorie sémiotique du texte esthétique.

## II.10. *Traits productifs, signes, textes*

Notre typologie a permis d'établir clairement que les signaux, qui sont communément définis comme 'signes', sont le résultat de divers modes de production.

Si, dans une église, on perçoit une odeur d'encens, il s'agit seulement d'un cas de RECONNAISSANCE, c'est-à-dire d'un SYMPTÔME à partir duquel on comprend qu'il se tient une cérémonie liturgique. Mais quand elle est produite, c'est à la fois une RÉPLIQUE, une STYLISATION et une STIMULATION PROGRAMMÉE. Quand elle est utilisée, au cours d'une représentation théâtrale, pour suggérer une situation liturgique, c'est aussi bien

une STIMULATION PROGRAMMÉE qu'un ÉCHANTILLON fictif (l'encens pour la cérémonie tout entière).

Un sourire peut être aussi bien un SYMPTÔME qu'une RÉPLIQUE ou une STYLISATION, et parfois c'est un VECTEUR.

Une *mélodie musicale* que l'on cite pour rappeler l'ensemble du morceau dont elle est extraite est un ÉCHANTILLON, mais elle peut être la *réplique* d'un texte composé d'unités combinatoires ; parfois, c'est une STIMULATION PROGRAMMÉE mêlée d'UNITÉS PSEUDO-COMBINATOIRES. En général elle est tout cela à la fois.

Une *carte géographique* est le résultat d'une TRANSFORMATION (à mi-chemin entre PROJECTION et GRAPHE) qui devient STYLISATION et, en tant que telle, soumise à RÉPLIQUE.

Les *vêtements* en général sont des STYLISATIONS mêlées d'UNITÉS PSEUDO-COMBINATOIRES et de STIMULATIONS PROGRAMMÉES.

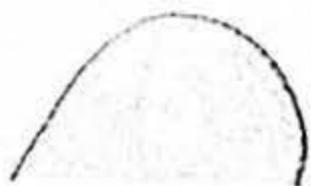
Il est plus difficile de définir une *peinture à l'huile* : ce n'est pas un 'signe', mais un texte, et on pourrait dire, cependant, que le portrait d'un individu donné est un cas de 'nom propre' qui renvoie nécessairement à un référent physique. On pourrait aussi ajouter que le portrait constitue à la fois un acte référentiel (/Cet homme a les propriétés suivantes/) et une description. Goodman (1968, 1.5) fait remarquer qu'il existe une différence entre *l'image d'un homme* et *une image d'homme*, c'est-à-dire entre le portrait de Napoléon et celui de Mr. Pickwick.

En effet, le portrait incorpore divers types d'activité productive et illustre pratiquement toute l'activité sémiotique. C'est un acte référentiel

parce qu'il propose, à partir de STIMULATIONS PROGRAMMÉES, l'équivalent d'un perçu et, au moyen de conventions graphiques, lui attribue quelques-unes des marques du sémème correspondant ; c'est une INVENTION parce que le modèle perceptif ne lui préexiste pas ; c'est un JUGEMENT FACTUEL (/Il existe un homme comme ceci et comme cela/) et une description (/Un homme comme ceci et comme cela/). Lui-même absolument incodifié, il s'appuie sur beaucoup de traits, déjà codifiés, et l'invention est acceptée à cause de la présence d'EMPREINTES, de STYLISATIONS, d'EXEMPLES, d'UNITÉS PSEUDO-COMBINATOIRES, de VECTEURS qui sont tous codifiés. C'est un texte complexe dont le contenu va d'une unité codifiée et identifiable (monsieur Un Tel) jusqu'à des énoncés pratiquement infinis et à une NÉBULEUSE DE CONTENU. Mais dans la mesure où il est reconnu et enregistré par une culture, il crée son propre 'type' (mais au sens du type littéraire comme représentation de propriétés universelles ; concept lukacsien, qui ne diffère pas tellement, après tout, du concept sémiotique), et nous avons le Héros, le Gentilhomme, la Femme fatale : stylisations ultérieures dont l'invention est le modèle.

Ce qui à un moment donné est considéré comme invention devient stylisation quelque temps après.

Les *signes architecturaux* ont le même sort. Bien que de nombreuses recherches aient aujourd'hui fait apparaître l'existence d'unités sémiotiques minimales en architecture, il apparaît mieux fondé d'affirmer qu'une œuvre architecturale est un texte. Il en est de même pour une œuvre assez



simple, un *escalier* par exemple. Sans aucun doute, c'est un artifice sémiotique qui signifie des fonctions données (Eco, 1972)<sup>1</sup> : mais la composition de cet artifice nécessite un travail productif qui met en œuvre un grand nombre de traits : articulation d'UNITÉS PSEUDO-COMBINATOIRES, VECTORIALISATIONS (l'escalier indique la direction et se réfère donc à un modèle de contenu TOPO-SENSITIF), STIMULATIONS PROGRAMMÉES (l'escalier m'oblige à mouvoir mes jambes dans le sens de la montée), STYLISATIONS (l'escalier correspond à une typologie précise), etc.

Tout cela nous rappelle qu'un texte est d'autant plus complexe que l'est la relation entre expression et contenu. Il peut y avoir des UNITÉS EXPRESSIVES simples qui véhiculent des NÉBULEUSES DE CONTENU (comme c'est le cas de nombreuses stimulations programmées), des GALAXIES EXPRESSIVES qui véhiculent des UNITÉS DE CONTENU précises (un arc de triomphe est un texte architectural extrêmement élaboré, mais il véhicule une abstraction conventionnalisée, comme par exemple « victoire »), des EXPRESSIONS GRAMMATICALES

1. La manière dont un artifice architectural dénote une fonction et connote d'autres valeurs sociales a été analysée par Eco, 1972. Dans ce travail, il était précisé qu'une fonction est dénotée même si elle n'est pas remplie en fait, et qu'il en est encore ainsi dans le cas où, l'expression étant un effet de trompe-l'œil, la fonction est dénotée alors qu'elle *ne peut pas* être remplie. Cependant nos textes précédents étaient encore liés à la notion de signe que nous critiquons ici. Les conclusions auxquelles nous parvenions demeurent valables à condition de substituer à la notion de *signe* architectural celle de *texte* architectural, et de réenvisager le répertoire des signes élémentaires donné dans Eco (1972, section C,4) comme un répertoire de modalités productives.

composées d'UNITÉS COMBINATOIRES, comme la phrase /Je t'aime/ qui, dans certaines circonstances, véhicule de dramatiques NÉBULEUSES DE CONTENU, etc.

Cela ne doit pas nous pousser à renoncer au repérage de fonctions sémiotiques élémentaires (les soi-disant 'signes') là où l'on peut les vérifier, mais nous renvoyer au fait que les processus sémiotiques ont souvent affaire à des textes HYPO OU HYPERCODIFIÉS. Quand les unités décomposables ne peuvent être identifiées, il ne s'agit pas de nier l'existence d'une corrélation sémiotique : la présence de la convention culturelle n'est pas seulement attestée par la domination des soi-disant 'signes' élémentaires, elle l'est essentiellement par la présence identifiable des modes de production sémiotique (reconnaissance, ostension, réplique et invention) dont le présent essai a fourni la description, et qui démontrent comment l'on peut établir la fonction sémiotique même quand il n'y a pas de corrélation d'unité à unité.



## BIBLIOGRAPHIE

- AVALLE, d'A. S., 1972, *Corso di semiologia dei testi letterari*, Torino, Giappichelli.
- Eco, U., 1965, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- , 1972, *La Structure absente*, Paris, Mercure.
- , 1976, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press.
- , 1984, *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- , 1988, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F.
- , 1992, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- EKMAN, P. et FRIESEN, W., 1969, "The repertoire of non-verbal behavior categories, origins, usage and coding", *Semiotica*, I, 1.
- FARASSINO, A., 1972, "Richiamo al significante", *VS*, 3.
- GIBSON, J., 1966, *The senses considered as perceptual systems*, London, Allen & Unwin.
- GOMBRICH, E., 1951, "Meditations on a hobby horse", in *Meditations on a hobby horse and other essays on a theory of art*, London, Phaidon, 1963.

- , 1956, *Art and Illusion*, New York, Bollingen Series, 1961.
- GOODMAN, N., 1968, *Languages of art*, New York, Bobbs-Merril.
- HJELMSLEV, L., 1943, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Minuit, 1968.
- KALKOFEN, H., 1972, *Pictorial stimuli considered as "Iconic" signs*, Ulm, mimeo.
- KRAMPEN, M., 1973, "Iconic signs, supersigns and models", *VS*, 4.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1961, *Entretiens avec L.-S.*, par G. Charbonnier, Paris, Plon-Julliard.
- MALTESE, C., 1970, *Semiologia del messaggio oggettuale*, Milano, Mursia.
- METZ, Ch., 1970a, "Au-delà de l'analogie : l'image", *Communications*, 15.
- , 1970b, *Langage et Cinéma*, Paris, Larousse.
- MOLES, A. A., 1972, "Teoria informazionale dello schema", *VS*, 2.
- MORRIS, Ch., 1946, *Signs, language and behavior*, New York, Prentice Hall.
- OSMOND-SMITH, D., 1972, "The iconic process in musical communication", *VS*, 3.
- , 1973, "Formal iconism in music", *VS*, 5.
- PEIRCE, C. S., 1931, *Collected papers*, Cambridge, Harvard University Press.
- PRIETO, L., 1966, *Messages et Signaux*, Paris, P.U.F.
- VERON, E., 1970, "L'analogique et le contigu", *Communications*, 15.
- VOLLI, U., 1972, "Some possible developments of the concept of iconism", *VS*, 3.
- WITTGENSTEIN, L., 1953, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell.

# Table

<i>Préface</i> .....	5
----------------------	---

## INTRODUCTION :

0.0. Le problème .....	11
0.1. Réplicabilité .....	13
0.2. Les doubles .....	16
0.3. Les répliques .....	21
0.4. <i>Ratio facilis et ratio difficilis</i> .....	23
0.5. Toposensitivité .....	26
0.6. Galaxies expressives et nébuleuses de contenu	29
0.7. Trois oppositions. ....	32

## I. CRITIQUE DE L'ICONISME

I.1. Six notions naïves .....	34
I.2. « Posséder les propriétés de l'objet » .....	36
I.3. Iconisme et similitude = les transformations. . .	40
I.4. Iconisme et analogie .....	47

<i>I.5.</i> Réflexions, répliques et stimuli . . . . .	49
<i>I.6.</i> Iconisme et convention . . . . .	53
<i>I.7.</i> Similarité entre expression et contenu . . . . .	54
<i>I.8.</i> Phénomènes pseudo-iconiques . . . . .	56
<i>I.9.</i> Les articulations iconiques. . . . .	61

## II. TYPOLOGIE DES MODES DE PRODUCTION SÉMIOTIQUE

<i>II.1.</i> Une classification à quatre dimensions . . . . .	66
<i>II.2.</i> Reconnaissance . . . . .	72
<i>II.3.</i> Ostension. . . . .	79
<i>II.4.</i> Répliques d'unités combinatoires. . . . .	83
<i>II.5.</i> Répliques de stylisations et de vecteurs. . . . .	85
<i>II.6.</i> Stimuli programmés et pseudo-unités combinatoires. . . . .	91
<i>II.7.</i> Invention. . . . .	95
<i>II.8.</i> L'invention comme institution de code. . . . .	104
<i>II.9.</i> Un continuum de transformations. . . . .	111
<i>II.10.</i> Traits productifs, signes, textes. . . . .	117

<b>BIBLIOGRAPHIE . . . . .</b>	<b>123</b>
--------------------------------	------------



# Dans Le Livre de Poche

Extraits du catalogue



## Classiques de la philosophie

*Les Cyniques grecs* 4614

Fragments et témoignages.  
Choix, traduction, introduction et notes de Léonce Paquet.  
Avant-propos de Marie-Odile Goulet-Cazé.

**Aristote**

*Rhétorique* 4607

Présentation de Michel Meyer, commentaire de Benoît Timmermans, révision de la traduction par Patricia Vanhemelryck.

*Ethique à Nicomaque* 4611

Traduction de J. Barthélemy Saint-Hilaire, révision de la traduction, préface et notes d'Alfredo Gomez-Muller.

**Descartes René**

*Méditations*

*métaphysiques* 4600

Traduction et présentation de Michelle Beyssade.

*Les Passions de l'âme* 4602

Introduction de Michel Meyer, présentation et commentaires de Benoît Timmermans.

**Durkheim Émile**

*Les Formes élémentaires de la vie religieuse* 4613

Introduction de Michel Maffesoli.

**Hume David**

*Réflexions sur les passions* 4603

Présentation et commentaires de Michel Meyer.

**Leibniz Gottfried Wilhelm**

*La Monadologie* 4605

Édition critique par E. Boutroux, étude de J. Rivelaygue : « La Monadologie de Leibniz », exposé d'E. Boutroux : « Philosophie de Leibnitz ».

**Nietzsche Friedrich**

*Pour une généalogie de la morale* 4601

Présentation et notes de Marc Sautet.

*Par-delà le bien et le mal* 4605

Présentation et notes de Marc Sautet.

*La Volonté de puissance* 4608

Traduction de Henri Albert, index par Marc Sautet.

**Platon**

*Le Banquet* 4610

Traduction de Philippe Jaccottet, introduction de Monique Trédé.

**Rousseau Jean-Jacques**

*Écrits politiques* 4604

Édition, présentation et notes de Gérard Mairet.

**Schopenhauer Arthur**

*Le Fondement de la morale* 4612

Présentation et notes d'Alain Roger, traduction de A. Burdeau.