

Pour une critique des sémiologies de l'image de Barthes, Eco et Klinkenberg

par Jean-François Devillers

Qu'est-ce qu'une image ? Ou plutôt : comment fonctionnent les images ? Mieux encore : comment est-il possible qu'une image soit capable de montrer quelque chose qui n'est pas elle-même, mais ce qu'elle représente, par le moyen de ses propres caractéristiques plastiques ? Une telle question est incontestablement une question de nature sémiotique. Elle invite donc à se tourner vers ce qui se présente sous les noms de sémiotique ou de sémiologie des images, des messages visuels ou des icônes visuelles. Car bien loin d'être une discipline unifiée, la sémiologie se distingue en au moins deux grands courants qui sont d'une part une sémiologie d'inspiration saussurienne et d'autre part une sémiologie d'inspiration peircéenne. Ce qui les distingue, voire les oppose, c'est justement le statut sémiotique qu'elles accordent aux images par comparaison avec les signes linguistiques. Ce qui va suivre vise à montrer que ni l'une ni l'autre, bien que pour des raisons distinctes, n'est en mesure d'expliquer comment fonctionnent les images.

1 . La critique de la sémiologie des images d'inspiration saussurienne - Barthes

Ce qui caractérise la branche d'inspiration saussurienne de la sémiologie, c'est le rapprochement des images et des signes linguistiques. A savoir : les images sont comprises comme des messages visuels fondés sur des codes ou des conventions comparables aux conventions linguistiques. En l'occurrence, c'est par ce rapprochement que Roland Barthes inaugure ce courant de la sémiologie, avec la publication, dans la revue *Communications*, de *Rhétorique de l'image* en 1964¹. Sa démarche, qui sera largement reprise, consiste à convertir les éléments plastiques (ceux qui composent les images indépendamment de tout renvoi) et/ou les éléments iconiques (ceux qui au sein de l'image renvoient à un référent) et/ou les référents des images (ce qu'elles dénotent au-delà d'elles-mêmes) en *signifiants* associés conventionnellement à des signifiés (plus connus sous le nom de connotations dans le cas des référents). De la sorte, toute image

¹ : Article qu'on peut lire dans Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Essais critiques III, Éditions du seuil, 1982.

doit être comprise comme une sorte de texte à déchiffrer. Ce rapprochement entre texte et image est la signature même de ce courant de la sémiologie.

Il n'est pas nécessaire d'en dire davantage pour comprendre combien cette approche est intrinsèquement incapable de rendre compte de l'iconicité des images. Tout simplement parce que, par définition, faire d'une image un texte, cela revient précisément à en nier l'iconicité. En effet, du point de vue de la réception des signes, de leur sémiotisation, il est nécessaire de bien distinguer lire un texte et regarder une image. Dans le premier cas, dans l'acte de la lecture, on ne fait que traverser le signifiant vers le signifié, que dépasser le corps graphique des signes vers leur signification idéale ou conceptuelle, tandis que dans l'autre, dans l'iconisation d'un signe, on s'en tient à ses propriétés visuelles parce que c'est en elles que se donne à voir autre chose que le signe lui-même. Lire un texte, c'est nier le signifiant par sa signification, regarder une image, c'est faire coïncider un signe visuel avec son objet. La lecture efface le signifiant au profit du signifié (c'est ce qu'on appelle la transparence du signifiant), tandis que la contemplation d'une image consiste à voir ce qu'elle montre dans ses propres caractéristiques et non à abolir l'image au profit de son objet. Dans ces conditions, fonctionnellement, on ne peut en aucune manière comparer la lecture d'un texte à la contemplation d'une image, et, encore moins réduire la seconde à la première.

Est-ce que cela veut dire que cette sémiologie des signes visuels est absolument inepte ? Pas exactement : il n'est pas impossible d'instituer une image en texte, c'est-à-dire de procéder à une sémiotisation textualisante d'un signe qui se donne d'abord comme une image. Toutefois, dès lors qu'on se livre à ce type de sémiotisation des images, sur le champ, elles cessent d'être des images, précisément parce qu'elles sont textualisées : au lieu de montrer ce qu'elles figurent, elles signifient quelque chose par des figures. Le statut sémiotique du signe, image ou texte, dépend en ce sens du mode de sémiotisation adopté : la nature du signe est relative à la manière de le faire fonctionner. Rien n'interdit donc que le même signe puisse être sémiotisé d'une manière ou d'une autre, qu'il soit saisi comme image ou comme texte. En revanche, il est impossible d'adopter simultanément ces deux manières de se rapporter à des signes, et on ne peut pas davantage les articuler de telle sorte que l'une se ramène à l'autre ou lui doive quelque chose. Leur hétérogénéité implique une incompatibilité entre le statut d'image et celui de texte : un signe ne saurait être image et texte en même temps.

Qui plus est, il serait illusoire de penser qu'on a toujours le loisir de recourir à l'une ou l'autre de ces deux sémiotisations (iconisation ou textualisation). Si le statut ou la

nature des signes dépend de la manière de les faire fonctionner, il n'empêche que certains signes sollicitent préférentiellement une manière plutôt qu'une autre. En ce qui concerne les signes iconiques, ceux qui tolèrent le mieux leur conversion en textes sont les slogans visuels, à savoir les images dont on peut expliciter verbalement le message de telle sorte que toutes les verbalisations qu'on peut en faire (dans des conditions de réception plus ou moins identiques) soient des paraphrases les unes des autres. Exemplairement, il s'agit des images publicitaires, qui, cela n'étonnera personne, sont les images préférées de cette sémiologie des signes visuels. A l'inverse, il faut bien avouer que cette opération de conversion des images en textes ne s'applique pas sans peine avec les autres genres d'images, et, le plus souvent, elle présente bien peu de profit en comparaison des efforts déployés. En somme, regarder une image n'est pas déchiffrer des signifiants au moyen d'un code, ou alors ce n'est plus une image.²

En résumé, iconisation et textualisation, image et texte, regarder et lire s'excluent mutuellement. Voilà pourquoi on n'a rien à attendre de cette branche de la sémiologie pour comprendre ce qui fait l'iconicité des images. Mais comment expliquer cette dissolution de l'iconicité dans la textualité ? Il semble que la réponse se trouve exposée dans l'interrogation inaugurale de l'article de Barthes : s'il est vrai que les images ont un sens, alors pour lui, nécessairement, elles doivent reposer sur un système de signes, elles doivent posséder un code. Ne reconnaissant qu'au langage la possibilité d'avoir du sens ou une signification, les images ne pouvaient s'en voir reconnaître qu'en tant que discours. C'est donc le présupposé que le linguistique détient le monopole du sens qui a conduit à cette négation de l'iconicité des images au profit de leur textualité.

2 . La critique de la sémiologie des images d'inspiration peircéenne

Parallèlement à la sémiologie qui convertit les images en textes, il en existe une autre qui précisément refuse cette assimilation. Cette approche repose à l'inverse sur la reconnaissance de la diversité des signes et des modes de sémiotisation et sur le refus d'une hégémonie du modèle linguistique. C'est en tout cas le sens de la démarche de Umberto Eco et à sa suite, d'un des membres du Groupe μ , Jean-Marie Klinkenberg. Il s'agit pour eux d'explicitier la spécificité sémiotique des images, bien convaincus qu'elles

2 : Du coup, dire qu'il faudrait apprendre à lire les images n'a pas de sens puisqu'elles ne sont justement pas des textes. D'ailleurs, dans l'apprentissage des codes linguistiques, on se sert d'images (de livres d'images par exemple). On n'apprend pas un code iconique en associant des images à des mots ou des idées déjà connus, on apprend le sens des mots en les associant à des choses au moyen de leur image.

ne sauraient être ramenées à des signes ou à des énoncés *linguistiques*. Pour ce faire, ils s'appuient en partie sur les travaux de Peirce et en particulier sur sa fameuse typologie des signes : indices, icônes et symbole. Ainsi, les images ne seraient pas des textes parce qu'elles ne sont pas des symboles, mais des icônes. Toutefois, cette typologie n'est pas sans inconvénient. Selon Peirce, « Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède »³, c'est-à-dire par le fait qu'il lui *ressemble*. Or cette conception de l'iconicité entre en contradiction flagrante avec une des convictions les plus fondamentales de la sémiologie : tous les signes, y compris donc les images, sont conventionnels, ce que ne sont pas les imitations. Dans ces conditions, comment rendre compte de l'iconicité des images ? Comment expliquer le fonctionnement de signes qui ne ne sont pas assimilables à des signes linguistiques, tout en n'étant pas non plus de simples imitations ? Telle est la question à laquelle Eco entend apporter une réponse. Et comme on va le voir, sans réellement y parvenir.

2.1. Eco

La démarche typique de Eco (elle est suivie dans son article *Sémiologie des messages visuels*⁴ et dans *Le Signe*⁵) consiste à partir non des signes iconiques, mais des objets réels et de se demander comment on passe de ces objets à leurs images. Ce faisant, il tente d'explicitier la spécificité sémiotique des signes iconiques à partir et en fonction de la manière de les construire, non pas matériellement, mais en tant que signes justement. Son analyse l'amène à distinguer trois étapes qui valent comme autant de conditions nécessaires à l'élaboration d'un signe iconique. Tout d'abord, « il faut que la culture ait défini des objets reconnaissables sur la base de quelques caractéristiques, ou *traits de reconnaissance*. »⁶ Hostile à tout naturalisme de la perception qui voudrait qu'on voie les choses exactement comme elles sont, il soutient qu'on ne saisit jamais les choses elles-mêmes, mais qu'on les perçoit en fonction de la culture qui identifie chaque chose à quelques traits typiques. L'étape suivante de la production des images consiste selon lui à lier par des conventions les traits de reconnaissance à des éléments plastiques. Enfin, en troisième lieu, en plus d'établir une correspondance entre traits de l'objet et traits de l'image, une convention graphique doit également établir « les modalités de *production* de

3 : *Écrits sur le signe*, Seuil, Coll : L'ordre philosophique, (2.247), p. 140.

4 : Article paru dans le numéro 15 de la revue *Communications*, en 1970.

5 : *Le signe, histoire et analyse d'un concept*, Biblio essais, Le livre de poche

6 : *Ibid*, p. 82.

la correspondance perceptible entre traits de reconnaissance et traits graphiques »⁷
L'exemple de la perspective qu'il donne immédiatement après permet de comprendre : il s'agit de faire en sorte que non seulement les traits des choses et les éléments qui composent l'image soient reliés entre eux, mais que *l'organisation* ou *l'agencement* des traits plastiques de l'image corresponde d'une manière ou d'une autre à l'organisation des traits de reconnaissance correspondants. Pour cela, on se servirait de règles conventionnelles permettant de *projeter* les traits pertinents de l'objet sur le support physique de l'image. De cette manière, Eco entend distinguer les images des signes linguistiques sans rien céder pour autant à une forme quelconque de motivation ou d'imitation.

Néanmoins, force est de reconnaître que cette analyse pose de très sérieux problèmes. Plus précisément, chacune de étape identifiée par Eco comporte des faiblesses qui mettent en cause la détermination d'une spécificité sémiotique des images. Pour commencer, l'idée de « traits de reconnaissance » pose problème. S'il est vrai que la perception des choses est construite et qu'elle l'est dans un cadre culturel, rien ne permet de dire qu'elles sont nécessairement réduites à des traits de reconnaissance. Car si justement les choses ne sont appréhendées qu'en fonction de différents jeux de catégories, de schématisations ou d'objectivation, cela veut dire qu'elles peuvent être saisies de bien des manières au sein d'une même culture : chaque culture dispose en effet d'un grand nombre de moyens de catégorisation, de schématisation et d'objectivation de la réalité. On ne peut donc pas du tout associer chaque chose exclusivement à certains traits spécifiques. Il est manifeste au contraire qu'il n'existe aucune convergence entre les différentes objectivations visuelles d'une même chose (si tant est d'ailleurs qu'on puisse facilement établir qu'il s'agit bien à chaque fois de la *même* chose). En réalité, la notion de « traits de reconnaissance » élude la difficulté qu'elle entend résoudre. Elle revient en effet à se donner par avance ce qu'on cherche : les images des choses seraient en effet toujours déjà là si les images à produire n'avaient qu'à prendre pour point de départ des schématisations proto-iconiques construites par la sélection de traits visuels de reconnaissance.⁸

Par ailleurs, parler de conventions entre des éléments graphiques et des

7 : *Ibid*, p. 83.

8 : En réalité, la relation doit être inversée : ce sont les images d'une chose donnée qui sont produites au sein d'une culture qui finissent par fixer des traits de reconnaissance visuelle de la chose en question. Les traits de reconnaissance ne précèdent pas les images mais dépendent d'elles. Néanmoins, ces traits de reconnaissance ne déterminent pas absolument toutes nos perceptions visuelles : ce n'est pas parce que les images des zèbres insistent particulièrement sur leurs rayures, que percevoir des zèbres, c'est seulement et toujours voir des rayures.

caractéristiques de l'objet a le grave inconvénient de faire peser sur les images le risque de leur faire perdre leur iconicité : une telle convention s'apparente en effet à un lexique visuel ou à une sémantisation des formes plastiques. Certes, un apparentement conventionnel entre des traits graphiques et des traits de reconnaissance ne produirait pas l'équivalent d'un signe linguistique : il n'en résulterait pas une union entre un signifiant et un signifié, mais une relation entre un signe et un référent. Néanmoins, à défaut de conduire à une textualisation de l'image, de telles conventions subordonneraient l'iconicité à la connaissance d'un code visuel. Cela éloignerait le péril d'une motivation des images, mais en retour, cela ne pourrait manquer de rendre leur iconicité plus indirecte, moins immédiate. Avec de telles conventions, les images sans être des textes perdraient assurément le pouvoir de montrer *par elles-mêmes* ce qu'elles représentent. Or, c'est bien ainsi que leur iconicité semble fonctionner : les images montrent quelque chose d'autre qu'elles-mêmes par ce qu'elles sont en elles-mêmes.

L'ultime étape de son analyse est celle qui pose les plus sérieux problèmes. Parler comme il le fait ici de *convention de projection* des traits de reconnaissance dans des traits graphiques comporte une ambiguïté, d'ailleurs très courante chez Eco. En effet, il ne prend pas la peine de distinguer parmi l'ensemble des conventions : 1) les conventions lexicales ou sémantiques, celles qui associent arbitrairement un signifiant à un signifié ou plus largement un signe à un objet, 2) les conventions grammaticales ou syntaxiques, celles qui concernent des règles de composition ou d'arrangement d'entités sémiotiques diverses, comme les règles de la grammaire ordinaire, qui prescrivent l'ordre dans lequel les mots doivent être agencés et quelles modifications ils doivent subir en fonction de leur voisinage, tout cela pour former des phrases correctes, 3) les conventions adoptées par exemple dans le cadre d'un métier ou d'un art comme autant de règles portant sur la manière de produire quelque chose et sur le résultat qu'on en attend, comme les usages en vigueur chez les artisans tant en ce qui concerne les manières de faire que des réalisations à produire. En l'occurrence, quand Eco évoque des conventions portant sur les modalités de production des images, il ne parle pas de convention lexicale (qu'il a déjà évoqué lors de l'étape précédente). En revanche, il est clair que ces conventions ont une dimension grammaticale puisqu'elles concernent l'organisation des éléments plastiques de l'image. Toutefois, cette dimension grammaticale est secondaire : elle dérive du fait que la convention en question règle d'abord et avant tout la *production* même des images. C'est typiquement le cas des règles de la perspective qui sont des règles poétiques.

Cet éclaircissement quant à la nature de la convention met en lumière une grave

difficulté. Si la convention est destinée à régler la *projection* dans une image de l'organisation des traits d'un objet, alors cela signifie que l'image ne fera que *reproduire* ou *imiter* cette organisation. En effet, aussi conventionnelles soient-elles, des règles de projection ne font rien d'autre que reproduire ce qu'elles projettent, en l'occurrence un agencement de traits de reconnaissance. Seulement voilà, Eco ne cesse de contester le caractère *motivé* des signes iconiques. Il n'est pas question pour lui d'envisager la moindre trace de motivation dans les signes quels qu'ils soient, sous peine d'une contamination à l'ensemble des signes. « S'il existe des signes qui entretiennent un rapport de similarité avec les choses, un principe de parenté s'introduit dans la mécanique sémiotique qui, poussée à son extrême, débouche sur une théorie de la motivation profonde des signes ; les symboles arbitraires (ordinairement définis comme les signes par excellence) seraient alors ravalés au rang d'entités insuffisamment définies dans leur motivation profonde et originelle. »⁹ A ces yeux, si on introduit de la motivation dans les signes, les mots se verraient alors reprocher de ne pas être réellement arbitraires et y perdraient leur prestige de signes par excellence. Il n'empêche qu'une image qui se donne comme la réplique de la structure de l'objet qu'elle représente ne semble pas pouvoir être qualifiée d'arbitraire. On le voit, les conventions de projection, à l'inverse des conventions qui associent entre eux les traits des choses et ceux des images, présentent l'inconvénient d'introduire de la ressemblance entre les images et ce qu'elles représentent. Si cela prévient le risque d'une textualisation des images, cela en fait courir un autre : introduire la motivation dans l'ensemble des signes.

Eco est loin d'ignorer ce problème qu'il traite dans *Le signe* à l'occasion de l'analyse des *diagrammes*.¹⁰ Un diagramme en effet est un genre d'icône dont l'organisation spatiale se donne justement comme la réplique de la structure qu'elle représente. C'est le cas d'un

9 : *Ibid*, p. 222.

10 : Dans cet ouvrage, Eco leur consacre une partie distincte de celle de la production des icônes, bien que les diagrammes et les images soient étroitement liés, notamment en ce sens que, conformément à ce qu'en dit Peirce, les diagrammes sont un type d'icône aux côtés des signes iconiques (ceux qui présentent une apparente ressemblance immédiate avec leurs objets) et des métaphores. Ce traitement séparé s'explique par le fait que la question des diagrammes telle que Eco l'envisage n'est rien d'autre que celle de savoir qui de la pensée, des signes ou de la réalité fournit sa structure aux deux autres entités. Ce qui offre trois options : 1) option réaliste ou naturaliste : la pensée et les messages exprimés dans des signes quelconques ont des formes qui reproduisent la structure du réel, 2) option transcendantale ou idéaliste : le réel et les discours sont structurés selon les formes de la pensée, 3) option constructiviste ou relativiste, celle défendue par Eco : le réel et la pensée sont structurés par les formes conventionnelles des énoncés, de quelque nature soient-ils, y compris iconiques. Ce problème confère aux diagrammes une position privilégiée puisque de tous les signes, ils sont ceux qui donnent le plus à croire que l'ordre des signes (et avec lui celui de la pensée) est calqué sur celui de la réalité même. Le statut des diagrammes engage donc non seulement celui de l'iconicité en général, mais aussi celui de tous les signes de quelque nature soient-ils (indice, icône ou symbole).

organigramme ou des diagrammes d'Euler (analysés par Peirce puis par Eco) qui donnent une représentation graphique des relations logiques d'un syllogisme. Les diagrammes posent donc la question de savoir si ce sont des signes motivés ou des signes conventionnels. La position défendue par Eco est connue d'avance : la relation qui existe entre les structures graphiques des diagrammes et celles des objets qu'ils représentent serait purement *conventionnelle*. L'ennui, c'est que ses arguments disent exactement le contraire. Partant du constat qu'il n'y a pas de ressemblance immédiate entre l'aspect spatial et graphique des diagrammes et les apparences des très nombreux phénomènes qu'ils peuvent représenter, il affirme que la relation entre les diagrammes et leurs objets joue entre leurs formes ou structures respectives. Liant à cette occasion le sort des images en général à celui des diagrammes, il en conclut que : « Nous observons donc une définition parfaite de l'iconisme comme *isomorphisme* (régé non pas des lois de « ressemblance » photographique mais par des lois de proportionnalité mathématique) entre *forme de l'expression* et *forme du contenu*. Un quelconque rapport de ressemblance à la réalité est totalement exclu de ce raisonnement »¹¹ Pour lui, la figure du diagramme ne reproduit pas celle de l'objet, elle est produite selon une *convention* qui établit qu'un certain rapport entre des éléments de la réalité (la forme du contenu) équivaut à un certain autre rapport entre des éléments de l'image (la forme de l'expression). Par exemple, pour les diagrammes d'Euler, il est convenu qu'un rapport d'appartenance logique d'une entité à une classe sera rendu sous la forme graphique de l'inclusion d'un élément graphique dans un cercle. L'isomorphisme entre les images et les choses serait donc construit en fonction de conventions qui fixeraient des correspondances arbitraires non entre des entités (graphiques d'un côté, objectives de l'autre), mais entre leurs rapports respectifs. On pourrait croire que de la sorte Eco a sauvé les diagrammes et avec eux toutes les images de la motivation, mais, en réalité, il fait exactement le contraire : si les images sont isomorphes à leurs objets, c'est bien qu'elles leur *ressemblent* en vertu d'une *reproduction* de leur structure objective ou logique. Ce n'est pas parce que les diagrammes ne ressemblent pas à ce qu'ils représentent comme le font les images photographiques, qu'ils ne leur ressemblent en aucune façon.¹² Or l'isomorphisme en tant qu'identité de structure est nécessairement le fruit d'une *réplique* de l'organisation de l'objet dans celle de l'image ! Loin de sauver les images de la motivation, Eco défend en réalité le fait qu'elles sont

11 : *Ibid*, p. 229. C'est lui qui souligne.

12 : Au passage, le simple fait de parler de ressemblance photographique constitue une concession qui fragilise la thèse de Eco : il y a au moins un genre d'image ressemblante, les images photographiques.

motivées par une *imitation* qui prend la forme d'une projection réglée.¹³

Comment une telle bévue est-elle possible ? Tout simplement parce que Eco n'a pas pris soin de distinguer les différentes conventions (lexicales, grammaticales et poétiques) de telle sorte que sous prétexte que la règle de production est conventionnelle, il a cédé à l'illusion qu'elle produisait le même effet que les deux autres conventions : des signes et des compositions de signes entièrement arbitraires, c'est-à-dire dépourvus de toute espèce de ressemblance avec leurs objets. Pour preuve de cette confusion, ce que Eco écrit juste après avoir exposé l'étape de la production des images : « on ne peut distinguer signes *motivés* (comme les indices et les icônes, qui entretiendraient des rapports de ressemblance ou de continuité avec le référent) et les signes *conventionnels* ou symboles. Même les indices et les icônes fonctionnent sur la base d'une convention qui règle les modalités de leur production. »¹⁴ En réalité, ce n'est pas parce que les icônes reposent sur des conventions qu'il est possible de les rapprocher des symboles en tant que signes conventionnels, c'est-à-dire arbitraires. Car, bien que la *règle* de production soit arbitraire (au moins en ce sens qu'elle est toujours contingente : on peut s'en donner d'autres), il n'en découle pas que son emploi produise des *signes* arbitraires. Car, la règle, en tant que règle de production, est précisément conçue pour que le résultat, le signe, soit le moins arbitraire possible puisqu'elle sert précisément à *projeter* la composition de l'objet dans son image.¹⁵

La portée de cette contradiction dépasse très largement le cas des seuls diagrammes. Comme il affirme que les images sont des images en vertu du fait qu'elles ont en elles quelque chose de la composition, de l'organisation ou de l'agencement de leurs objets, ce qui vaut pour les diagrammes vaut *a fortiori* pour toutes les images. Ainsi, pour reprendre cet exemple, la perspective produit-elle bien des sortes de diagramme : comme le dit Eco, elle rend les rapports spatiaux de position, de taille et de distance relatives entre les objets réels sous la forme de rapports proportionnellement équivalents dans l'espace graphique du tableau. Il y a bien isomorphisme. En conséquence, les

13 : Inutile de préciser qu'avec cette motivation des images, c'est également toute sa théorie constructiviste relative aux rapports entre pensée, langage et réalité qui s'effondre...

14 : *Ibid*, p. 84. On peut voir à quelle extrémité le pousse son conventionnalisme de principe : il est pour le moins hardi d'affirmer que les indices ou indices sont conventionnels.

15 : Eco lui-même note que sa solution a quand même de quoi surprendre. A propos des diagrammes d'Euler, il écrit : « Évidemment, on pourrait se demander pourquoi il apparaît comme spontanément fonctionnel de poser une équivalence de proportion entre corrélations spatiales et corrélations logiques. » *Ibid*, p. 229. Mais loin d'y voir une objection, il considère cela comme un état de fait qui renvoie aux structures de la perception et même aux structures neurologiques. Autant dire qu'il fuit les réfutations et invite courageusement d'autres spécialités à les prendre à leur charge à sa place.

images en général ne sont pas moins motivées que les diagrammes. Les conventions de projection qui devaient assurer la victoire définitive de l'arbitrarité des signes iconiques sur toute espèce de motivation font en réalité d'elles des reproductions de ce qu'elles représentent.

De tout cela, on peut conclure que Eco échoue dans sa tentative de rendre compte du mode de production des images en tant que signes conventionnels non-linguistiques. D'abord parce que le rôle qu'il accorde à des conventions qui lient entre eux des traits graphiques et des traits de reconnaissance tirent les images du côté de signes qui fonctionnent grâce à des codes. Ensuite parce que les conventions de projection de l'agencement des éléments constitutifs des choses dans l'agencement graphique de l'image rendent ces dernières isomorphes aux premières et partant en font des signes motivés. En somme, les images présentent le double inconvénient d'être partiellement apparentées à des signes linguistiques tout en étant naturalisées.

Mais Eco ne s'en tient pas là. Après avoir tout fait pour éliminer la motivation de la production des images, il se penche malgré tout sur l'impression de ressemblance qu'elles ne peuvent manquer d'avoir sur celui qui les regarde. Comment rendre compatible cette impression de ressemblance avec l'impérieuse nécessité de la convention arbitraire ? A cette fin, après avoir rappelé l'importance des conventions, il affirme « qu'une icône n'est pas un signe ressemblant à l'objet qu'elle désigne parce qu'elle le *reproduit* : elle est plutôt un signe fondé sur des modalités particulières de *projection* (ostension, utilisation d'une partie de l'objet, translation, etc.) d'une impression perceptive qui, le plus souvent à travers le rappel d'autres expériences (tactiles, auditives, etc.) et par le jeu de processus synesthésiques complexes, est considérée comme « semblable » à celle qui a été éprouvée en présence d'un objet donné »¹⁶ Passons sur le fait que cette phrase est à la limite de l'intelligibilité (voire qu'elle ne veut *littéralement* rien dire), passons également sur le fait qu'alors qu'elle se donne comme une conclusion, elle évoque des processus dont il n'a jamais été question auparavant (impressions perceptives, expérience sensibles connexes, synesthésie). Retenons surtout que cette formule est absolument stupéfiante. Pour rendre compte du fait bien encombrant qu'une image *ressemble* obstinément à son objet, Eco affirme tout de go qu'une image ne reproduit pas son objet, mais simule les impressions perceptives qu'il produit lui-même : les images seraient donc des *simulacres* !

On peut comprendre cette affirmation de quatre manières différentes qui toutes

16 : *Ibid.* p. 84.

entrent en contradiction avec ce qu'il soutient par ailleurs. 1) L'objet et son image sont réduits aux impressions sensibles qu'ils provoquent et les impressions suscitées par le premier sont reproduites par la seconde, sans que cette dernière n'ait besoin de reproduire entièrement l'objet lui-même. Mais avec une telle interprétation, il faudrait admettre que l'image ressemble tout bêtement à son objet et il faudrait recourir à une conception naturaliste de la perception. Or, on l'a vu, Eco la récuse au profit d'une élaboration culturelle des objets (les traits de reconnaissance). Qui plus est, dans cette hypothèse, il faudrait éliminer toutes les conventions lexicales. 2) L'objet, c'est une construction culturelle¹⁷, à savoir la chose réelle ramenée à ses traits de reconnaissance, et son image provoque des impressions perceptives qui s'apparentent assez à ces traits de reconnaissance pour pouvoir désigner leur porteur. Mais dans cette hypothèse, on ne voit pas comment une telle simulation serait possible avec des signes qui, en totalité ou en partie, ne reproduisent rien puisqu'ils sont conventionnels et même arbitraires. Il n'est pas possible qu'un signe conventionnel évoque perceptivement son objet. Soit il le dénote par convention, soit il le simule par ressemblance, mais il ne peut pas le simuler par convention. Le signe ne pourrait pas fonctionner du tout dans ce cas. 3) L'objet est une unité culturelle et les images sont les produits de conventions arbitraires par lesquels elles désignent conventionnellement et arbitrairement les traits de reconnaissance de l'objet. Mais dans cette hypothèse, on a le problème inverse : le signe fonctionne, mais il n'est plus une image, c'est un idéogramme, une icône textuelle, un ensemble de signifiants arbitraires. Dans un tel cas, il ne peut pas y avoir de simulacre. 4) L'image est une construction culturelle fondée sur des conventions arbitraires, sans être elle-même arbitraire, et son objet est ce qui dans le réel peut se superposer visuellement à ce qu'elle montre de lui. Cette interprétation, de loin la plus intéressante, est cependant tout à fait incompatible avec ce que Eco a soutenu jusque là. Elle supposerait en effet d'admettre le caractère motivé des images, elle supposerait également de se passer des conventions qui lient les traits de reconnaissance aux traits graphiques puisqu'une convention entre eux ruinerait la possibilité que la perception des seconds puisse se faire passer pour la première. En clair, aussi séduisante soit-elle, elle ne peut pas être retenue comme le sens du propos de Eco.

En somme, quelle que soit l'interprétation envisagée, l'idée que les images seraient des simulacres est totalement incompatible avec tout ce que Eco défend par ailleurs.

17 : « *l'objet perceptif est un construct (sémiotique)* », *Ibid*, p. 231, c'est lui qui souligne.

Que faut-il conclure de tout cela ? Que Eco ne parvient pas à résoudre le problème qu'il entendait pourtant résoudre : éclaircir le statut sémiotique des images de manière à ne pas les ramener à des signes linguistiques (purement arbitraires) sans pour autant en faire des signes motivés (en refusant donc qu'elles soient des imitations plutôt que des signes conventionnels). D'abord parce que l'analyse du mode de production des images contredit l'impératif d'éliminer tout risque de motivation. Comme on l'a vu, les conventions de projection n'ont pas d'autre effet que de produire des signes isomorphes et donc ressemblants. Ensuite parce l'explication qu'il donne à l'impression de ressemblance des images, à savoir l'idée de simulacre, n'est ni solide en elle-même, ni compatible avec l'impératif d'une conventionnalité des signes iconiques.

Certes, mais qu'à cela ne tienne : que Eco échoue dans son entreprise, c'est certain, mais cet échec ne doit-il pas être malgré tout compris comme une avancée dans l'élucidation de l'iconicité des images ? Ne devrait-on pas dire que Eco rend quand même compte de l'iconicité des images *mais bien malgré lui* ? Car tout d'abord, on peut voir que ses deux échecs se corrigent mutuellement : si les images sont en réalité motivées par les conventions de projection, elles peuvent très bien être des simulacres. Ensuite parce qu'avec la notion d'isomorphisme, il rend compte de la ressemblance iconique, à partir de l'image elle-même, sans faire appel à un code et tout en évitant une conception purement imitative de la production des images. Néanmoins, une telle avancée n'est que partielle. On ne voit pas par exemple comment pourraient s'articuler entre elles les conventions dénotatives arbitraires et les conventions de projection motivantes pour produire l'iconicité des images. Il nous faut donc poursuivre notre investigation.

2 . 2 . Klinkenberg

Tout l'intérêt des analyses que Jean-Marie Klinkenberg expose dans son *Précis de sémiotique générale* par rapport à celles de Eco est qu'à la différence de ce dernier, il n'a pas d'hostilité de principe à l'encontre de la motivation des signes iconiques. Non qu'il défende sans réserve que les images soient motivées, mais plutôt parce qu'il ne voit pas comment le nier totalement. C'est pour cette raison que le problème qu'il va tenter de résoudre n'est pas comparable à celui de Eco. Au lieu comme ce dernier de chercher à concevoir pour les images un statut sémiotique qui en ferait des signes entièrement conventionnels sans être des signes linguistiques, Klinkenberg va chercher à concilier motivation et convention. Si une telle conciliation était possible, elle nous permettrait

certainement de comprendre enfin l'iconicité des images.

« *L'impossible motivation*. Il est bien vrai que cette notion présente des difficultés peu surmontables. On ne peut en tout cas se satisfaire de formules comme celle qui consiste à dire qu'un signe est motivé lorsqu'il présente « certains traits de ressemblance » avec son référent. On a tôt fait d'observer qu'il y a plus de ressemblance entre une photo (d'un personnage par exemple) et une autre photo (d'un monument par exemple) qu'entre la première et le personnage !

L'ambiguïté – irritante – de la notion de motivation provient sans doute du fait qu'on a voulu enfermer le phénomène dans une définition unitaire. Par motivation, on entend en effet fréquemment deux relations bien différentes. Mais cette différence ne pouvait apparaître clairement lorsqu'on s'en tenait à une structure binaire du signe iconique. Ces deux relations sont : (a) l'identité partielle du stimulus avec le référent (identité que nous avons décrites grâce aux transformations) et (b) la conformité aux caractères du type. »¹⁸

A savoir : si la motivation a pu être admise mais aussi refusée, c'est parce qu'on n'a pas pris garde au fait qu'elle peut être supportée par deux relations différentes, toutes les deux présentes dans le signe iconique. En l'espèce, tout d'abord dans la relation (a) entre le stimulus et le référent, c'est-à-dire entre d'une part « le support matériel du signe : tâches noires sur papier blanc, masses en trois dimensions, traits, courbes »¹⁹ et d'autre part « l'objet dont le signe visuel rend compte. C'est l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe ; l'objet en tant qu'il peut être rapporté à un modèle. »²⁰ Cette relation est assurée par des transformations réglées de toutes sortes (géométriques, analytiques, optiques et cinétiques) réalisées matériellement quand il s'agit de produire des images à partir d'un référent et sémiotiquement dans le sens inverse quand il s'agit de passer des images à leurs référents. La relation (b) quant à elle joue entre le stimulus (via le signifiant du signe iconique), et le signifié conceptuel du signe qui en l'occurrence se nomme un type, à savoir « une représentation mentale. Celle-ci a été constituée par un processus d'intégration et de stabilisation d'expériences antérieures, que ces expériences soient vécues ou livresques »²¹ La motivation peut donc

18 : *Précis de sémiotique générale*, Coll. Points Essais, p. 404.

19 : *Ibid*, p.384.

20 : *Ibid*, p.383.

21 : *Ibid*, p.384.

se présenter dans le cadre de deux relations différentes, toutes deux internes aux signes iconiques, soit dans une ressemblance matérielle (assurée par les transformations) entre les images et leurs référents, soit dans un apparentement conceptuel (assuré par le type) entre l'image matérielle et le référent.

« Nous pouvons reformuler comme suit la relation de motivation : (a) par rapport au référent, un stimulus peut être dit motivé lorsqu'on peut lui appliquer des transformations permettant de restituer la structure du référent ; (b) par rapport au signifiant, un stimulus peut être dit motivé lorsqu'il est conforme à ce signifiant, dont il autorise la reconnaissance.

Ces deux modalités de la motivation ne sont pas indépendantes. La première – qui a trait à la transformation – est subordonnée à la seconde, fondée sur la conformité. Car pour que l'on puisse parler de motivation sur le premier axe, il est nécessaire que les transformations soient appliquées de manière à ce que le transformé et le transformé apparaissent conformes au même type. (...) La règle de co-typie impose de conserver au stimulus une structure telle que celui-ci reste identifiable comme actualisation du type dont le référent est aussi une actualisation. Ceci interdit donc de prendre une photo d'un personnage pour le signe motivé d'une photo d'un monument. »²²

En somme, la ressemblance entre l'image et son objet demeure tant que les effets des transformations spatiales entre l'un et l'autre ne dépassent pas un seuil au-delà duquel il n'est plus possible de les identifier l'un et l'autre en tant que membres d'une même classe, en tant qu'occurrences d'un même concept. Voilà pourquoi, faute d'avoir distingué ces deux axes, ceux qui observent les différences matérielles entre l'image et son référent, mais sans tenir compte de leur co-typie, croient pouvoir dire que l'image ne ressemble pas à son référent, alors qu'elle y ressemble non pas en cela qu'elle serait plus ou moins superposable à son référent, mais en cela qu'elle et lui sont malgré tout des matérialisations d'un même type.

Cette solution, qui ne manque ni d'élégance ni de précision, présente également le mérite insigne pour la sémiotique de relativiser la motivation ou la naturalité des signes iconiques. Car, à cause de l'importance prise par le type dans la latitude accordée aux transformations spatiales opérées entre le référent et le stimulus, « on voit que cette

22 : *Ibid*, p. 405.

motivation ne fonctionne que dans le cadre d'une co-typie qui, elle, est culturelle et donc arbitraire. »²³

Que vaut cette solution au regard du problème qu'elle entend résoudre et que peut-elle nous apporter quant à la compréhension de l'iconicité des images ? Malheureusement, comme on va le voir, elle pose plus que problèmes qu'elle n'en résout et en conséquence, elle ne nous sera pas d'une grande utilité.

Tout d'abord, Klinkenberg entend assurer la *spécificité* des signes iconiques en affirmant que, à la différence des signes linguistiques notamment, la liaison entre le signe, plus précisément le stimulus, et le référent est *double* : elle est à la fois directe et indirecte. Directe quand elle passe par ce qu'il appelle le premier axe, celui des transformations, et indirecte quand elle passe par le second axe, celui qui va du stimulus au référent en passant par le signifiant et le type. Et il précise que ces deux axes ne se distinguent pas en cela que le premier serait suivi lors de la production des signes et l'autre à l'occasion de leur réception, mais que sur les deux axes, la liaison entre deux entités sémiotiques est réversible. Ainsi : « Notons que les opérations doivent être appréhendées dans les deux sens (stimulus > référent et référent > stimulus, selon que l'on envisage la réception du signe ou sa production. »²⁴ Mais si tel est le cas, à quoi bon *deux* circuits sémiotiques, si le plus court des deux axes est sémiotiquement fonctionnel ? De plus, comment est-il seulement possible de suivre deux axes sémiotiques aussi différents *simultanément* ? Cela semble tout simplement impossible.

Mais en outre, à cette aberration s'en ajoute deux autres, une par axe. Pour commencer, Klinkenberg dit que sur l'axe des transformations, on passe du référent au stimulus (et inversement) par un ensemble minutieusement décrit par lui de modifications techniques en tout genre qui rendraient compte à la fois de l'identité et des différences qui existent entre l'icône et son référent. Ce sont précisément ces transformations réglées qui assurent la motivation des images : sans être des imitations, elles sont produites à partir et fonction d'elles par des transformations réversibles. Seulement, telles qu'elles sont décrites, ces opérations ne peuvent tout simplement pas avoir lieu. Le référent du signe iconique, selon les propres termes de Klinkenberg, « c'est l'objet entendu non comme somme inorganisée de stimuli, mais comme membre d'une classe ; l'objet en tant qu'il peut être rapporté à un modèle. »²⁵ Comment une entité construite selon un ensemble de

23 : *Ibid.*

24 : *Ibid.*, p. 387.

25 : *Ibid.*, p.383.

concepts issus de la culture pourrait-elle faire l'objet de transformations qui ne peuvent avoir lieu qu'à partir d'un objet réduit à ses propriétés spatiales ? Seulement, sous cette dernière forme, il n'est pas un référent, ni même un ensemble de stimuli inorganisé : il est quelque chose d'objectif, de spatial dont la structure et les éléments constitutifs sont déformables pour se transformer en autre chose. On retrouve ici une des objections adressées à Eco : l'objet défini par des traits de reconnaissance (équivalent du référent de Klinkenberg) ne peut pas être en même temps un ensemble de propriétés objectives reproductibles de manière à déclencher des impressions perceptives. Il y a une radicale incompatibilité des registres catégoriels entre le référent et le stimulus, ce qui rend tout à fait impossible qu'ils soient liés par des transformations techniques. Le référent est une entité sémiotique, il est ce que montre l'image (que cela existe ou non, tel qu'on l'identifie – à tort ou à raison n'entre pas en ligne de compte – , que cela soit un objet singulier ou un objet générique). Comment une telle entité pourrait-elle faire l'objet d'une transformation technique par laquelle on produirait une image d'un point de vue matériel ? Cela n'est possible que si le référent est compris comme un objet réduit à ses propriétés spatiales et projetables. Mais un tel objet n'est pas une entité sémiotique, c'est un objet perçu sans la médiation d'un signe iconique. Et inversement, comment pourrait-on passer d'un ensemble de traits plastiques à un référent ? Comment la réalité matérielle qu'est l'image prise dans sa matérialité peut-elle par elle-même se donner comme un *signe* iconique ? C'est tout simplement absurde. En somme, ce qui pour Klinkenberg fonde une des deux formes de motivation des images (les transformations réglées et réversibles entre elles et leurs objets) ne peut avoir lieu ni du point de vue de la production, ni de la réception des images.

On objectera sans doute que tout cela devient possible grâce au second axe, grâce au circuit long, celui qui passe par le type. Mais même en admettant le principe de deux circuits sémiotiques conjoints, il ne faut rien attendre du circuit long non plus. Parce que suivre cet axe, c'est admettre une co-typie entre le stimulus et le référent comme la condition de la motivation (de la ressemblance iconique donc) et de son contrôle par la culture. Mais cette notion de co-typie, c'est-à-dire l'idée que d'une part le support matériel de l'image et d'autre part ce qu'elle montre seraient deux occurrences du même concept, deux actualisations d'un même type, est totalement absurde. Elle revient en effet à dire qu'un signe et son objet n'auraient pas de différence de nature. Si l'un et l'autre actualisent le même type, il existerait alors entre un signe et son objet la même relation qu'entre un objet et un autre objet semblable. Autant dire que le stimulus serait le double ou la réplique

du référent, ce qui – on le sait depuis Platon – exclurait qu'il en soit le signe. Inversement, si on maintient un écart entre le référent et le stimulus, affirmer qu'ils sont en co-typie, cela reviendrait à dire que la photo d'un personnage, prise dans sa matérialité, serait une actualisation de ce personnage ! Ce qui est absurde tant parce que le personnage n'a pas d'autre actualisation que lui-même que parce qu'il est matériellement différent d'une photo, même de lui. Et si pour sauver ce qui pourrait l'être, on affirmait que ce n'est pas le stimulus (le support matériel de l'image), mais le signifiant (ce même support mais organisé de telle sorte qu'il corresponde à un type) qui est en relation de co-typie avec le référent, on n'y gagnerait rien : un signifiant n'est pas membre de la classe à laquelle appartient son référent, il n'est pas une occurrence du type ou du concept sous lequel son objet est subsumé. En somme, il n'y a pas de médiation conceptuelle possible entre l'image et son objet et en conséquence, le contrôle que la culture est censé avoir sur la motivation des images ne peut en réalité pas du tout s'exercer.

On le voit, cette explicitation de la nature et du fonctionnement des signes iconiques est intrinsèquement ruinée par ses propres contradictions et absurdités. La motivation est impossible dans ces termes, la convention telle qu'elle est conçue ne gouverne rien. On ne peut donc fonder sur elle aucune compréhension de l'iconicité. On ne sait toujours pas comment une image vaut comme image de ce qu'elle représente.

3 . Conclusion

En conclusion, on peut dire que les sémiotiques des images de toute obédience sont foncièrement incapables de rendre compte de l'iconicité des images. Qu'elles soient jugées purement conventionnelles comme le sont les signes linguistiques ou qu'elles soient explicitement ou implicitement comprises comme motivées, au moins partiellement, cela revient au même : toutes les thèses en présence se montrent incapables de nous faire comprendre comment fonctionne une image. Comme texte, elle est à lire et ne donne rien à voir. Comme signe conventionnel non-linguistique, elle devient une entité au statut sémiotique confus, ce qui la rend non-fonctionnelle. Et pour peu qu'on cherche à associer en elle motivation (sous forme de transformations réglées entre elle et son objet) et convention, non seulement cette motivation se révèle inopérante, mais en outre les conventions culturelles ne peuvent pas jouer le rôle de médiation entre les images et leurs objets. En somme, tout ce qui se nomme sémiologie ou sémiotique des images n'a rien à nous apprendre du fonctionnement des images. Rien, sinon *malgré elle*.

Auteur : Jean-François Devillers

Date : avril 2018

Publications :

<http://www.moncoursdephilo.com/blog/>

<https://theoriesdesimages.wordpress.com/>

Contact : jf.devillers@gmail.com