

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA DE VEST TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN
I.O.S.U.D.**

THÈSE DE DOCTORAT

DOMAINE: ARTS VISUELS

L'ICONICITÉ DE L'IMAGE À LA RESSEMBLANCE

Coordonateur scientifique:

PROF.UNIV.DR. DOINA MIHĂILESCU

Doctorant:

LINTE MARIUS DUMITRU

Timișoara

2017

**UNIVERSITATEA DE VEST TIMIȘOARA
FACULTATEA DE ARTE ȘI DESIGN
I.O.S.U.D.**

**Thèse de doctorat
L'ICONICITÉ
DE L'IMAGE À LA RESSEMBLANCE**

RÉSUMÉ

**Coordonateur scientifique:
PROF.UNIV.DR. DOINA MIHĂILESCU**

**Doctorant:
LINTE MARIUS DUMITRU**

**Timișoara
2017**

LA LISTE DES OUVRAGES PUBLIÉS

- LINTE, Marius Dumitru: *Guidelines of Law in Intercultural Position/ juridical culture in Romanian context and the opportunity for reference points of iconic anthropology to emerge in its discourse*, în Proceedings of the XVI th Symposium “YOUNG PEOPLE AND MULTIDISCIPLINARY RESEARCH”, 13-14 Noiembrie 2014, Timișoara, România, 2014, pp. 159-164.
- LINTE, Marius Dumitru: *Scenarii ale iconicității/Iconicul „Cărții Vieții”* în Chipul iconic/ crochiuri antropologice – reflexii ale chipului mistico-teologic ghelesian, vol IV, Neofit coord., Brumar, Timișoara, 2015, pp. 93-142.
- LINTE, Marius Dumitru: *Iconicitate și limbaj – considerații asupra înțelegerii gestului iconic ca metalimbaj în isihasmul carpatin –*, în volumul „CICCRE3” (Colocviul Internațional Comunicare și cultură în România europeană, ediția a 3-a: România între interculturalitate și identitate: Spații Romanice Europene și Extraeuropene, 3-4 octombrie 2014, Szeged, Ungaria), 2014, (disponibil la data 27.10.2015 în format pdf pe www.chipuliconic.ro).
- LINTE, Marius Dumitru: *Prezența în orizont (estetic)-semiotic/ Prezență Iconică* în Chipul iconic/ crochiuri antropologice – reflexii ale chipului mistico-teologic ghelesian, vol V, Neofit coord., Brumar, Timișoara, 2016, pp. 151-198.

TABLE DES MATIÈRES

LA LISTE DES OUVRAGES PUBLIÉS	4
INTRODUCTION.....	9

PREMIÈRE PARTIE PERSPECTIVES SUR L'ICONICITÉ

1. ICONICITÉ ET SENS	19
1.1. LE MOMENT ICONIQUE	19
1.1.1. SYNTHÈSE	19
1.2. TRAJETS DE L'ICONICITÉ par kinesthésie et le champ des cinq sens	22
1.2.1. Le moment iconique (J.F. Bordron) – la sémiotique phénoménologique	23
1.2.2. La grammaire de l'iconicité dans un "univers plastique" – iconicité catégorielle et méréologie	25
1.2.3 De l'icon au langage symbolique – niveaux d'organisation	29
1.3. L'ICONISATION DU CORPS-ACTANT (J. Fontanille) – sur les traces de la sémiotique de l'empreinte	30
1.4. IMAGE ET VÉRITÉ (J.F.Bordron) – corps indiciel, corps iconique, corps symbolique	38
1.5. "SCÉNARIOS ICONIQUES" / L'ICON SYNESTHÉSIQUE (W. Fiers) – voies du "logos aisthesis"	39
2. L'IMAGE DANS LA COMMUNICATION – cristallisation du réel dans l'image	46
2.1. L'IMAGE DANS LA COMMUNICATION (A. Moles)	49
2.2. LA SCALE DE L'ICONICITÉ (A. Moles) – de l'iconique à l'abstrait et viceversa	50
2.3. RHÉTORIQUE ICONALE ET TRADUCTION ICONIQUE	52
2.4. L'ICON COMME MESSAGE – sémiotique multimodale	57
2.5. L'ICONICITÉ DE LA PENSÉE (J.F.Bordron) – incursion dans une iconicité textuelle)	58
3. LANGAGE ET ICONICITÉ	65
3.1. LANGAGE PLASTIQUE ET LANGAGE ICONIQUE / PICTURAL – la sémiotique écologique (G. Sonesson)	65
3.1.1. SYNTHÈSE	65

3.1.2. L'image de l'iconicité et l'imaginaire de l'iconicité – langage plastique et langage iconique	70
3.1.3. Rhétorique visuelle originée dans "Le Monde de la Vie" – l'horizon du monde de la vie (Lebenswelt)	75
3.1.4. De l'iconicité de l'image à l'iconicité de geste	79
3.2. ICONICITÉ LINGUISTIQUE (L. De Cuypere)	82
3.3. LANGAGE GESTIQUE	90
3.3.1. Langage et métalangage	90
3.3.2. Langage gestique. Geste iconique	94
4. ICONICITÉ ICONOMIQUE (J.M.MONDZAIN) – une voie de l'incarnation	95
4.1. SYNTHÈSE	95
4.2. ARTICULATION ICONOMIQUE – re-légation du visible à l'invisible	98
4.3. HORIZON DE L'INCARNATION ICONOMIQUE – gestion iconomique du visible ...	100
4.4. L'ART DE PARLER ET L'ART DE PEINDRE – incarnations iconomiques	103
4.5. IMAGE NATURELLE ET IMAGE ARTIFICIELLE / KÉNOSE ICONOMIQUE – le vide, l'absence, l'abstrait: marques iconomiques	104
4.6. LE GRAPHÉ ICONIQUE	107
4.7. SUMBOLON ICONIQUE	108
4.7.1. Idole, signe, symbole – relations de l'image à l'invisibilité	108
4.7.2. De l'hagion à l'hiéron – mobilité iconique	111
CONCLUSION	114

DEUXIÈME PARTIE

ANTHROPOLOGIE ICONIQUE

1. L'ICONICITÉ DE LA PERCEPTION À LA SÉMIOLOGIE/VERS LA RHÉTORIQUE ...	129
1.1. SYNTHÈSE	129
1.2. L'ICONISME VU DU CÔTÉ DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE (J.F.Bordron)	133
1.2.1. Catégories, icons et types phénoménologiques	133
1.2.2. Schéma, schématisation et iconicité	135
1.2.3. J.F.Bordron: Paysage et lumière dans le no.24 / Rhotko – sur le paysage devenu lumière et sur la lumière devenue paysage	139
1.3. ECO. (R)APPROCHEMENT DE PEIRCE ET RETOUR À L'ICONISME PRIMAIRE – sur le retour de la culture vers la nature	146

1.4. ICONISME PEIRCÉEN – vue de l’espace de la sémiotique écologique (G.Sonesson)	150
2. ICONISME PEIRCÉEN / UNIVERS PEIRCÉEN	156
2.1. SYNTHÈSE	156
2.2. SUR LE RETOUR DE / À PEIRCE – Eco et phases de la critique de l’iconisme	160
2.3. L’ICON ET LA SÉMIOTIQUE TRIADIQUE	162
2.4. L’HOMME-SIGNE, OU SUR LE SUJET PEIRCÉEN	165
2.5. L’ICON ET LA PHANÉROSCOPIE	168
2.6. L’ICON DANS L’HORIZON CONTEMPLATIF	172
3. L’ICONIQUE MYSTAGOGIQUE – l’iconique personaliste / le personalisme iconique (hiéromoine Ghelasie)	177
3.1. SYNTHÈSE	177
3.2. L’ARCHI-IMAGE DE PERSONNE – ORIGINE DE L’ICONIQUE – paternité, mystère de l’archi-image de personne	178
3.3. IMAGE ICONIQUE DE L’HOMME – mystère de l’anthropologie iconique: le corps iconique	183
3.4. L’ACCOMPLISSEMENT DE L’ICONIQUE MYSTAGOGIQUE – LA PÉRICHORÈSE DIVINO-CRÉATION – l’iconique christique: dévoilement de l’iconique proprement-dit	187
CONCLUSION	191

TROISIÈME PARTIE

TRANSFORMATIONS ICONIQUES

1. REPÈRES DE LA COMMUNICATION VISUELLE DANS L’UNIVERS μ -THOLOGIQUE	197
1.1. SYNTHÈSE	197
1.2. LA RHÉTORIQUE: DE LA PERCEPTION PAR LA SÉMIOTIQUE	199
1.3. EMPREINTES μ -MÉTHODOLOGIQUES – sur les traces d’un parcours introductif dans le fait visuel	204
2. LE SIGNE ICONIQUE	214
2.1. SYNTHÈSE	214
2.2. STRUCTURE ET ARTICULATION TRIADIQUE (LE GROUPE μ)	216
2.3. STRUCTURE ET ARTICULATION TÉTRAÉDRIQUE (J.M.Klinkenberg)	221

2.4. RELATIONS INFRASTRUCTURALES / SYSTÈME TRIADIQUE	223
2.5. RELATIONS INFRASTRUCTURALES / SYSTÈME TÉTRAÉDRIQUE	225
2.6. TRANSFORMATIONS ICONIQUES	226
2.6.1. Transformations géométriques	228
2.6.2. Transformations analytiques	229
2.6.3. Transformations optiques	229
2.6.4. Transformations cinétiques	230
2.7. TRANSFORMATION ET STYLE	231
3. RHÉTORIQUE DE LA COMMUNICATION VISUELLE	232
3.1. SYNTHÈSE	232
3.2. LA RHÉTORIQUE VISUELLE FONDAMENTALE	234
3.3. LA RHÉTORICITÉ DES MESSAGES VISUELS	236
3.4. LA RHÉTORIQUE ICONIQUE	238
3.4.1. La rhétorique du type	239
3.4.2. La rhétorique de la transformation	244
3.5. LA RHÉTORIQUE ICONO-PLASTIQUE	247
4. UNE AUTRE VOIE (PEIRCÉENE) DE LA RHÉTORIQUE VISUELLE – signe iconique et tropologie visuelle	255
CONCLUSION	262
CONCLUSIONS GÉNÉRALES	267
BIBLIOGRAPHIE	269

ARGUMENT

On a affirmé que *l'iconicité* a produit, dans diverses perspectives, et a déployé, dans des ramifications insoupçonnées, ouvertes par des spécialisations et domaines variés, une littérature pléthorique. Pourtant faut-il croire qu'on ait atteint un seuil de la saturation du thème qui évoque une densité non perméable à des réactions d'addition comme de nouvelles adjonctions, autres, évidemment, que celles qui paraissent patinées par la récurrence des références, agacées, redondantes, superflues.

On peut répondre que *non* dans la mesure où, nous côtoyons, comme possible point de départ, la position de T. Sebeok, qui apprécie, incitant de manière provocatrice, qu'il y a encore une abondance de mystères non déliés concernant la « *manière omniprésente de production, stockage et transmission des occurrents comme signes iconiques* », et tant qu'on ne s'éloigne pas/que nous ne nous éloignons pas d'une de ses assertions : « *l'iconicité joue un rôle décisif dans la formation de la vie quotidienne, dans toutes les cultures* ».

Pourquoi ne croirions-nous pas que l'extension de cet *uni*-vers de l'iconicité, plutôt *pluri*-vers, expansif, qui inonde par des marques iconiques les codes de communication de l'humanité verbaux et également non-verbaux, se trouve (pourquoi pas ?) dans un point de retour qui provoque, dans une dynamique intégrative nouvelle, une réception spectrale intension de l'iconique, qui devient ainsi un cadre vitré à travers lequel on puisse pénétrer, comme par autant de portes ouvertes de la mémoire, vers un sens premier ou peut-être ultime de l'iconicité?

Ce qui est sûr est qu'une telle démarche qui cherche un éclaircissement de l'iconicité, aujourd'hui ne peut être détachée facilement d'un minimum parcouru dans l'interdisciplinarité, appelé à surprendre les vecteurs importants qui confèrent du relief aux champs des significations notables pour ce qui signifie, dans le contexte actuel, un essai, considérons-nous, personnalisé de configuration, non sans reste, des contours de l'image de l'iconicité.

mots-clés: iconicité, iconisme, mystagogie, anthropologie iconique, rhétorique visuelle

PREMIÈRE PARTIE

PERSPECTIVES SUR L'ICONICITÉ

1. ICONICITÉ ET SENS

Bien que l'iconicité visuelle ait eu part d'une étude et d'un débat beaucoup plus intenses, on verra que, pour J. F. Bordron aussi, il ne faut pas restreindre (limiter) le champ de l'iconicité, tout en érigeant le signe visuel en archétype et en l'interprétant comme une propriété des signes, parce que le sens de l'iconicité, dans sa vision, ne se trouve pas dans le signe iconique, mais surtout, au-dessus de lui.

On verra («Moment iconique» – J.F.Bordron) une élaboration de l'iconicité au cadre d'une sémiotique d'inspiration et d'expression phénoménologique dans une démarche qui essaie d'ouvrir l'iconicité dans un sens qui couvre la totalité des modalités sensorielles : visuelle, auditive, tactile, olfactive, gustative, kinesthésique ; une iconicité située à l'intérieur d'une genèse du sens qui vise le processus de construction de l'iconicité associée aux manières d'organisation du sens.

On observera dans la vision de Bordron, l'orientation structuraliste qui part d'une construction du monde en entités plastiques (flux, forces, etc.) qui avance une théorie de l'iconicité appelée à montrer comment cette plastique peut prendre forme.

Nous allons trouver une tentative de réélaboration de la triade sémiotique peircienne (indice, icône, symbole) au cadre d'une sémiotique d'inspiration et d'expression phénoménologique, perspective dans laquelle Bordron surprend l'icône (qu'il lie à la « prise de forme ») en tant que moment intermédiaire entre le domaine de l'indice et celui du symbole.

On va consigner ensuite, tout en évoquant Fontanille (« *L'Iconisation du corps-actant* » – J. Fontanille), cette évidence du retour en force du discours sur le corps, au cadre des sciences humaines et le commentaire du fait que l'exclusion ou l'intégration du corps ne se passerait pas, selon Fontanille, au nom d'un monisme ou dualisme, mais ce serait dû à des décisions épistémologiques ou méthodologiques.

On va remarquer dans cet approches sémiotique (J. Fontanille) du corps, le double statut du corps dans la production d'ensembles signifiants: le corps comme « substrat de la sémiose », respectivement le corps en tant que « figure sémiotique » (forme des figures des discours) ; l'importance attribuée aux figures discursives du corps, mouvements,

enveloppements etc., relevance du corps-actant pour une théorie de l'acte et de l'action, l'exploitation des champs du sensible et la construction d'une syntaxe figurative des figures corporelles des discours, la typologie de ces figures comme formes sémiotiques de la polysensorialité et comme support de la mémoire du discours.

Nous allons retenir, ultérieurement, la pertinence de *l'empreinte*, comme celle qui assure *la présence* sensible des systèmes significatifs, comme principe qui permet la sémiotisation du monde par le corps, mais aussi la soumission, en quelque sorte, de l'empreinte aux interactions entre la matière et l'énergie, autrement dit, à « la syntaxe figurative » soumise à « la condition de l'incarnation », c'est-à-dire à « l'inscription dans un corps » et à « l'interaction entre les corps ».

Dans le sillage de cet équilibre/ déséquilibre de l'interaction matière/énergie, on retrouve les *icônes* (visuels, olfactifs, gustatifs), car, pour Fontanille, le *sens iconique* émerge de la stabilisation, au moins provisoire (et spécifique) d'un « conflit générique entre la matière et l'énergie ».

Ensuite, on va aborder (*Image et vérité – J.F. Bordron*) ou, plutôt retrouver par l'intermédiaire de J.F. Bordron, l'occasion de rencontrer quelques indices thématiques : la question de l'image vraie ou fausse, l'application de la notion de vérité à une sémiotique iconique, respectivement la provocation de la définition du rapport entre l'image et la vérité.

Dans cette démarche qui vise la rencontre de l'image et de la vérité, on retrouvera chez Bordron, l'analyse d'un autre thème : la distinction entre le corps indiciel, le corps iconique et le corps symbolique ; on retient ici une tentative d'apprendre la dimension de la véridicité propre à l'image partant du mode spécifique de la subjectivité qu'elle implique, mais aussi d'un mode particulier de définir la subjectivité.

Ultérieurement, on retiendra (*Des scénarios iconiques/l'icône synesthésique*) un certain mode (W. Fiers) d'aborder le corps et l'effet de la présence corporelle, sur la voie d'un processus d'iconisation du perceptible, qui mène par multiples voies, à la stabilisation et à la finalisation d'un flux sensoriel qui révèle les « scénarios iconiques ».

On observera que ces « scénarios iconiques » sont tributaires à une logique qui n'est autre chose qu'une sorte de « logique de la sensation » qui a comme inhérentes la force critique/discriminatoire et la capacité de pondération, qui déploie quatre opérations sémiotiques dynamiques (discrétisation, intégration, concentration, unification) ; une « logique de la sensation » que Fiers récupère en suivant la filiation aristotélique de la sensation commune dont in met, pourtant, en discussion la monodimensionnalité, de même

que la généralité mélangeante proposée par l'interprétation empiriste. Il mise sur une « combinaison intermodale des propres sensibles » sans un changement épistémologique de statut, visant, en fait, une « sensation polysensorielle ».

On retiendra aussi que, en telle perspective, pour que la sensation devienne apte à être rapportée à un discours il faut que *l'iconisation* (stabilisation de simples rapports sensoriels entre les propres sensibles) apprenne son moment « d'unité synesthésique », le résultat de la conversion opéré par l'intermédiaire de la sensation commune étant la stabilisation/l'établissement de « l'iconique synesthésique » ; mais on retient aussi que l'iconicité, en tant qu'autonomisation morpho-sensorielle de la « ceptivité » est comprise comme acte constitutif qui réside dans la conceptualisation d'une prégnance nondifférenciée (plus précisément, « une énergie intelligible »).

2. L'IMAGE DANS LA COMMUNICATION

- la cristallisation du réel dans l'image –

Nous allons voir dans ce chapitre (*l'Image dans la communication*-A. Moles) une situation de l'image à l'horizon de la communication (A. Moles), le rôle de celle-ci de communiquer, de connaître le monde environnant, de transférer des expériences et même d'influencer le déroulement des comportements ; nous avons une définition de l'image dans un sens communicatif, telle « une cristallisation du réel sensoriel », donc une image vue dans sa matérialité et dans son caractère de message qui transmet des états locaux de l'univers sensoriel. En même temps, on va retenir que le processus de production de l'image suppose *une vision sur le monde qui passe par une personnalité*.

Nous allons viser aussi, dans le sens des cristallisations sensorielles des fragments de monde qui nous font participer à la connaissance de celui-ci, la distinction qu'opère Moles entre *images visuelles*, *images sonores* (dont le paysage sonore), *images tactiles* ou *images olfactives*.

On verra, en ce qui concerne n'importe quel type de communication par la voie sensorielle, soit qu'il s'agisse *d'image sonore* ou *d'image visuelle* etc., que, chez Moles il y a une mise du message dans un rapport analogique avec la réalité, d'où l'échelle et *le gradient* de ce rapport.

Dans le sens de ce rapport, Moles appelle *degré d'iconicité* comme opposé du *degré d'abstraction*, une qualité de l'*identité* de la représentation en rapport avec l'objet représenté. De cette manière, entre l'isomorphisme du réel et l'arbitraire du signe il y a un mouvement d'abstraction et un mouvement d'iconisation, qui reflète une *échelle d'iconicité* (ou réciproquement une *échelle d'abstraction*) à laquelle il attribue un impacte de premier ordre dans la caractérisation du monde des images.

C'est dans cet horizon de « l'image comme expression » que Moles inscrit « la méthode du discours iconique », qui se rapporte à la traduction d'un discours réel, composé de phrases et de mots, eux-mêmes significatifs, dans un système de représentations visuelles ; une traduction comprise dans une approche biunivoque, au sens donc d'une transposition en langage courant du discours iconique proposé par une image.

Ultérieurement, on va parler de cette tentative de J.F. Bordron (*l'Iconicité de la pensée*) de montrer ce que signifie « l'iconicité de la pensée », en déployant diverses significations de la notion d'image dans le contexte d'un texte bergsonien, auquel Bordron relève une possible double lecture – de la textualité vers l'image (Bordron) ou de l'image vers la textualité (Bergson) – dans une démarche, pas suffisante, pour relever un style de pensée, mais qui présente des éléments qui peuvent garantir une généralisation d'une étude qui concerne l'iconicité textuelle.

Sera observée la distinction entre l'image linguistique et l'image visuelle, entre l'image vue et l'image de la communication, distinction greffée sur l'opposition de deux moyens d'expression : image et concept ; nous saisissons en même temps l'interrogation sur la manière dont ils peuvent travailler ensemble sans avoir la même composition au niveau de leur structure intime.

On retiendra que l'iconicité de l'image y est définie par la dépendance de trois variables : l'entité d'où survient l'image, l'image même et le point de vue sémantique selon lequel l'image est rendue à la vue. L'iconicité, ainsi définie (comme rapport entre les termes), ne représente plus le fait particulier d'un type de signe. On va voir que Bordron, à propos de la définition du signe de Peirce (toute chose peut être icône pour une autre chose sous la condition de la ressemblance), pose le problème de l'antériorité d'une règle que établisse ce que signifie ressemblance ; pour Bordron, la métaphore qui, chez Peirce tenait place d'iconicité, n'est pas forcément iconique, et l'iconicité n'est pas nécessairement métaphorique.

3. LANGAGE ET ICONICITÉ

En ce qui suit, on va aborder une perspective (*Langage plastique et langage iconique/pictural* – G. Sonesson) qui part d'une interrogation sur l'iconicité de l'image et l'image de l'iconicité qui mène vers une réponse qui va nous relever l'image comme moins iconique et l'iconicité comme moins imaginaire. Le contexte dans lequel est surprise cette perspective (Sonesson) va nous dévoiler des relations entre le langage iconique et le langage plastique, en rapport pourtant de quelques modèles de sémiotique visuelle (l'École de Paris, l'École de Liège, l'École de Québec).

On verra l'utilité de cette distinction pour le champ de recherche, mais aussi la nécessité de quelques distinctions qui visent le contenu de ces termes ; Sonesson indique le fait que, souvent, on a attribué aux termes (langage plastique /langage iconique) un contenu qui a conduit à des confusions et interprétations erronées.

Pourtant, Sonesson lui-même trouve utile cette distinction, mais sous la condition de la soumission à certaines modifications, qui, selon lui, conduisent à ne pas parler de *langage iconique*, mais de *langage pictural*, car, à son avis, on peut retrouver l'iconicité du côté du langage plastique lorsque l'iconique est défini conformément à la sémiotique peircienne.

On trouvera aussi des nuances liées au langage pictural, au langage plastique, à la fonction esthétique, à la fonction iconique et à la fonction imaginaire ; la fonction *imaginaire* est associée au phénomène de résémantisation et le fondement *imaginaire* (producteur d'images) est identifié comme un sous-type de l'iconique.

Nous allons trouver ensuite (« *Rhétorique visuelle originée dans « le Monde de la vie »* »), dans l'espace de la même perspective, une reconnaissance de la motivation de l'iconicité et un refus de « la critique de l'iconicité » en rapport de cet aspect de la motivation ; refus dont la justification vient d'un autre plan, celui de la psychologie de la perception (Gibson), d'où résulte, d'une part, une compréhension de l'image en rapport non pas de l'expérience (antérieure) de ceci, mais de l'antériorité de l'expérience directe du monde de la vie (*Lebenswelt*), et, d'autre part, la supposition de l'antériorité de la capacité de fonctionnement sémiotique vis-à-vis de la découverte de la ressemblance.

Faisant la différence entre les signes visuels et l'image, entre les signes visuels et les signes iconiques, on verra s'ouvrir aussi un horizon de la distinction d'une sémiotique visuelle d'une sémiotique iconique ; un espace de l'interrogation sur la particularité de l'iconicité visuelle dans l'image, ce qui, subsidiairement, relève des sens et des formes de l'iconicité, autres que ceux visuels et autres que ceux de l'image.

On va trouver dans l'approche de Sonesson (*De l'iconicité de l'image à l'iconicité du geste*) l'investigation relative à ce que peuvent transmettre les études de l'iconicité visuelle sur l'iconicité dans le langage et le geste, respectivement la manière de passer de l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes.

Nous observerons comment la distinction entre l'iconicité primaire et l'iconicité secondaire est réitérée, la dernière étant considérée plus adéquate dans le dévoilement du geste ; en plus, on verra le fait que Sonesson expose dans le contexte deux types d'iconicité secondaire: *spécifiante*, respectivement, *sémiotisante*.

On retiendra aussi la critique que Sonesson apporte à D. McNeill vis-à-vis de la distinction entre geste iconique et geste métaphorique, mais aussi le fait que l'échelle de Kendon (gesticulation, emblème, pantomime, langage des gestes) est une échelle qui, à l'avis de Sonesson, ne se réfère pas à l'iconicité ; Sonesson critique de même l'opinion de Gullberg qui tout en insérant entre la gesticulation et la mime les quatre catégories du geste chez McNeill (coups, déictiques, métaphoriques, iconiques), envoie à une échelle de l'iconicité.

Ultérieurement on saisira l'entrée de l'iconicité dans l'espace linguistique (*l'Iconicité linguistique* – De Cuypere) par la voie de la recherche d'une « essence du langage » par l'intermédiaire de R. Jakobson, celui qui signale et, en même temps, valorise le potentiel théorique de la sémiotique de C.S. Peirce, en appliquant la trichotomie de l'iconicité peircienne, spécialement l'iconicité diagrammatique, pour donner des exemples d'iconicité dans la morphologie et la syntaxe, élargissant en fait, l'aire de recherche de l'iconicité, de la phonologie à la morphologie et la syntaxe., On note donc, une première origine peircienne de l'iconicité linguistique.

On va constater que cette perspective de De Cuypere projetée sur l'iconicité linguistique assimile ses repères méthodologiques de la sémiotique picturale promue par Sonesson, qui s'est penché sur les images et les signes, sur la motivation des signes iconiques etc., et chez qui il y a une distinction entre *l'iconicité primaire* et *l'iconicité secondaire*, pas seulement entre le fond (ground) iconique et l'iconicité proprement-dite ; une distinction qui, d'après De Cuypere, rend possible la différenciation entre les possibilités d'iconicité dans le langage et l'utilisation effective de l'iconicité dans le discours.

On verra ensuite la manière de rapporter l'iconicité à la « relation entre le langage et la cognition », à la « relation entre le langage et la réalité », ou le problème de l'iconicité comme réflexion de la cognition et le besoin du langage pour la construction d'un énoncé iconique ; dans ce sens on retient le positionnement humboldtien de De Cuypere dans la direction

promue par E. Coşeriu, celle d'un langage vu tel une source authentique de connaissance et non comme un moyen de communication pour la pensée, d'une iconicité linguistique dérivée, donc, de la « connaissance linguistique ».

D'ailleurs, dans cet horizon de l'iconicité associée à l'innovation et à la transformation en langage, on constatera d'une part, la délimitation de De Cuypere de la perspective cognitive-fonctionnaliste qui affirme que l'iconicité explique les tendances linguistiques, les structures linguistiques plus fréquentes et, d'autre part, son option pour le caractère non-fréquent de l'iconicité, donc favorable à une attestation de l'iconicité liée à l'expressivité de l'écrivain/locuteur, avec une expression la plus originale possible, dans une forme moins utilisée dans le langage courant. Donc, une liaison de l'iconicité avec l'originalité et la créativité.

Il suivra après une perspective (*Langage et métalangage* – hieromoine Ghelasie) anthropologique qui opère une distinction entre (hieromoine Ghelasie) le langage de la pensée et le (méta) langage de la conscience en soi, qui transcende le premier, lui étant source et support ; sera évidente l'insistance dont se penche (hieromoine Ghelasie) sur la distinction entre les deux plans anthropologiques, celui de l'image du langage de la conscience en soi, au-delà du langage de la pensée, car fondé sur cette distinction il sera possible de comprendre le geste iconique comme une manière d'articulation de ce métalangage par lequel s'exprime-se dit un fond apofatique de l'homme-personne.

Dans un autre registre on aura l'ontologie de ces deux langages – langage existentiel (la conscience) et langage existence (la pensée) – dans une transposition d'un modèle palamite (St. Grégoire Palamas) qui opère la distinction entre l'être en soi et les existences de l'être comme énergies ; dans ce repérage ontologique le langage de la pensée apparaît comme langage énergétique, comme identité agglutinante d'attributs, comme langage des qualités et non pas de l'être.

A cette dualité de langages on donnera une présentation détaillée, de manière triadique, et une image de l'articulation intégrée dans la plénitude du image de la personne découverte dans son origine par l'anthropologie iconique.

Après avoir établi ces repères on avancera (*Langage gestuel. Geste iconique* – hieromoine Ghelasie) en mettant en évidence le geste iconique par lequel on met en marche le langage fondamental de la conscience. Le geste iconique apparaîtra dans cette perspective dans une disposition communiante (personnelle, interpersonnelle, transpersonnelle), dans un mouvement intégrateur et intégrant, tel un témoignage en acte de l'affirmation de l'image de

l'homme comme « parole parlant ». Ainsi, le geste iconique nous est dévoilé telle une image de la ressemblance tel un sceau à ne pas confondre de l'anthropologie iconique, telle une marque originaire de l'iconisation, telle une découverte fondamentale de l'identité, de l'unicité et de l'originalité de la personne. Dans son mouvement rituel, le geste iconique rend permanente la dynamique de l'image en ressemblance, dans une présence iconique inscrite dans toutes les coordonnées et les dimensions eucharistiques.

DEUXIÈME PARTIE

ANTHROPOLOGIE ICONIQUE

1. L'ICONICITÉ DE LA PERCEPTION à LA SÉMIOLOGIE/VERS LA RÉTHORIQUE

En ce qui suit (*Catégories, icônes et types phénoménologiques* – J.F.Bordron) nous allons voir une perspective (J.F.Bordron) sur le monde sensible, plus précisément la prémisse « de la plasticité du monde sensible », respectivement les deux types de totalité – *atomique* et *extensive* – soutenus par « le principe de la composition », respectivement « le principe de la différenciation », et une idée de la plasticité dans laquelle le rôle a priori de la perception est joué par le *type*, théorisé comme tension entre *atomicité* et *extensivité*.

On aura deux types de catégories des données sensibles – directe, colligative basée sur « les données atomiques », et indirecte, par partition à base « des données extensives » – qui, à proprement parler, nous montre deux types de perception phénoménologique : le premier comme accession directe de l'ordre symbolique, le second comme accession indirecte qui passe par « *la mise en forme iconique* ».

On verra ensuite (*Schéma, schématisation et iconicité* – J.F.Bordron) les définitions possibles du « sujet » (J.F.Bordron) déductibles du tableau des catégories, une recherche du point où la notion d'actant devient irréductiblement iconique, mais aussi une liaison de la question du schéma (le schéma) avec celui de l'esthétique.

Les rapports entre le schéma et le schème, la revendication du premier de l'internationalité, non-déductible (de sa nature procédurale, mais originé(e) dans le schème qui pose le problème de « la construction iconique du sensible », voilà d'autres aspects qui vous seront proposés.

Basés sur l'analyse de l'ouvrage (Nr.24) de Marc Rhotko, réalisée par J.F.Bordron, nous retiendrons (F. Bordron : *Paysage et lumière dans le Nr. 24/ Rhotko*) le jeu des limites et des surfaces, le changement du rapport fond/forme en relation avec les articulations des morphologies globales (plages), avec les morphologies locales (franges), et les oppositions entre l'ordre global et l'ordre local des structures des franges comme dépendance bilatérale et non pas comme hiérarchie ; nous allons définir la « frange » tel un cas de *limite* entre deux surfaces chromatiques et la mise en évidence dans sa structure interne de trois composants

relationnels et un composant morphologique, qui, à son tour, dans le jeu local/global, peut paraître comme un cas particulier de composant relationnel.

Nous allons voir dans l'analyse de J.F.Bordron une présentation des variations chromatiques comme des catégories iconiques (diffraction, fusion, dilution, recouvrement, liage, superposition, diffusion/ condensation/ morphologie), mais aussi une présentation des opérations associées à celles-ci (analyse, synthèse, médiation, intensité/extension, local/global) qui tiennent des composants relationnels de la « frange », mis en évidence, d'une part dans une manière particulière, qui cherche à montrer le contenu de la notion de « frange » et, d'autre part, dans une perspective suffisamment générale pour pouvoir être valorisée aussi dans l'analyse faite à d'autres manifestations chromatiques.

Finalement, on va montrer que, dans la spécificité de sa démarche, Bordron reconnaît dans l'ouvrage de Rhotko une « lumière interne », et, en plus de ça, il identifie un point d'équilibre de deux mouvements opposés : « *le devenir-paysage de la lumière* » (la lumière interne est catégorisée en plages chromatiques) et « *le devenir – lumière du paysage* » (les plages se résolvent en intensité lumineuse).

Dans un autre registre (*Eco, le (r)approchement de Peirce et le retour à l'iconisme primaire*), nous verrons chez U. Eco la nécessité impérieuse de la postulation, autrement dit, la reconnaissance inévitable d'un « iconisme primaire » (et, adjacent à une « protosémiotique »), dans une démarche sémiotique qui, maintenant, ne peut qu'admettre le besoin de quelques bases matérielles de la signification, même pour les processus culturels supérieurs, un besoin donc, de raccord inévitable de la sémiose culturelle à une sémiose naturelle ; nous retiendrons, dans un tel contexte, la définition de l'iconisme primaire naturel comme lieu de rencontre de « deux quelque chose » en vertu de l'adequation de l'un à l'autre et de l'iconisme primaire comme « prédisposition à un encastrement », ou, comme qualité propre de certaines empreintes qui bien qu'elles n'aient pas nécessairement trouvé leur imprimant, sont prêtes à le reconnaître.

Dans ce sens, on va voir « l'iconisme primaire », instauré au moment du *ground*, assumé dans le sens du réalisme et de la théorie peircienne sur l'icône ; un icône comme « paramètre de la ressemblance », un « icône comme ressemblance primaire », d'où peuvent résulter des relations plus complexes de ressemblance ou des relations calculées de similitude.

Nous allons saisir « la libération » chez Eco de cet « iconisme primaire » de la liaison historique avec l'image, y compris de l'image mentale comme reproduction de la qualité de l'objet et une postulation de l'icône comme phénomène qui fonde tout jugement de ressemblance possible, mais qui n'en peut pas être fondé ; de la sorte, on se préoccupe en

même temps que d'une reconnaissance de l'iconisme primaire, de la question de la réélaboration et de la transformation à des niveaux cognitifs supérieurs conformément à ce moment historique initial comme évidence ou point de premier impact.

Dans la dernière partie (*Iconisme peircien/sémiotique écologique – G. Sonesson*) on observera dans le sens de la sémiotique picturale de G. Sonesson un « déliement » de l'iconicité de « l'illusion référentielle », de « l'illusion optique » et de « la reproduction réaliste », mais aussi de l'identification de l'iconicité avec l'aspect perceptif ; tous les signes visuels ne sont pas iconiques dans le sens sémiotique, nous prévient Sonesson.

On verra ensuite la délimitation de la perspective sémiotique de Sonesson de ce qu'il considère ne pas être les icônes. D'abord, l'appréciation que les icônes, dans le sens qu'il aborde, n'ont rien à faire avec l'art religieux qui se réfère aux représentations des personnages ou des événements de l'histoire sacrée du christianisme ; de même, l'appréciation que « les icônes culturelles » dans le sens des choses qui sont caractéristiques ou centrales aux cadres d'une société ou d'une sous culture, ne doivent pas être considérés des icônes en sens sémiotique (délimitation de Panofski).

Sonesson se délimite aussi de la tendance qui confond les signes sémiotiques avec les icônes dans le sens donné par le terme dans le jargon de la programmation, ou dans la psychologie cognitive, où le mot est utilisé pour se rapporter à tous les objets visibles, ou à tout ce qui contient des éléments avec disposition graphique ; des nombreuses « icônes » des programmes des ordinateurs, il croit qu'elles sont des signes visuels anicôniques, tout comme, contrairement aux symboles des programmes des ordinateurs et des icônes de la psychologie cognitive, il croit que les signes icôniques peuvent paraître non seulement dans le visuel, mais en toute modalité du sens, tel, par exemple le langage verbal et la musique.

Retenons que dans l'exposition d'une théorie de l'iconicité, un retour à l'iconisme de Peirce, est considéré par Sonesson une action nécessaire, mais non suffisante, sens dans lequel on constatera soit le risque de l'unilatéralité de ceux qui restreignent l'étude de l'iconicité seulement à ce que Peirce aurait dit sur l'iconicité, soit les tendances novatrices qui, à la longue, se sont éloignées de la perspective de celui-ci.

On va consigner le fait que, parfois, les critiques de l'iconicité de Peirce sont survenues sur un fond d'interprétation erronée de celle-ci (ex. une limitation de l'iconicité à l'expression des apparences du monde concret, qui a exclu la zone des relations abstraites de la sphère de l'iconicité), mais aussi la promotion par Sonesson, d'une manière de « complètement de l'iconicité peircienne » en introduisant la distinction entre l'iconicité primaire et l'iconicité secondaire, distinction nécessaire, dans sa vision, pour expliquer le type d'iconicité représentée par les signes picturaux, respectivement celle des gestes iconiques.

2. ICONISME PEIRCIEN/UNIVERS PEIRCIEN

Dans ce chapitre nous allons voir, au début, (*Du retour de/à Peirce*-U. Eco) que le retour à Peirce ou le retour de Peirce est une démarche provocatrice (et opportune), signalé non seulement par U. Eco, qui a réévalué sa position par rapport à l'iconisme à la suite d'une « relecture » de Peirce (faite après les années 90), mais qui, dans une première étape de la « critique de l'iconisme » reprochait à Peirce de se permettre beaucoup de licences vis-à-vis de l'iconisme, qui, pour Peirce ne serait qu'un « terme-ombrelle » que couvre des phénomènes variés tels les graphes, les images mentales et les peintures.

D'ailleurs, nous verrons qu'à cette étape de la « critique de l'iconisme », Eco déclarait que « l'iconisme n'est pas un phénomène unitaire », qu'« il n'est pas un phénomène homogène, mais une notion qui couvre des phénomènes différents qui doivent encore être analysés et classifiés en totalité », et, en même temps, il essayait d'éliminer six « notions naïves » concernant le « soi-disant » « signe iconique », dont, les premières visaient le rapport du signe iconique avec son objet : il a *les mêmes propriétés*, est *ressemblant*, est *analogue*, est *motivé* par son objet ; c'est une période où, pour Eco, y compris « la trihotomie peircienne » – celle qui fait la différence entre *symboles* (en corrélation arbitraire avec leur propre objet), *icônes* (ressemblants à leur propre objet) et *indices* (en corrélation physique avec leur propre objet) – est une « trihotomie non soutenable ».

On verra ensuite (*L' Icône et la sémiotique triadique*) qu'au-delà des controverses liées aux possibles interprétations de l'œuvre de Peirce, qui dans le plan unitaire, ne peuvent être facilement réduites au même dénominateur ni même en ce qui concerne l'un des thèmes fondamentaux de son œuvre, tel le concept de signe, le retour à Peirce, surtout l'actualité de l'iconisme et du modèle de la sémiotique triadique promu par celui-ci, constitue un espace de recherche (r)ouvert au début de ce millénaire.

Ainsi, on va démontrer que l'antithèse ou la complémentarité entre la diade saussurienne et la triade peircienne, ou l'incompatibilité naturelle entre les deux perspectives sémiotiques (Saussure/Peirce) constituent encore une provocation, non seulement méthodologique.

Jakobson, Eco, Deledalle, Deely, Marty, Martinet, Thom, Réthoré se retrouvent parmi ceux qui, bien sûr, ne sont pas les seuls impliqués, d'une manière ou autre, dans ce débat diade vs. triade; on consigne le renvoi de Marty à l'affirmation de Peirce : « on ne peut analyser une triade par des diades », ou celle d'Éco à l'assertion de Peirce qui considère la triple relation entre le signe, son objet et son interprétant n'est pas réductible à une action entre paires.

Et non pas en dernier lieu nous retiendrons avec Rhétoré que le signe est une triade, un processus de relations verticales entre *representamen*, *objet* et *interprétant*, à laquelle s'associe une trihotomisation, c'est-à-dire une présentation des moments du *representamen*, de *l'objet* et de *l'interprétant* en tant que trihotomies qui permettent que la catégorie fanéoscopique dont ils relèvent, s'identifie à tout moment au signe.

Après, nous allons remarquer (*L'homme-signe, ou du sujet peircien*) les positionnements interprétatifs vis-à-vis du syntagme de Peirce « l'homme est un signe » qui relève d'une « sémiotique sans sujet » (Deledalle), dans laquelle ce « sans sujet » reflète en réalité « sans le sujet cartésien » (Crombie) ; on parle d'une théorie de la genèse de la conscience de soi chez Peirce, de même que d'une métaphysique du sujet, d'une philosophie originale du sujet, d'une intersubjectivité (Crombie), mais aussi d'un manque d'intérêt de Peirce en ce qui concerne le processus de communication comme événement intersubjectif (Habermas), nuancé par la perspective qui trouve des moments où Peirce est sensible à l'intersubjectivité (Oehler).

On a observé chez Peirce une « métapsychologie sémiotique », anticartésienne, qui désobjectivation le sujet en le rendant transparent par rapport à lui-même et par rapport aux autres sujets, qui assument/assume la connaissance des faits (Crombie), une sémiotisation de la subjectivité humaine qui répudie le cartésianisme pour récupérer le sujet actif tel un acteur en chair et os qui se définit continuellement par les relations d'offre-réception en rapport avec le monde naturel et avec l'autrui (Colapietro).

Nous allons traiter (*L'Icône et la Fanéoscopie*) non seulement l'axe cognitive en parlant de l'iconisme, mais aussi l'axe métaphysique-cosmologique ouverte à la sémiotisation au cadre de la fanéoscopie de Peirce, qui permet le classement des phénomènes en « trois mondes » désignés comme catégories fanéoscopiques (Rhétoré) : l'univers des possibles (priméité), l'univers des existences (*secondéité*), l'univers des nécessités (*tiercéité*) ; nous retenons la déclaration de la métaphysique de Peirce comme un couronnement de son système, comme un lieu de contemplation des catégories dans les trois univers, mais appréciée comme une « métaphysique scientifique » et non pas comme une « métaphysique théologique » (Deledalle).

On va attirer l'attention (*L'Icône en horizon contemplatif*) sur la constatation de Deledalle que bien que la réalité de Dieu ne constitue pas une catégorie à part dans le système de Peirce, elle est présente dans la contemplation des trois univers, dans une continuité évolutive de ces univers, dans une activité créatrice. Après, on signalera que le mouvement contemplatif est une « pérégrination de l'esprit » dans l'univers de priméité ce que Peirce

appelle « musement » et prise pour un « jeu pur » soumis uniquement à « la loi de la liberté » ; contemplation comme mouvement (ré)créatif de l'esprit qui peut prendre diverses formes, dont la « contemplation esthétique ».

Nous allons analyser aussi l'hypothèse de la réalité de Dieu qui, pour Peirce survient par le rangement dans la barque du «*musement*» qui doit être conduite au large du lac de la pensée et abandonnée pour que le souffle du ciel enfle ses voiles-comme ça elle parcourt une voie qui découvre « l'argument négligé en faveur de la réalité de Dieu » (le titre même de l'article de Peirce).

3. L'ICONIQUE MISTAGOGIQUE

– l'iconique personaliste/le personalisme iconique (pr. Ghelasie) –

Ce chapitre, dédié à l'iconique mistagogique, va démontrer dans la perspective hesichaste de Ghelasie, que c'est la personne qui est l'origine de l'iconique, que sans le mystère de l'image de personne ni le mystère de l'iconique ne peut être dévoilé selon son origine et son sens premier.

Au fond, on attire l'attention sur la mistagogie de l'icône par la voie du personalisme iconique ou de l'iconisme personaliste. Mais, la démarche mistagogique se dévoile profondément dans la manifestation de l'icône-image personne, dans l'identification de l'image de la personne, dans la reconnaissance de l'archétype de la personne, et subsidiairement, dans la délimitation de cette « image de la personne » originaire (et originale) par rapport à d'autres perspectives ou manières d'aborder, de comprendre, de classifier ou de définir la personne.

On verra donc, que de la perspective de la mistagogie iconique, l'iconique prend sa source à la personne, et la personne, comme son premier fondement, est relevée par l'archétype originaire de la personne qui est l'image même de la paternité en soi comme « l'origine des origines ». Autrement dit, l'image divine de la paternité est un archétype en soi de personne, de sorte que, le mystère de l'iconique tire ici son origine fondamentale.

Plus que ça, on découvre dans l'archétype de la paternité « le mystère de la trinité existentielle en soi » qui fait de la trinité existentielle l'iconique en soi de la personne, ce qui ouvre la possibilité d'une communication-communion intraexistentielle dans le relationnement interpersonnel et dans la dynamique intrapersonnelle.

La démarche mistagogique part de la catégorie de « personne existentielle en soi » et de l'acquisition palamite de la tradition qui fait la distinction entre l'être (non créé) et les énergies de la grâce divine (non créées) et essaie, moyennant un « langage iconique » de surprendre l'articulation de « l'intégralité de la trinité existentielle » comme « surunité des unités existentielles » pour pouvoir comme ça, frayer chemin à la possibilité de montrer certains « repères existentiels » comme « repères iconiques » qui indiquent « l'existence intra-existentielle » et non pas la réalité seconde des manifestations de l'être.

En fait, par ces « repères iconiques » du « langage iconique » qui présentent des « iconisations existentielles mystérieuses » on reconnaît la possibilité d'un actif intra-existential qui dévoile le mystère de l'actif de la personne existentielle et du moi de personnalité qui est contenu, ouverture et déploiement de la personne dévoilée comme une catégorie existentielle. Mais, cet actif intra-existential se déploie dans/tels des actes iconiques archétypaux qui se présentent comme des modèles des actes énergétiques comme des découvertes et des iconisations des actes existentiels. On voit explicitement que la personne est capacité de relation avant d'être en relation, et par conséquent, la personne n'est pas un produit ou une structuration relationnelle, mais elle est origine de la relation par cette capacité de relation qui est correlative au don originaire de la trinité existentielle de la personne.

Ces précisions non seulement qu'elles ne sont pas que des exercices faciles de langage ou des gratuités stylistiques, mais elles ont aussi un caractère apologétique prononcé qui indique des délimitations par rapport aux perspectives de l'origine qui supposent des visions essentialistes, émanationnistes, impersonnelles, structuralistes.

TROISIÈME PARTIE

TRANSFORMATIONS ICONIQUES

1. REPERES DE LA COMMUNICATION VISUELLE DANS L'UNIVERS μ -TOLOGIQUE¹

Entre ces repères de la communication visuelle dans l'univers μ -tologique, qui ouvrent le parcours de la perception à la sémiotique et à la rhétorique à l'intérieur de ce chapitre, nous allons prendre en considération d'abord les mécanismes de la perception, la relation entre le système rétinale et le cortex comme appareil actif, l'inséparabilité de l'activité visuelle d'une programmation génétiquement codifiée dans les détecteurs de figures, respectivement l'activité de la mémoire qui intervient dans l'activation plénière de la perception.

Le Groupe μ analyse le signe visuel également dans l'horizon d'une sémiotique de la communication visuelle, d'après des repères de la sémiotique générale des messages visuels qui associent la perception et la sémiotique dans une démarche qui essaie d'établir un modèle général du décodage visuel et un modèle de l'articulation de l'énoncé dans le signe visuel, dans une perspective où on opère une distinction fondamentale entre le signe plastique et le signe iconique, mais qui n'exclue pas leur interaction où leur solidarité, leur relation d'adversité, de voisinage où de fraternité.

Ainsi, nous allons voir que pour le Groupe μ , le plastique et l'iconique sont deux classes de signes auxquelles s'associent, pour chacune d'entre elles, un plan de l'expression et un plan du contenu. Il apparaît ainsi une délimitation des approches qui circonscrivent le plastique dans le plan de l'expression, du signifiant et le subordonne à l'iconique auquel on attribue le statut du contenu du signifié ; les deux types de signes sont évidemment autonomes comme modèles théoriques, mais difficiles à distinguer d'après la manifestation empirique et dans le contexte de leur concomitance, qui peut exister dans la manifestation matérielle : „ceci est bleu” (phénomène plastique), respectivement „ceci représente le bleu” (signe iconique).

Au fait, la théorie de la communication visuelle proposée par le Groupe μ , construite par rapport à la philosophie de l'art, l'esthétique scientifique et sémiotique, ne se propose pas de contribuer à une histoire des arts plastiques, mais essaie de relever un modèle de l'image

¹ Syntagme qui porte sur l'univers théorique du Groupe μ , proposé par G. Sonesson.

comme système de significations et de montrer un sens méthodologique : elle ne se réfère pas, par exemple, à un phénomène comme l'art abstrait, en se penchant pas tellement sur le phénomène en soi, que sur ce qu'on peut déduire théoriquement de la notion d'abstraction en art.

Dans ce contexte de la sémiotique de la communication visuelle, on retrouve l'approche du signe iconique dans la structure triadique (réfèrent / signifiant / type – Groupe μ) et l'articulation triadique (les axes : signifiant-réfèrent, réfèrent-type, type-signifiant), respectivement dans la structure tétraédrique (stimulus / réfèrent / signifiant / type – J. M. Klinkenberg) et l'articulation tétraédrique (les axes : stimulus-réfèrent, réfèrent-type, type-signifiant, signifiant-stimulus) ; le stimulus, comme support matériel du signe, est l'élément nouveau ajouté à la structure tétraédrique face à la structure triadique, structure tétraédrique qui par rapport aux axes de l'articulation, présente deux axes communes et deux différentes par rapport à la variante du Groupe μ .

Nous allons observer que les deux structures du signe iconique, triadique respectivement tétraédrique, d'une part, définissent et comprennent chaque élément de la structure seulement par rapport à la définition et à la compréhension des autres éléments, et d'autre part, se délimitent explicitement de la structure traditionnelle binaire : signifiant – signifié ou expression – contenu.

Concernant le cadre de la présentation de la structure triadique du signe iconique, nous allons retrouver au Groupe μ dans une certaine nuance, la critique sur l'iconisme, mais aussi le détachement d'une définition naïve de l'iconisme (comme „copie du réel”), désignée par les notions „d'analogie” et „de ressemblance”, car ce détachement conduirait dans deux directions qui ne sont pas intéressantes mais contradictoires : d'abord, tout objet est signe de lui-même, et puis, tout peut être signe de l'objet donné ; d'ailleurs, la question de l'objet donné comme réfèrent du signe iconique est vue comme importante dans cette critique, puisque pour le Groupe μ , il ne s'agit pas „d'un objet” extrait de la réalité, mais d'un objet „culturalisé” qui suit un découpage opéré hic et nunc dans une substance non-analysable sans ce découpage. Nous retiendrons ici la situation explicite du Groupe μ du côté d'un radical „structuralisme méthodologique”.

Par rapport aux caractéristiques des éléments de la structure triadique (réfèrent, signifiant, type) nous allons remarquer le fait que le réfèrent est particulier et possède des caractéristiques physiques, le type est une classe qui n'a pas de caractéristiques physiques, mais conceptuelles – puisqu'il est un modèle intériorisé, une représentation mentale qui a la

fonction de garantir l'équivalence du référent et du signifiant (qui sont en relation de co-typie) –, et le signifiant, qui entretient avec le référent de relations de transformation, est un ensemble modélisé de stimuli visuels, qui correspond à un type stable et est associé à un référent reconnu, lui-même hypostase du type.

Nous allons montrer par la suite des articulations dans la structure triadique du signe iconique sous la forme de trois doubles relations : signifiant-référent, référent-type, type-signifiant. Sur l'axe biunivoque signifiant-référent, nous avons l'opération de transformation qui est en rapport aussi avec la manière de réception ou de production du signe : dans le cas de la production, les règles de transformation sont appliquées pour élaborer un signifiant sur la base d'un référent, soit concret et présent, soit postulé, et dans le cas de la réception, les règles de transformation sont appliquées pour postuler, sur la base des caractéristiques du signifiant, certaines caractéristiques du référent (une reconstruction par transformation qui se fait à partir des données fournies par le type ou par l'archétype). On retrouvera exposées, relativement à l'opération de transformation sur cette axe, des transformations géométriques, des transformations analytiques, des transformations algébriques et des transformations optiques.

Les autres deux axes : l'axe référent-type implique dans le mouvement biunivoque une relation de stabilité (référent→type) et une relation de conformité (type→référent), et l'axe type-signifiant nous parle dans un certain sens de la reconnaissance (signifiant→type) et dans l'autre sens de la conformité (type→signifiant) ; la reconnaissance du type indique un travail de conformité qui consiste dans le travail de confrontation entre un objet singulier et un objet général.

En ce qui concerne le schéma tétraédrique (stimulus, référent, signifiant, type), Klinkenberg voit la fonction iconique du type (la représentation mentale) comme une qui garantit l'équivalence du référent et du stimulus et non pas l'équivalence entre le référent et le signifiant comme chez le Groupe μ ; il s'agit d'une équivalence d'identité transformée (le référent et le stimulus étant en relation de co-typie, comme propriété du stimulus et du référent d'être simultanément conformes au même type). Le type encadre et contrôle les opérations de transformation, dans le sens que „l'objet transformé”, c'est-à-dire le référent, et „l'objet qui se transforme”, c'est-à-dire le stimulus, doivent être tous les deux conformes simultanément au même type pour reconnaître qu'ils entretiennent une relation de transformation, et cette transformation garantit le niveau de redondance nécessaire.

On va préciser que l'émission de signes iconiques est définie par Klinkenberg comme la production par le canal visuel d'équivalences du référent grâce aux transformations appliquées de manière que le résultat soit conforme au type correspondant de ce référent. La réception des signes iconiques est l'identification du stimulus visuel comme découlant d'un référent qui lui corresponde par le moyen des transformations adéquates, correspondance qui survient du fait que le référent et le stimulus sont conformes à un type.

Au cadre du signe iconique comme système tétraédrique, on présentera les quatre relations doubles : stimulus-référent (les transformations), référent-type, type-signifiant, signifiant-stimulus ; mais on consignera aussi „le niveau minimal de redondance” qui doit être conservé par des transformations , respectivement „le seuil d'identification minimale” qui doit être atteint pour pouvoir reconnaître un type, car la transformation non seulement change, mais aussi conserve pour pouvoir assurer la reconnaissance.

Vis-à-vis des transformations iconiques, on va observer trois questions soulevées par le Groupe μ qui concernent des propriétés des transformations qui surgissent insuffisamment de la classification de celles-ci, ensuite l'hypothèse de „l'échelle de l'iconicité” et le possible caractère rhétorique de quelque transformation. Le Groupe μ indique le besoin de rétablir l'échelle de l'iconicité sur une direction qualitative et de la réorienter par rapport aux types iconiques.

Klinkenberg décrit quatre familles de transformations : géométriques, analytiques, optiques, cinétiques, et présente un tableau qui comprend le système des transformations iconiques. En même temps, il montre la liaison entre la transformation, le style et la valeur en association au fonctionnement du signe iconique, en considérant que les transformations permettent l'application de la notion de style à l'énoncé iconique, car les transformations incombent des choix opérationnels, à connotation diverse (esthétique, ethnologique, pragmatique, idéologique), et alors que les transformations se présentent dans des groupes stables, elles constituent un style qui détermine la particularisation d'une énoncé parmi d'autres. En ce sens, la singularisation d'un émetteur de signe iconique se peut réaliser par l'option pour un certain ensemble de transformations privilégiées.

3. LA RHETORIQUE DE LA COMMUNICATION VISUELLE

Le signe visuel n'est pas traité seulement dans le contexte de la sémiotique visuelle, mais il reçoit une extension par la rhétorique de la communication visuelle centrée par le Groupe μ sur une rhétorique visuelle fondamentale qui apporte à l'attention la rhétorique iconique, la rhétorique plastique et la rhétorique icono-plastique. La rhétorique iconique se montrera ainsi disjointe dans la rhétorique du type (dans la direction des figures par non-coordination, respectivement la direction des figures par la non-subordination) et la rhétorique de la transformation (qui comprend des transformations hétérogènes et homogènes) qui soutient la rhétorique des transformations géométriques, la rhétorique des transformations analytiques, la rhétorique des transformations γ et la rhétorique du filtrage. La rhétorique icono-plastique apportera à son tour à l'attention le rapport icono-plastique, l'icono-plastique de la texture, l'icono-plastique de la forme et l'icono-plastique de la couleur.

Nous allons retrouver l'exposé d'un programme d'une rhétorique de messages visuels dans le cadre d'un programme de la rhétorique générale déroulé dans une manière distincte, pour les messages plastiques, respectivement pour les messages iconiques ; sur la ligne d'un rapport rhétorique-sémiotique, nous allons retrouver aussi la distinction entre la sémiotique fortement codée (la langue et le domaine de l'iconique) et la sémiotique faiblement codée (les signes plastiques).

Nous allons surprendre que pour le Groupe μ , la condition d'existence d'une rhétorique du visuel est due à la découverte dans le message d'une coprésence et à la fois d'une tension entre le niveau conçu et le niveau perçu, reflétées dans la redondance et l'écart entre ces deux niveaux : un effet rhétorique défini comme résultante d'une interaction dialectique entre le niveau conçu et le niveau perçu.

On observera que le Groupe μ opère la distinction entre l'énoncé iconique et l'énoncé plastique, mais aussi qu'il consigne l'existence d'une concomitance icono-plastique, c'est-à-dire la réalité d'un énoncé créé de signes iconiques et de signes plastiques comme énoncé icono-plastique où l'écart rhétorique est relevé par les tentatives de contradiction de la concomitance.

Aussi, on retrouvera des différentes modalités de rencontre entre le niveau conçu et le niveau perçu, plus exactement quatre modalités de relation dérivés de la combinaison de deux polarités : in praesentia/in absentia respectivement conjoint/disjoint, des modes qui dans la rhétorique iconique apparaissent ainsi : des tropes iconiques, des interpénétrations iconiques, des couplages iconiques, des tropes iconiques projetés.

Pour le Groupe μ , la rhétorique iconique déduit ses lois de la structure du signe iconique, mais, se trouvant dans un cadre rhétorique des énoncés allotopes ou déviants, on surprendra les déviations sur deux axes du signe iconique : signifiant-type (la reconnaissance) et signifiant-référent (la transformation). On nous relève ainsi la rhétorique du type et la rhétorique transformative comme sous-division de la rhétorique iconique.

Dans une telle perspective μ -tologique, la rhétorique typologique, pareil à toute autre rhétorique, comporte des opérations (des suppressions, des adjonctions, des suppressions-adjonctions, des permutations) et des opérants (types et déterminants) ; comme exemple de la rhétorique du type, dans le sens des opérations de suppression et d'adjonction de coordination, on donne Francis Picabia, avec *Les trois grâces* de 1927, pour des figures hiérarchisées non-réversibles, on donne comme exemple une tête composée de légumes et de fruits des représentations d'Arcimboldo, et pour des figures non-réversibles non-hiérarchisées on donne des exemples tirés des collages de Marx Ernst et d'André Stas etc.

Dans le cas de la rhétorique iconique, dans la sous-division „rhétorique de la transformation”, on présentera des transformations homogènes et des transformations hétérogènes, toutes les deux étant sous l'incidence de quatre opérations : filtrage, transformation géométrique, transformation analytique, transformation γ ; comme exemple, dans la rhétorique des transformations géométriques, on retrouvera dans la présentation du Groupe μ des envois aux dessins du Grandville ou Paul Delvaux, ou à la caricature et la peinture cubiste ; dans la rhétorique des transformations analytiques, on retrouvera comme exemples des dessins de Jacques Villon, *Anette* de Giacometti ou „les transparences” de Picabia, et dans la rhétorique de la transformation γ comme exemple on trouvera la photographie blanc-noir jusqu'à la permutation totale du blanc en noir comme „négatif” ou du clair-obscur comme transformation γ non-homogène, décrite comme suppression-adjonction du contraste de la luminance.

A la fin, la rhétorique icono-plastique entrera en scène dans le spectacle de la sémiotique où apparaît un type de relation entre le signe plastique et le signe iconique que l'on nomme icono-plastique, qui d'une perspective rhétorique, représente ce processus de transgression par „la redondance ” ou „des variantes libres” du principe de la concomitance entre les signifiants plastiques et iconiques, pris comme norme : nous allons voir comme la reconnaissance des types dans l'énoncé iconique comporte des déterminations de la redondance, ou bien, comme les transformations, si nombreuses et profondes soient-elles, ne doivent pas supprimer la reconnaissance, d'où l'intervention de la redondance dans la

conservation de la possibilité du repérage ; „les variantes libres” sont associées aux types qui ont un niveau de généralité qui garde le caractère iconique dans la conformité du signifiant au type.

Nous allons voir analysés par le Groupe μ , tant l’icono-plastique de la texture que l’icono-plastique de la forme et l’icono-plastique de la couleur ; l’analyse de l’icono-plastique de la texture sera réalisée sur la base de certaines pièces de Cézanne (*La Route près du lac*, *Trois Baigneuses*), l’analyse de l’icono-plastique de la forme on la retrouvera par des envois à Hokusai (*La Grande Vague de la Kanagawa*), Klee (*La mère et l’enfant*), Kandinsky (*Le cimetière arabe*), et l’icono-plastique de la couleur (sur la dominante chromatique, la saturation, la luminance) on le rencontrera dans l’analyse d’un pastel de M. Pirenne (*Paysage d’industries*), ou dans les planches de Dubuffet (*La Vache au pré vert*).

4. UNE AUTRE VOIE (PEIRCEENNE)

DE LA RHETORIQUE VISUELLE

– **signe iconique et tropologie visuelle** –

Dans *Une autre voie (peircéenne) de la rhétorique visuelle*, nous nous référons à A. Jappy, qui apprécie que le traitement du problème de la tropologie visuelle, du point de vue peircéen, peut offrir des perspectives et des solutions radicalement différentes pour ce qui est de la transposition dans un domaine visuel d’un ensemble de concepts rhétoriques développées au cours des siècles dans le domaine verbal.

D’ailleurs, l’interrogation rhétorique – *Une tropologie purement visuelle établie dans le cadre de la sémiotique peircéenne est-elle concevable ?* – appartient à Jappy, qui essaie d’entrevoir la possibilité que la tropologie visuelle puisse s’inscrire aussi dans une autre direction d’approche que celle marquée par *Traité du signe visuel* (Groupe μ) et par la grande majorité des études inscrites dans le sillage du rationalisme et du constructivisme.

Nous allons voir comment Jappy articule quelques présuppositions sous la forme de cinq précisions des principes peircéens, qu’il considère comme un guide nécessaire pour ceux qui s’intéressent à une éventuelle tropologie visuelle dans l’espace d’une sémiotique visuelle de coloris peircéen.

En fait, Jappy pense que la division en symbole, indice et icon n’est pas sans conséquence pour une rhétorique générale, puisque cette tripartition est une qui neutralise la

distinction entre le visuel et le verbal, termes opposable d'habitude dans le cadre des sémiotiques fondées sur le langage. Mais Jappy fait référence aussi à une étape de Peirce de 1902, quand, dans la recherche sur les signes iconiques, il avance le concept de hypoicon : „toute image matérielle comme un tableau écrit est largement conventionnelle dans sa manière de représentation ; mais en soi, sans légende et étiquette, on peut la nommer un hypoicon”.

Au fond, la conclusion de Jappy est que la réponse de la question (initiale) qui visait la possibilité d'utiliser les principes les plus pertinents de la sémiotique peircéenne, dans une telle approche de la rhétorique visuelle, ne peut être que positive. Au fait, il soutient que le principe de l'hypoiconicité, intimément lié à la structure de l'objet du signe, affirme que la forme d'un trope donné est la même n'importe le milieu – canal linguistique ou support pictural – par lequel il se réalise, mais aussi, par voie de conséquence, la spécificité formelle du trope se trouve dans la manière où les hypoicons se combinent.

Nous allons conclure par un renvoi à un volume récent (Jappy 2013: 196) où Jappy affirme que, bien qu'il n'ait jamais développé sa théorie rhétorique jusqu'au point où celle-ci soit adoptée comme une suite théorique immédiate de l'analyse sémiotique. Peirce a laissé tout de même de suffisants indices pour que la postérité puisse développer sa théorie.

Les lignes de tendance de ce développement nous avons essayé de les surprendre dans ses ramifications, mais de la perspective d'une anticipation donnée par l'image et la ressemblance découvertes par la mystagogie iconique.

CONCLUSIONS GÉNÉRALES

Dans *L'iconicité de l'image à la ressemblance* nous avons essayé de trouver le sens de l'iconicité initiale et/ou ultime, „l'existence d'une origine de l'iconicité même”. Car la question est: „Existe-t-il, au sens général du terme, une iconicité de la connaissance ?”. Répondre donc à cette question a été le défi relevé par cet ouvrage.

Nous sommes allés chercher des repères et des dimensions d'une perspective intégrale et intégrante sur l'iconicité. Pas facile pourtant, car nous nous sommes rendus compte qu'exploiter un thème pareil a besoin d'une approche inter- et multidisciplinaire, qui implique aussi des méthodologies différentes et, en même temps, modulées par de nombreuses perspectives.

Voilà pourquoi la vision intégrante nous est apparue comme une évidence.

De toutes les perspectives – certaines impliquées au fil du temps, à cause des divers avatars, dans les polémiques sur l'iconisme – nous avons mis en avant celles qui présentaient des approches variées, des détails même, dans le but de faire transparaître ce support et l'horizon de certains aspects d'ordre anthropologique, liés plus ou moins à la thématique de l'iconicité, de l'iconisme, de l'icône.

Nous avons donc conclu que, malgré les différentes approches, l'iconicité ne tenait plus aujourd'hui qu'à l'image ou au visuel. On peut la déceler aussi dans l'auditif, l'olfactif, le tactile ou à différents niveaux de connaissance ou d'expérience, ou même dans différents domaines: artistique, scientifique etc. On peut parler ainsi d'iconicités cinématographiques, musicales, médicales, psychologiques, mathématiques. De même, on peut la mettre en rapport avec le corps, les sens, la pensée, le mental, l'âme, la conscience, le spirituel.

La manière dont on relie l'iconicité à ces composants anthropologiques est soumise aux perspectives épistémologiques différentes qui font d'elle un terme aux sens multiples. Par conséquent, la limiter à une simple définition nous a paru insuffisant. Le débat reste donc ouvert.

En même temps, nous avons remarqué que les *ressemblances* apparaissaient comme un trait définitoire de l'iconicité. Il s'agit ici d'un point de vue moins partagé, mais c'est en cela qui fait sa „force”, car ceux qui ne l'acceptent pas doivent argumenter leur propre vision.

En ce qui nous concerne, on remarque le lien qui existe entre les *ressemblances* et l'iconicité et on part à la recherche *de l'image des ressemblances* qui, selon nous, a des origines plus profondes.

Dans cet ouvrage, l'approche est celle de *l'anthropologie iconique* qui par l'intermédiaire du *personnalisme iconique* et de *l'iconique personnaliste*, se propose d'offrir des „pistes de réflexion” d'une possible intégralité qui révèlent l'iconicité même. L'anthropologie iconique, celle du personnalisme iconique et de l'iconique personnaliste, celle de la présence iconique dans sa constitution triadique, selon „l'image” eucharistique, est une perspective mystagogique qui, d'après nous, peut révéler une origine plus forte et un sens plus dense de la rhétorique visuelle et des transformations iconiques. Dans cette perspective anthropologique, l'iconicité préserve particulièrement *l'image des ressemblances* et *les ressemblances d'image*.

Mais qu' est ce que c'est exactement „l'image” de l'être humain?

L'iconicité de l'image à la ressemblance propose une perspective à part sur l'iconicité, centrée sur l'anthropologie iconique, mise en évidence dans un espace des interférences diagonales, dans les limites, inévitables, bien sûr, des rencontres avec d'autres perspectives et méthodologies.