

Le point : un argument en faveur de l'iconicité sémiotique

Francesca Caruana

Volume 33, numéro 1-2-3, 2013

Peirce et l'image
Peirce and the Image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1035292ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1035292ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (imprimé)

1923-9920 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caruana, F. (2013). Le point : un argument en faveur de l'iconicité sémiotique. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, 33(1-2-3), 205–219.
<https://doi.org/10.7202/1035292ar>

Résumé de l'article

La sémiotique de Peirce présente le signe sous une forme pragmatiste et non formelle c'est-à-dire dans sa dimension réaliste. Quel que soit le domaine, aucun élément ne peut faire signe sans la spécificité d'un contexte duquel il émerge, si bien qu'il n'y a pas de signe en soi, et dans cet ordre d'idée, l'imbrication des champs de référence du signe rend complexe son interprétation. Les significations multiples d'un signe n'ont de validité qu'en tant qu'elles sont l'objet d'expérience *hic et nunc*, et que la variabilité du signe n'en représente qu'une interprétation possible. Le point, élément fondamental de représentation scientifique, littéraire ou artistique est considéré ici comme objet-même de l'iconicité.

Le point : un argument en faveur de l'iconicité sémiotique

Francesca Caruana
Université de Perpignan

En nous conviant à reconsidérer les modes de représentation propres à l'image, normatifs ou pas, ce numéro de *RS/SI* permet d'ouvrir sur un rapport entre deux approches de l'image, l'une commune, que l'on saisit sans attention et celle plus singulière, identifiable par ses sources : ethnique (européenne, océanienne, arabisante...), sociologique (documentaire, imaginaire, photographique, artistique...) ou encore technique (naturelle, lumineuse, numérique...). En réalité l'image est tout cela à la fois mais la manière de la percevoir dépend de nos habitudes. En soi elle n'est rien, elle est un objet au même titre que tous les objets du monde, mais elle a pour elle d'être avant tout, objet de perception. L'environnement produit au quotidien une abondance d'images visuelles ou sonores, participant à une saturation perceptuelle dont le résultat conduit à un effet de brouillage, de bruit de fond, de sorte que nous pensons souvent avoir affaire à des signes, alors que ce tissu iconique ambiant n'attire que rarement notre attention. Pour que celle-ci soit réellement sollicitée, il faut que d'une manière ou d'une autre un élément se détache, ait un effet sur notre sensibilité, qu'il soit en relief dans ce contexte général. Il faudra donc des conditions particulières pour entendre distinctement une voix dans le brouhaha d'une foule, ou pour qu'une image émerge radicalement de l'ensemble du paysage urbain afin que nous en remarquions l'existence. Tout se passe comme si nous baignions dans une représentation quasi naturelle comme le propose un des thèmes de réflexion. Dans cette perspective, il me semble que le domaine de l'art réunisse les éléments de la problématique en un objet qui est le point. Au sein de cette représentation "naturelle", la présence du point se veut conventionnelle, subordonnée à une forme circonscrite immuable, à un usage codé. En tant que vocable renvoyant à une forme, il a la nature d'une généralité dont la réalité semble acquise par tous, nous donnant l'impression d'être d'accord collectivement "sur un point", d'en finir "un point c'est tout", "de mettre les points sur les i"... avant ou après nous être interrogés par un point d'interrogation,

d'exclamation, de suspension, etc. Mais ce ne sont là que des métaphores pour désigner la partie bavarde d'un iceberg aussi familier du champ de l'art. En se distinguant de l'écriture et du langage, l'univers de l'art accuse aussi le caractère de généralité du point en l'impliquant comme lieu d'origine, comme unité constitutive d'un tout, comme espace entre des figures, comme élément technique de réalisation. Ce bref article interrogera les types de relations entre le caractère général du point et ses occurrences présentant une alternance de fonction entre icône, indice et symbole. On considèrera le point comme un signe général invariable d'un système déictique, outil de la désignation, de l'invective, du catégorique, du déterminant, de la rupture. Lorsqu'il sera question de généralité ce sera pour faire la preuve qu'il est porteur de continuité, formelle, esthétique, culturelle, etc. Autrement dit, il s'agira de montrer le déplacement constant de la valeur iconique du signe, débordant ainsi la conception habituelle de l'invariance du point.

On pourrait prétendre *a priori* que le point agit comme un performatif, à savoir qu'il déclenche un effet instantané, que sa présence-même construit son effet. Sa présence à la fin d'une phrase ne fait aucun doute sur la limite d'un contenu syntaxique, écrit ou parlé, et sur l'abaissement de la voix, bien que le point ne soit pas visible, ou encore sur cette forme d'insistance qu'il représente quand il désigne un détail. Cela place le point dans une dimension indiciaire du signe propre au domaine linguistique. Or, je voudrais insister sur le fait que dans le domaine visuel, le point est ordinairement considéré comme symbole. Autrement dit, le point n'est pas le point en tant que figure générale qui serait commutative à tous les domaines mais il serait l'allégorie d'un autre signe ou d'un ensemble de signes du processus créateur. L'abstraction générale dont il est chargé ne résiste pas à la mise en situation et s'avère être aussi inopérante que peut l'être l'occurrence d'une lettre dans le dictionnaire hors de sa concaténation dans un mot.

À le considérer comme un symbole...

Présent dans de nombreux domaines et vu sous l'angle des mathématiques, de la langue, de l'écriture, de la peinture, de la signalétique, etc., cela a été introduit : le point est un symbole. Une valeur respective lui est attribuée en fonction du domaine dans lequel il est utilisé mais ça ne signifie pas encore qu'il soit en contexte. Le caractère de généralité appartient au symbole et suppose une spécificité du signe. De ce point de vue il est saisi comme une tiercéité, catégorie peircienne de la relation et de la pensée de tout ce qui est :

Le symbole "tient lieu" de son objet : il définit. C'est le signe ou representamen comme troisième dans la relation du signe et de l'objet : il est la règle de dénomination ou d'application du signe à l'objet (CP 2.438. Cité dans Deledalle 1990 : 127-28).¹

Mais la pensée d'un signe et de sa signification possible ne peut

avoir lieu sans une visée pragmatiste pour que ce signe soit signe. Si je perçois la lettre “U” elle peut recouvrir toutes sortes de sens parmi les abréviations de la langue française : union, unité, urbain, utilité, université, etc., selon qu’il est précédé d’une autre lettre participant à l’acronyme. Le point modifie la valeur de la lettre et opère quelque effet sur elle, il est un symbole contagieux pour l’objet qu’il définit.

Ainsi, Marcel Duchamp dans sa version de la Joconde fait un usage singulier du point lorsqu’il l’intitule : L.H.O.O.Q. en 1919.²

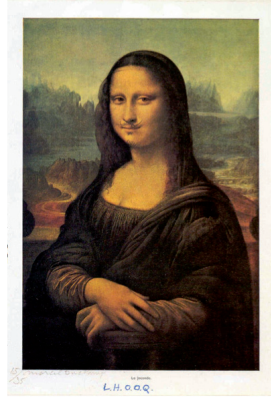


Fig. 1 - Marcel Duchamp – L.H.O.O.Q. - 1919. Centre Pompidou

Ainsi reproduit, ce tableau, admiré, glorifié, qualifié de chef-d’œuvre sans conteste, ne porte plus le nom du modèle mais un vocable générique que la proximité d’avec le tableau nous contraint d’admettre comme son titre. L’idée consiste à comprendre le rôle tenu par les points dans la relation entre texte et image, abordée d’abord de façon descriptive pour être expliquée ensuite dans son fonctionnement sémiotique.

Chaque point entre les lettres assure sa fonction symbolique en organisant une clôture de sens des contenus possibles de l’acronyme, mais elle a pour effet de provoquer une injonction de lecture globalisante et les points ainsi répétés rétablissent une continuité de sens par ricochets successifs. Une lecture ou une prononciation lente et séparée des lettres ne produirait plus l’effet de surprise espéré par Marcel Duchamp. La graphie globale de ces lettres demeure elle-même iconique tant que cet enclenchement par les points n’opère pas. Parallèlement, l’image produite éveille une icône dans l’esprit du spectateur qui, porteur de cette légende, va rechercher dans l’image des indices utiles à vérifier cette qualification. On assiste là au passage de la fonction symbolique “naturelle”, à la réalité iconique.

Pour mieux comprendre cette opération, la légende ne doit pas être séparée de l’image et l’examen des étapes de la sémiose aideront à saisir ce passage. D’une part il y a le portrait (sans légende ni étiquette il est

avant tout une icône), mais l'usage que Duchamp fait de la Joconde le place au niveau symbolique, comme on peut le constater en se référant à deux définitions dont Peirce met les termes en relation catégorielle :

Seule une possibilité est une icône, purement en vertu de sa qualité : et son objet ne peut qu'être une priméité. Mais un signe peut être iconique, c'est-à-dire peut représenter son objet principalement par sa similarité, quel que soit son mode d'être. S'il faut un substantif, un representamen iconique peut être appelé une hypoicône. Toute image matérielle, comme un tableau, est largement conventionnelle dans son mode de représentation; mais en soi, sans légende ni étiquette, on peut l'appeler une hypoicône (CP 2.276. Cité dans Deledalle 1978 : 149).³

Puis insistant sur la nature de l'enquête sémiotique et la prise en considération de la notion de chef-d'œuvre, on peut vérifier qu' :

à ce niveau troisième, mais toujours par rapport à son objet dynamique, le portrait de la Joconde apparaît non plus comme une icône, ni comme un indice, mais comme symbole, comme emblème – autre nom du légisigne, du signe de la loi – comme "l'emblème de l'indicible" dit René Huyghe, comme un hiéroglyphe vivant (Deledalle 1979 : 129).⁴

D'autre part, la légende L.H.O.O.Q. (qui logiquement est l'indice du tableau et le demeure) constituée des symboles que sont les lettres et les points apparaît comme une icône au regard du sens produit, illogique et décalée par rapport aux attendus de l'image.

Comme cela a été dit par Gérard Deledalle dans son analyse de la Joconde de Léonard, il convient de comprendre compte tenu de son niveau de notoriété, que l'idée interprétante de ce tableau, en fait un symbole, complexifié de surcroît ici par le nouveau titre qui lui est associé. C'est ce qui permet d'affirmer que ce qui est vrai ici pour la Joconde est inversement vrai très précisément pour les points. Pour deux raisons, la première concerne la globalité de l'image, la deuxième le rapport légende-image.

Dans le cas de La Joconde, nous contribuons à un niveau de tricherie en feignant d'ignorer qu'il s'agit du chef-d'œuvre connu de tous, mais c'est précisément l'emploi qu'en fait Duchamp qui autorise cette feinte logique. Même sans diagramme ni étiquette, on aurait, en effet, un peu de mal à ignorer qu'il s'agisse de la Joconde, et le principe même de la légende inventée par Duchamp est de nous replacer dans la situation de découverte de l'image, dont aucune idée interprétante n'en fait autre chose qu'une icône. L'acronyme qu'il propose sème le doute sur l'identité de la Joconde et de ce fait, engendre une relation avec des indices possibles de l'image. Les lettres L.H.O.O.Q. représentent la légende et indiquent une relation de contiguïté avec le portrait.⁵ Le fait que les lettres soient la légende n'agit que dans un seul sens à savoir celui de l'énigme que représentent ces points. Ils sont normalement mis pour masquer un contenu non requis ici, en revanche, la fonction symbolique exercée par eux, détermine autoritairement, la qualification

du personnage tout en créant un signe vague.

Les différentes étapes énoncées sont les suivantes : 1) un portrait sans légende ni étiquette est normalement une icône, 2) mais Duchamp y associe une légende, un indice formé par des symboles (les points entre les lettres) pour produire un sens. 3) Ce sens annonce une double ambiguïté, linguistique et sociale, sur l'image célébrissime, et de ce fait éveille autour de ce symbole des icônes, en créant des interprétations possibles jusque-là non envisagées, de telle sorte que la notion de chef-d'œuvre s'écroule dans le rire ou le sourire de l'intitulé.

la seule et unique façon de communiquer directement une idée est iconique et "toute méthode indirecte de communiquer une idée doit dépendre pour son établissement de l'emploi d'une icône" (2.278). Tout groupement de symboles et d'indices est donc iconique (Deledalle 1978 : 132).

Duchamp injecte de simples signes conventionnels, symboliques comme les points à des fins d'effacement de la valeur symbolique du portrait, du texte attendu, en recréant pour son sujet les conditions d'une situation propre à la peinture qui est de se présenter comme une icône.

Daniel Arasse, dans un chapitre de son ouvrage, cite un exemple d'événement pictural ayant pour objet un point de couleur :

Dans son *Introduction à la peinture hollandaise*, la plume de Claudel évoque le souvenir d'un événement suscité par un tableau [...]. "Ce qui m'avait fait tressaillir à distance, ce qui pour moi faisait sonner comme une trompette cet ensemble assourdi, c'était je le comprenais à présent, l), ce petit point vermillon, et à côté, cet atome de bleu, un grain de sel et un grain de poivre!" Claudel a l'imagination sonore. Mais son "petit point vermillon" fait faire, comme il le dit plus loin dans un autre contexte, "acte de présence" (tonitruante) à un ensemble assourdi. L'événement est là qui happe le poète "à présent, là" au plus près du tableau (1992 : 158).

Ce point opérant pour Claudel n'est-il pas sublimé dans sa quantification pour être nommé ainsi, alors que cette surface est formée de pigments innombrables qui – eux-mêmes représentent une somme de points, l'utilisation du mot point désigne des ensembles, des impressions, des nombres, des inscriptions. C'est le terme d'*inscription* qui aura ma faveur pour délimiter le répertoire iconique. La forme est déterminante, elle se doit d'être "plus petite que" et suffisamment détournée "pour ressembler à". Ainsi en tant qu'unité ressemblante, on l'associera sur le plan sémiotique à la notion de representamen définie par Peirce et plus précisément à un sinsigne iconique.⁶ Il est difficilement perceptible autrement que par sa manifestation colorée et il ne représente rien d'autre que lui-même.

La valeur symbolique du point, pétrie par un tel contexte, laisse penser qu'il n'y a pas de signe pur, comme peut en faire la preuve dans le domaine de la littérature, l'œuvre de Céline *Mort à crédit*, au sein de laquelle l'utilisation massive des points (de suspension) devient un substrat, un signe vague ou icône, poussant le lecteur à rechercher la

détermination des termes voisins.

On voit bien qu'en tant qu'outil de ponctuation le point est un symbole mais contextualisé dans l'écrit de Céline, la répétition du point en point de suspension produit un rythme dans le texte, dont la valeur n'est ni prosodique ni logiquement attendue. Le point de suspension crée des espaces de retenue qui introduisent du blanc dans le texte, un blanc à voir à rapprocher du blanc de Sam Francis qui oblige notre regard à voir l'espace entre les couleurs et inscrit le blanc dans le répertoire des formes. L'usage que Céline fait du point de suspension écarte les idées entre elles sans les effacer, introduit la possibilité pour le lecteur de combler ces espaces vacants d'autres images issues du texte ou peut-être même de l'histoire personnelle du lecteur. C'est un possible d'images que ne permet pas le point qui, en désignant la fin, crée une urgence pour la phrase suivante. On ne s'intéressera pas aux déclinaisons possibles qu'offre la syntaxe pour rester au plus près de la question mais on notera que la transversalité technique du point existe bel et bien.

Une allégorie constante

Le point est saisi comme une secondéité en tant qu'il se rapporte à la pratique d'un artiste : suite d'éléments punctiformes qui sont des icônes, sans valeur supplémentaire amenée par l'enquête. Il a la valeur d'un indice, sa forme désigne une technique impressionniste, aborigène, d'art contemporain, mais en tant que tel il est une icône. Que dire de ce point de Yayoi Kusama lorsqu'on ignore tout du travail de l'artiste? On dira "c'est l'artiste qui travaille avec des points partout" par exemple...?

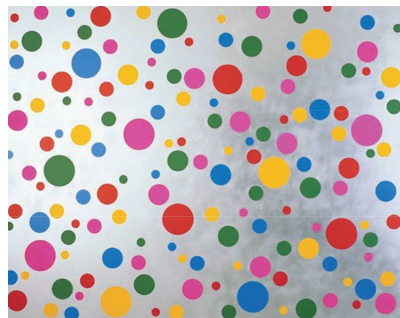


Fig. 2 - Yayoi Kusama - *Dots Infinity NOWH*, 2004, acrylique sur toile, 182 x 227 cm. Roslyn Oxley 9 Gallery, Sydney.

En désignant une pratique, sa présence formelle est une allégorie du processus créateur et à cet égard, est une icône (cf. Caruana 2005 : 67-

76). Cette forme parmi quantité d'autres possibles représente, en effet, une des images mentales de Yayoï Kusama, sans pour cela scénariser quelque versant psychologique que ce soit. Il s'agit de cette production émise par le musement constitué de savoirs, d'émotions, de goûts, dont l'œuvre est un accident. Il en va de même pour l'impressionnisme ou l'art aborigène, sauf à considérer que le surgissement du point comme solution plastique à une représentation, est d'une part la mise en système de cet élément (donc beaucoup plus qu'une image mentale) et d'autre part, le signe élu d'une culture qui caractérise ses représentations par la prolifération de points (particulièrement dans le désert central australien). Un des facteurs qui intervient dans cette réalisation morcelée est celui du temps, le travail doit être lent, méticuleux, participe à la réalisation du rêve.⁷



Fig. 3 - Charlie Tarawa Tjungurrayi - *Ice Dream*, 1972, acrylique sur bois, 60 x 48 cm

L'art aborigène utilise le point comme élément symbolique au service d'une représentation iconique. C'est l'usage du point dont l'appropriation par répétition et saturation est singulière puisqu'elle permet de faire passer les différents récits en changeant de terre, et en suivant les tracés archaïques. Comme si la succession des points marquaient mieux le long chemin du rêve entre une tortue laborieuse et un Achille fou qui effacerait les lignes sur son passage. Le point serait alors dans la lenteur obligée qu'il procure pour tout dessin, la garantie de la persistance du *dream*.

Ce qui importe, c'est que le choix du symbole qu'est le point traduise la complexité d'une culture qui l'a choisi pour se désigner, pour rendre compte de sa spécificité, en excluant tout autre.

Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'il "utilise principalement le point et la superposition du point avec des effets linéaires", créant ce que Geoffrey Bardon (fondateur du groupe *Papunya Tula Artists* au début des années 1970) appelle "l'illusion tremblante" (<http://www.african-muse-gallery.com/warrangkula.html>). Cela pour signaler les

passerelles visuelles, culturelles dans les œuvres impressionnistes qui ont produit le même type d'effets par la multiplication du point. S'il ne s'agit que d'une constellation connexe et d'ordre général, il reste que la configuration même du point confirme le statut symbolique de la forme quand il est utilisé de telle façon.

En mentionnant l'écart d'espaces que crée un point pictural ou de suspension, on en vient à considérer l'usage particulier qu'en ont fait les impressionnistes, utilisant cette forme jusqu'à l'atrophier comme l'a fait Seurat "au point" d'en donner une dimension minuscule propre à justifier la prouesse de représentation, comme si l'empilement de tous ces points était plus performant à faire vibrer la peinture que la taille permise par la touche du pinceau. Cette distinction est à relever car il y a dans le point la précision d'un tracé que la touche plus aléatoire ne contient pas. La touche divisionniste de l'impressionnisme est une loi de représentation pour produire l'effet perceptuel que chacun sait à propos de la peinture sur le motif mais ne sacrifie pas à la forme elle-même. À l'observation les touches de brosse peuvent tout aussi bien être carrées.

Le point, forme exacerbée de la touche picturale apparaît dans la peinture impressionniste et le pointillisme comme l'élément privilégié de la division, effaçant la notion d'unité matérielle de la surface. Les différences de pratique sont naturellement peu comparables, ne serait-ce que d'un point de vue socio-culturel et esthétique, mais ce qu'il faut remarquer c'est qu'aucun autre élément de forme ne soit venu se substituer au point, confirmant la capacité du point à représenter l'atomisation d'une figure en train de se faire. Si, en effet, l'on considère la forme de la touche impressionniste, elle n'est pas vraiment un point, elle peut être un bâtonnet, une tâche, mais ces éléments plastiques sont des tenants lieu du point (des representamen). On notera que le caractère de généralité sous-jacent à cette mise en place est un effet du processus d'iconisation de la forme en elle-même. Ce que montre manifestement la comparaison de deux œuvres, la première de Monet, la seconde de Seurat.

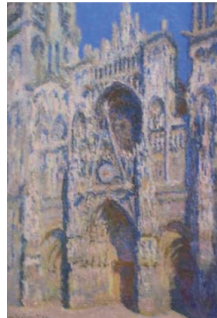


Fig. 4 - Claude Monet - *Le Portail et la tour St-Romain, plein soleil, harmonie bleue et or*, 1894. Musée d'Orsay.



Fig. 5 - Georges Seurat - *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1891, 207.5 × 308.1 cm. Art Institute of Chicago.

La toile de Monet insiste sur une pratique nouvelle dont la vocation était d'obtenir un effet de tremblement et de vibration opposant en ce sens la nature du matériau et sa représentation, le passage de l'air dans une architecture imposante traitée comme une frondaison. La technique est mise au premier plan et d'une certaine façon efface le sujet, et participe d'une forme d'abstraction générale dont le point-touche est le vecteur. L'iconicité contenue dans ce traitement de l'image tient à ce que le point dévalue la possibilité d'imitation du sujet en supprimant la continuité des surfaces colorées attendues correspondant à chaque partie du bâtiment et éveille des icônes collatérales indépendantes des qualités propres à l'architecture. Dans l'œuvre de Seurat, tout se passe comme si un phénomène inverse de perception se produisait. Le sujet apparaît clairement, sans être compromis par la technique qui au contraire apporte un surplus de précision, dont l'excès conduit à la frontière de l'imitation mais aussi de son dépassement. L'interrogation visuelle se forme finalement sur l'irréalité du sujet bien que sa réalité supposée soit restituée point par point,⁸ au détriment donc de cette relation de contiguïté qui caractérise l'indice (Deledalle 1979 : 21). C'est précisément que l'indice ne concerne pas ici le sujet et le processus d'imitation mais les constituants mêmes de la pratique picturale, comme genre et nombre (les mouvements et le peintre). Pour être claire, la relation directe entretenue entre l'œuvre et la manière en désigne la cause, à savoir la culture aborigène, l'impressionnisme et le pointillisme

Cela dit, les deux dernières œuvres mettent en relief les aspects extrêmes de la fonction plastique du point de vue sémiotique : il est une réalité symbolique dont le contexte d'émergence ne vise pas à produire une image conventionnelle qui lui serait indexée, mais un effet mental dont il est l'icône.⁹ Et ce qui me paraît essentiel est que la mise en œuvre du point par Monet et Seurat montre sa qualité d'indice esthétique dans la mesure où il est le signe même de leur pratique singulière, ici

et maintenant dans les œuvres, comme cela est vrai pour la peinture aborigène. Mais il me semblait plus pertinent d'en aborder ces aspects spécifiques pour signifier d'une part la rigueur de sa qualification en tant qu'indice et d'autre part la complexité de son basculement dans la fonction iconique.

Si l'on peut dire qu'il y a dans l'exécution du point une résolution quasi mathématique quant au rapport tautologique avec l'outil traçant (chaque point au crayon, à la brosse, au tampon, au doigt dénonce sa propre origine), il en est autrement pour le point impliqué dans la perspective.

La relation symbole/icône : source d'ambiguïté

On s'attendrait ici après avoir observé en quoi l'icône imprègne le symbole et l'indice, et dépend en ce sens de la fonction interprétante, à ce que soit traitée maintenant la question spécifique de l'icône "pure". Or nous savons que tout signe engendre une dimension interprétante quel que soit le degré de compétence de l'interprète et aucune définition, catégorie, détermination ne pourra justifier de la pureté d'un signe même dans ses formes les plus *authentiques*.

Cela étant dit, je voudrais justement aborder une question problématique concernant la perspective, décrite traditionnellement comme la manifestation d'une "forme symbolique", en tout cas selon Panofsky (1975). La grande question porte sur le débat implicite qu'elle introduit. Le point représente la convergence de lignes imaginaires dans le tableau, qu'il soit un point de fuite ou un point de distance, sa position, calculée mathématiquement n'a de valeur que symbolique et n'implique aucun effet dans le réel. Il construit une ressemblance proportionnelle à la vision réelle du spectateur suivant les règles d'une théorie, la perspective linéaire, dont l'outil mathématique est la projection conique. On ne doit pas oublier que l'image se passe sur un plan et que ce point créé à des fins d'"imitation" du réel est fictif, il est une icône, c'est-à-dire la présence d'un signe mis pour autre chose à laquelle elle ressemble, qui s'origine dans le "visuel empirique", et que l'interprétation conclura (*ibid.* : 181). Si Panofsky a pu en parler comme d'une forme symbolique, il s'agissait de l'appareil tout entier, mais je peux dès maintenant, avancer qu'il s'agit davantage d'un diagramme que d'un symbole. Ce type d'image entretient, en effet, des relations de correspondances par paires entre les objets réels et les objets représentés, elle est une hypoicône de l'espace qu'elle représente :

On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités sont des *images*; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes*; celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des *méta-*

phores (CP 2.277. Cité dans Delleddale 1978 : 149).

Que la théorie mathématique puisse en rendre compte confirme l'étude des calculs diagrammatiques à l'origine d'une illusion sur un plan. Il suffit aussi de se rapprocher de Daniel Arasse pour comprendre que Panofsky avait qualifié la perspective de forme symbolique en s'attardant sans doute de façon excessive sur une rationalité mathématique au service d'une ouverture sur le monde concrétisée par l'image de la fenêtre albertienne, alors que ce système de représentation était avant tout une manière de positionner le sujet sur un plan à partir duquel observer le monde.¹⁰ La fonction diagrammatique de la perspective la range inévitablement du côté de l'icône car ses constituants ne sont ni arbitraires ni commutatifs comme cela peut l'être dans un système symbolique. Pour reprendre un exemple élémentaire, les anneaux ont fait l'objet d'une décision arbitraire pour représenter les Jeux Olympiques, ça aurait pu être des flambeaux ou tout autre forme qui n'aurait pas compromis le sens du drapeau. On sent bien que l'enjeu est différent dans le choix qui a présidé à une technique perspectiviste, d'ailleurs peu en cause ici, car il s'agit de relations iconographiques aussi proches que possibles de l'objet réel, fusse-t-il un ange, susceptibles de porter l'image comme l'analogie direct d'un sujet. Ce que circonscrit au-delà de toute démonstration *L'École d'Athènes*.



Fig. 6 - Raphaël - *L'École d'Athènes*, 1509-10. Chambre de la Signature – Musée du Vatican à Rome.

Raphaël a représenté dans un même lieu les philosophes, les mathématiciens, autour de l'idée humaniste du savoir de l'homme mais aussi de la synthèse entre foi et raison, monde chrétien et monde païen, réussissant avec la perspective à rendre une unité spatio-temporelle inconcevable jusqu'alors.¹¹

La perspective prend ici la réalité d'une allégorie en ce qu'elle est une abstraction représentée dans une réalité concrète. "L'être allégorique,

dit Souriau, n'est pas un simple signe destiné à évoquer une idée, il est l'idée elle-même revêtue d'un aspect matériel qui la figure" (1990 : 84). Cela confirme que si la perspective était une forme symbolique au sens de Panofsky, il y aurait quelques difficultés à admettre que les artistes aient élaboré un tel système pour rationaliser la peinture. Si tel était le cas, elle aurait vu par conséquent la disparition de tout élément ne figurant pas dans le monde. Depuis les premières recherches de Masaccio avec la Trinité jusqu'aux décors plafonnants d'A. Pozzo, la perspective, y compris au travers des anamorphoses présente un discours de l'art que l'art ne peut pas tenir par son seul sujet.

Le monde contemporain confirme des procédés identiques dus à la numérisation des images qui restitue des constellations de points correspondant à autant d'informations que peut en livrer le système. Ces systèmes complexes masquent la variabilité du point en s'appuyant sur sa définition symbolique mais chacun d'entre eux, correspond comme en perspective et en cartographie à un point dans le réel. Le procédé est duel et l'image produite est un signe iconique de son objet, autrement dit, un diagramme.

Conclusion

Comme on le sait maintenant, la sémiotique de C. S. Peirce propose un examen précis des fonctions du signe. Si la syntaxe de la langue française autorise à comprendre le point comme un symbole lorsqu'il est discriminé d'autres signes tels que la virgule ou le tréma, il est un indice pour le contexte dans lequel il est utilisé. Or, sous un tout autre angle qui est celui de l'usage normé, ce même point est un signe vague, mis pour un arrêt, un point de départ, un silence, un début de ligne, etc.. Considéré dans le domaine des arts plastiques, le point est une donnée invisible, acquise, dans la réalisation de la ligne ou de la surface, dans ce "point" de départ de la toile, jamais interrogé, évident. Dire que le point est une icône est une manière de contester cette évidence.

Si j'ai insisté sur le terme iconicité sémiotique dans mon intitulé ce n'est pas seulement dans le cadre d'une caractérisation générale d'un choix théorique mais pour circonscrire plus précisément le processus de déplacement de l'iconicité relativement aux potentiels interprétatifs. Le symbole n'était pas là où il était attendu et l'erreur commune est de le confondre avec une icône. Ce "déplacement" de l'icône au sein de la trichotomie de l'objet peut être rapprochée en ce sens de ce que Barthes appelait le *punctum* et ses modalités d'insistance à la restriction près que l'icône n'a pas la nature d'un détail (1980 : 73-87).

En dernier lieu, je dirai que l'icône est à aborder avec précaution tant du point de vue de la langue que de l'art. Le point à la fin d'une phrase est admis en toute confiance, sans autre forme d'interrogation, il engendre soit l'abaissement du ton de la voix, soit la fin de notre prise de parole, soit le passage à une autre idée, avec plus ou moins

d'anticipation lorsqu'il s'agit de l'oral et plus d'assurance à l'écrit, selon que la formulation soit interne ou déclamée, et les nuances en ce sens énoncées montrent déjà des nuances interprétatives guidées par le seul contexte. Dans le monde des arts plastiques, le point joue lui aussi ce rôle général, sous-entendu, lorsqu'il est considéré comme un lieu d'où part le tableau (le peintre a bien commencé par quelque chose), ou lorsqu'il est considéré comme un relief, un détail rehaussé, un point "d'émail" puisqu'à lui seul il relève la saisie du tableau et que le regard se trouve entièrement mobilisé dans cette zone d'accroche.¹² Ces approches du point, bien que représentant des domaines différents, montrent un rapport de ressemblance en ce qu'ils sont des signes vagues perçus comme des symboles. Sur le plan sémiotique, pour le point de l'écriture, il est un representamen symbolique, ou indiciaire dès qu'il est dans une phrase, mais le point plastique est lui pris dans une figurabilité qui n'a rien à voir avec ce qu'il représente.

Je ne dirai pas comme l'affirme un peu hâtivement Dominique Chateau que chez Peirce tout est icône, cela réduirait la phénoménologie à une insuffisance des sens, mais que le déplacement iconique dépend de la capacité d'interprétation du regardeur. La situation consistant à se faire l'avocat du diable, par exemple, en faisant semblant d'ignorer ce qu'est la Joconde, reste proportionnelle et équivalente à l'impossibilité de qualification d'une œuvre de Kusama quand on ignore l'identité artistique du travail. La dimension interprétante est donc essentielle dans la définition de l'iconicité, il n'y a pas d'icône en-soi, il y des formes allégoriques d'un musément continu esthétique artistique dont les images produites sont les occurrences du processus créateur. Lorsque l'image ressortit au point comme il en a été question dans cet article, sa non intelligibilité transitive la réduit à l'état d'icône.

Notes

1. Gérard Deledalle montre explicitement comment Peirce a hiérarchisé ces trois aspects de l'objet du signe que sont icône, indice, symbole et qu'en l'espèce, nous saisissons de ces différentes occurrences la généralité qui leur est attachée en absence de contextualisation du signe. L'enquête sémiotique nécessitera de se référer aux indices livrés par le contexte d'émergence du signe (1990 : 127-128).
2. Dans le descriptif de ses œuvres qu'il développe dans *Duchamp du signe*, Duchamp écrit : "[...] Cette Joconde à moustache et à bouc est une combinaison readymade/dadaïsme iconoclaste. L'original, je veux dire le ready-made original, est un chromo 8 x 5 (pouces) bon marché au dos duquel j'écrivis cinq initiales qui, prononcées en français, composent une plaisanterie très osée sur la Joconde". (1994 : 227).
3. Gérard Deledalle a rassemblé, traduit et commenté les écrits de Peirce et introduit la sémiotique peircienne en France. Dans un de ses ouvrages fondamentaux *Écrits sur le Signe*, il analyse le retour sur le signe développé dans le chapitre consacré à l'étude des trois moments de la sémiose (1978 : 149).
4. Gérard Deledalle reste au plus près d'une analyse sémiotique de la Joconde, abordant le portrait selon des modes catégoriels, leur imbrication et la néces-

- sité de distinguer clairement ce qui est de l'ordre de la perception et de l'idée interprétante (1979 : 129).
5. Il faudrait être plus précis dans l'analyse de tous ces éléments mais je veux rester au plus près de ma démonstration qui consiste à montrer le déplacement du symbole vers l'icône.
 6. "Un singigne est la dimension seconde du representamen, une occurrence individuelle, l'"incarnation" ou la "réalisation" d'un qualisigne", G. Deledalle (1979 : 24).
 7. Propos de Tim Leura Tjapaltjarri recueillis par Geoffroy Bardon (1997 : 25).
 8. Ce même effet de perception se remarque chez les hyper-réalistes qui à force d'insister sur la représentation parfaite de la réalité, la sublime et en restitue une représentation qui met en scène le vrai et le faux. Le regard est accidenté par tant de ressemblance et l'événement se produit sur un leurre.
 9. ("tout mot ordinaire comme "donne", "oiseau" [...] est un exemple de symbole. Il est applicable à tout ce qui peut se trouver réaliser l'idée attachée à ce mot; il n'identifie pas en lui-même ces choses; il ne nous montre pas un oiseau, ni n'accomplit devant nos yeux une donation [...], mais suppose que nous sommes capables d'imaginer ces choses et que nous leur avons associé le mot" (CP 2.298, traduit par Deledalle 1978 : 165).
 10. "La perspective n'est pas une forme symbolique au sens où l'entendait Erwin Panofsky [...] mais il est sûr que c'est une opération intellectuelle fondamentale, et c'est celle-là qui va demeurer valable pour la position qu'elle donne au sujet, à l'homme dans le monde, pendant des siècles" (2004 : 40). Arasse montre à plusieurs reprises à quel point tant sur la centration du sujet, (l'homme au centre de l'univers, ou Dieu?) que sur le transfert pictural des censures politiques, la perspective fut une occasion de scénariser l'indicible. C'est en ce sens que la notion de figurabilité peut aussi évoquée.
 11. Cf. le descriptif éloquent de D. Arasse de cette *Chambre de la signature* (2004 : 122-123).
 12. On peut faire référence en cela à ce que Paul Klee nomme "le point causatif".

Bibliographie

- ARASSE, D. (2004) *Histoires de peintures*. Paris : Denoël.
- _____. (1992) *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion.
- BARDON, G. (1997) *Peintres arborigènes d'Australie*. S. Crossman et J.-P. Barou (Éds.), Montpellier : Indigènes éditions
- _____. <http://www.african-muse-gallery.com/warrangkula.html> (visité le 29 mai 2013)
- BARTHES, R. (1980) *La chambre claire*. Paris : Gallimard
- CARUANA, F. (2005) "L'allégorie : image insue et geste créateur". *Protée* (33) 1 : 67-76.
- CLAUDEL, P. (1935) *Introduction à la peinture hollandaise*. Paris : Gallimard
- CROSSMAN, S., et BAROU, J.-P. (1997) *Peintres aborigènes d'Australie*. Montpellier : Indigènes éditions.
- DELEDALLE, G. (1979) *Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*. Paris : Payot.
- _____. (1990) *Lire Peirce aujourd'hui*. Bruxelles : De Boeck-Wesmael.
- DUCHAMP, M. (1994) *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion.
- PANOFSKY, E. (1987) *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Minuit.
- PEIRCE, C.S. (1978) *Écrits sur le signe : rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle*. Paris: Le Seuil.
- SOURIAU, E. (1990) *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF.

Résumé

La sémiotique de Peirce présente le signe sous une forme pragmatiste et non formelle c'est-à-dire dans sa dimension réaliste. Quel que soit le domaine, aucun élément ne peut faire signe sans la spécificité d'un contexte duquel il émerge, si bien qu'il n'y a pas de signe en soi, et dans cet ordre d'idée, l'imbrication des champs de référence du signe rend complexe son interprétation. Les significations multiples d'un signe n'ont de validité qu'en tant qu'elles sont l'objet d'expérience *hic et nunc*, et que la variabilité du signe n'en représente qu'une interprétation possible. Le point, élément fondamental de représentation scientifique, littéraire ou artistique est considéré ici comme objet-même de l'iconicité.

Abstract

Peirce's semiotics approaches the sign pragmatically and not "formally", that is to say, in its realist dimension. Whatever the domain, nothing functions as a sign without a context for it to act semiotically. Consequently there is no such thing as a "sign in itself". This also implies that interpreting a sign requires taking into account the sign's context, its referencing ability. The multiple significations a sign might possess are valid only in as much as 1) They are objects of experience *hic et nunc*, and 2) The "variability" of the sign consists of a possible interpretation of it. The point (or period in linguistic usage), which is a basic element for many forms of representation (scientific, literary, artistic, etc.) is considered here as object of iconicity.

FRANCESCA CARUANA, est docteur en arts plastiques et sciences de l'art, maître de conférences en sémiotique de l'art à l'université de Perpignan et artiste-plasticienne. Initiatrice de la manifestation "Questions d'art" à l'Université de Perpignan Via Domitia. Dernier ouvrage publié: *Écritures et inscriptions de l'œuvre d'art*, avec Michel Butor (Harmattan 2014). Expositions récentes : Singapour (2013), musée d'art moderne de Collioure (2013/14), Barcelone (2014). Centre de recherches LLA-Creatis (Université Jean Jaurès- EA 4152). Son travail de recherches est axé sur les questions relatives à l'interprétation de l'art contemporain et à celle des arts exogènes.