

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PLASTICITÉ, ICONICITÉ, PARATEXTE :  
UNE ANALYSE DES RELATIONS TEXTE-IMAGE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

FRANÇOIS BASTIEN

JANVIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier la directrice de mon mémoire de maîtrise, Madame Catherine Saouter, professeure à l'Université du Québec à Montréal, Docteure en Sémiologie. La confiance qu'elle a su me manifester dans le cadre de ce projet de recherche ainsi qu'en d'autres occasions m'a donné l'aplomb et l'énergie nécessaires pour mener à terme ce projet. La pertinence de ses interventions et la rigueur de sa démarche intellectuelle m'ont été fort utiles. Enfin, j'aimerais souligner sa disponibilité exceptionnelle qui m'a été d'un grand secours en certaines occasions.

J'aimerais également remercier Monsieur Louis Brosseau qui a procédé à la révision de mon manuscrit. M. Brosseau occupe un poste d'Agent, Communications générales et internes chez Via Rail Canada et est détenteur d'une maîtrise en communications (M.A.) de l'Université du Québec À Montréal.

Enfin, je tiens à remercier ma femme et mes enfants pour leur soutien personnel et pour leur patience dans mes périodes d'absence.

## TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PRÉMISSSES PERCEPTUELLE ET PHYSIQUE.....	6
1.1 La lumière.....	7
1.2 L'œil .....	9
1.3 L'image photographique.....	14
1.4 Le concept d'iconicité.....	16
1.5 L'articulation du signe iconique.....	20
1.6 La sémiotique et le signe.....	24
1.7 Le code de l'écrit.....	27
1.7.1 Le paratexte.....	30
1.8 Processus d'arrimage texte-image.....	34
1.9 Méthodologie.....	37

CHAPITRE II	
LA COULEUR.....	39
2.1 Définir la couleur.....	39
2.2 Modèle théorique de la couleur .....	41
2.2.1 Critique et proposition d'un modèle .....	44
2.3 Articulation des unités chromatiques.....	49
2.4 Arrimage chromatique et textuel.....	51
CHAPITRE III	
LE CADRE.....	58
3.1 Définition du cadre.....	59
3.1.1 Critique de la définition du cadre selon le Groupe Mu .....	60
3.1.2 Proposition d'une définition du cadre .....	62
3.2 Application de la définition du cadre à l'énoncé texte-image.....	69
3.3 Rôle des figures de rhétorique.....	75
CHAPITRE IV	
DISPOSITION.....	80
4.1 Notions de temps et d'espace.....	80
4.1.1 Le temps photographique .....	81
4.1.2 Le temps diégétique .....	83
4.1.3 Le temps métrique .....	84
4.1.4 L'espace .....	85

4.2	Monocadre.....	87
4.2.1	Analyse de l'énoncé du Toronto Star .....	88
4.2.2	Analyse de l'énoncé du Globe and Mail .....	90
4.2.3	Analyse comparée .....	92
4.3	Polycadres.....	93
4.3.1	Analyse diachronique des polycadres .....	93
4.3.2	Analyse synchronique des polycadres .....	94
	CONCLUSION.....	99
	BIBLIOGRAPHIE.....	104

LISTE DES FIGURES  
(cahier des figures)

Figure	Page
A L'image et l'oral.....	2
SCHAPIRO, Meyer, <i>Les mots et les images</i> , Paris, Macula, 2000, p. 183. GlaxoSmithKline, <i>Pour moi, le VIH est une maladie. Ce n'est pas une sentence de mort.</i> , L'actualité, Vol 30, N° 2, février 2005, p. 35.	
B L'image et l'écrit .....	2
SCHAPIRO, Meyer, <i>Les mots et les images</i> , Paris, Macula, 2000, p. 147. SCHAPIRO, Meyer, <i>Les mots et les images</i> , Paris, Macula, 2000, p. 164.	
C Ambiguïté du statut de l'écrit .....	3
GAY, Eric, <i>Mort et désolation dans le sud des États-Unis</i> , La Presse, 121 <sup>e</sup> année, N° 308, 1 <sup>er</sup> septembre 2005, A1.	
D Énoncé texte-image .....	3
1.1 Spectre de la lumière visible .....	4
1.2 Modèle colorimétrique CIE Lab .....	4
1.3 Coupe de l'œil .....	5
1.4 Variante de la grille d'Hermann .....	5
FARID, Hany, <i>Hermann Grid (a variation)</i> , [en ligne], <a href="http://www.cs.dartmouth.edu/~farid/illusions/hermann.html">http://www.cs.dartmouth.edu/~farid/illusions/hermann.html</a> [page consultée le 18 mars 2005].	

1.5	Équivalence des valeurs A et B .....	6
	ADELSON, Edward H, <i>Checker Shadow</i> , [en ligne], <a href="http://www.cs.dartmouth.edu/~farid/illusions/shadow.html">http://www.cs.dartmouth.edu/~farid/illusions/shadow.html</a> [page consultée le 18 mars 2005].	
1.6	Effet de perspective .....	6
1.7	Icône-image .....	7
1.8	Icône-diagramme .....	7
1.9	Icône-métaphore .....	7
1.10	Icône-image d'un indice .....	8
1.11	Icône-image d'un symbole et symbole .....	8
1.12	Entité et sous-entité .....	9
1.13	Surentité .....	9
1.14	Marques .....	10
1.15	Interprétation des éléments paratextuels .....	10
1.16	Représentations du référent <i>pomme</i> .....	11
1.17	Déclinaisons d'un invariant de la pomme .....	11
1.18	Variations des propriétés des invariants de la pomme .....	12
1.19	Sémiologie binaire .....	12
1.20	Sémiologie ternaire .....	13

1.21	Processus triadique de la sémiologie .....	13
1.22	Schéma canonique de la communication selon Jakobson .....	14
1.23	Processus d'arrimage texte-image .....	14
1.24	Comparaison des caractéristiques des modes G et D .....	15
	EDWARDS, Betty, <i>Dessiner grâce au cerveau droit</i> , Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979.	
1.25	Mondes empirique et conceptuel .....	16
1.26	Grille d'analyse .....	17
1.27	Trois pôles du processus analytique de l'énoncé texte-image .....	18
2.1	Schéma du modèle colorimétrique CIE Lab .....	19
2.2	Chromème de la luminance .....	19
2.3	Chromème de la dominance .....	19
2.4	Synthèse des pigments primaires .....	20
2.5	Synthèse des lumières primaires .....	20
2.6	Sensations visuelles primaires .....	20
2.7	Axes du modèle colorimétrique proposé .....	21
2.8	Registres de la luminance et de la dominance .....	21
	SAMBUCETTI, Massimo, <i>Le repos éternel pour Jean-Paul II</i> , La Presse, 121 <sup>e</sup> année, N° 161, 4 avril 2005, A1.	

2.9	Filtrage du registre de la luminance.....	22
2.10	Filtrage du registre de la dominance .....	22
2.11	Relativité de l'interprétation de l'unité chromatique .....	22
2.12	Stabilisation de l'unité chromatique .....	23
2.13	Déclinaisons des registres de la lumière .....	23
2.14	Énoncé paratexte-image .....	24
	SAMBUCETTI, Massimo, <i>L'adieu</i> , Le Figaro, N° 18 868, 4 avril 2005, p 1.	
2.15	Interprétation des éléments paratextuels.....	24
	SAMBUCETTI, Massimo, <i>Le repos éternel pour Jean-Paul II</i> , La Presse, 121 <sup>e</sup> année, N° 161, 4 avril 2005, A1.	
2.16	Interprétation de l'image photographique .....	25
2.17	Arrimage des codes de l'écrit et du visuel .....	25
2.18	Zones de hautes lumières du registre de la luminance .....	26
2.19	Zones de gris moyen du registre de la luminance .....	27
2.20	Zones de basses lumières du registre de la luminance.....	27
2.21	Cartographie de la dominance et des hautes lumières .....	28
2.22	Arrimages syntagmatique des axes « L » et « D ».....	28
2.23	Énoncé paratexte-image couleur et noir et blanc .....	29

2.24	Filtrage partiel du registre de la dominance .....	30
3.1	Figure et fond .....	31
3.2	Similarité de configurations de l'information .....	31
3.3	Processus de construction du cadre de l'énoncé visuel .....	32
3.4	Processus triadique de définition du cadre .....	33
3.5	Cadre et bordure .....	34
3.6	Cadres de l'élément paratextuel .....	35
3.7	Configurations du signe linguistique .....	35
3.8	Typologie des croisements entre le texte et l'image .....	36
3.9	Exemple d'énoncé texte-image .....	36
3.10	Interprétation du paratexte .....	37
3.11	Application de la définition triadique du cadre .....	37
3.12	Syntagmes visuels narcotisés .....	38
3.13	Arrimage texte-image .....	38
3.14	Arrimage texte-image .....	39
3.15	Arrimage texte-image .....	39
3.16	Processus centrifuge et centripète de définition du cadre .....	40

3.17	Figures de rhétorique .....	40
	SAOUTER, Catherine, <i>Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie</i> dans <i>RSSI, Recherches sémiotiques / Semiotics Inquiry</i> , vol. 15, n° 1-2, 1995, p. 153.	
3.18	Arrimage synecdotique .....	41
3.19	Énoncé texte-image de type métonymique.....	41
	GENTIL, Tony, <i>La lutte finale de Jean-Paul II</i> , Libération, Première Édition, N° 7432, 2 et 3 avril 2005, pp 2-3.	
3.20	Processus d'arrimage métonymique.....	42
4.1	Disposition kiosque .....	43
4.2	Disposition dépliée .....	43
	CORREAS, Luis, <i>L'europe sous le choc</i> , La Presse, 120 <sup>e</sup> année, N° 142, 13 mars 2004, A1. Photo AP, <i>L'assassinat de cheikh Ahmed Yassine déchaîne les passions</i> , La Presse, 120 <sup>e</sup> année, N° 152, 23 mars 2004, A1.	
4.3	Hors champ conceptuel .....	44
	GENTIL, Tony, <i>La lutte finale de Jean-Paul II</i> , Libération, Première Édition, N° 7432, 2 et 3 avril 2005, p 1. Pas de crédit photo, <i>Benoit XVI, L' élu de Jean-Paul II</i> , Paris Match, N° 2919, du 25 avril au 4 mai 2005, couverture.	
4.4	Épuration syntagmatique .....	44
	GUERRERO, Torres ; PAIS, El, ' <i>MASS MURDER</i> ', Toronto Star, 12 mars 2004, A1. DOYLE, Denis, ' <i>Mass Murder</i> ' in <i>Madrid</i> , The Globe and Mail, 12 mars 2004, A1.	
4.5	Registres de la luminance et de la couleur .....	45
4.6	Principaux syntagmes visuels .....	45

4.7	Plan iconique, nomination .....	45
4.8	Registres de la luminance et de la couleur .....	46
4.9	Principaux syntagmes visuels .....	46
4.10	Plan iconique, nomination .....	46
4.11	Neutralisation du mode G .....	47
4.12	La juxtaposition .....	47
	HERTZOG, Patrick, <i>Le dernier bain de foule</i> , Le Devoir, Vol. XCVI, N° 73, 5 avril 2005, A1.	
4.13	La superposition .....	48
	Photo Reuters, <i>Le pape s'éteint « Le Christ ouvre ses portes à Jean-Paul II</i> , Le Devoir, Vol. XCVI, N° 71, 2 et 3 avril 2005, A1.	
4.14	Consubstantialité plastique insérée .....	48
	CHRISTENBERRY, William, <i>Coleman's Café</i> , Greensboro, Alabama, 1971.	
4.15	Consubstantialité référentielle insérée .....	49
4.16	Polycadres synchrone .....	50
	GUIBERT, LEFÈVRE, LEMERCIER, <i>Le photographe, Tome 1</i> , Bruxelles, Dupuis, 2003, p. 48.	
4.17	Structures fondamentales et composantes rhétoriques .....	51

## RÉSUMÉ

Les différentes manifestations de la culture dans notre société permettent de poser un constat, soit celui de la cohabitation de deux langages distincts : linguistique et visuel. Une large part des communications s'effectuent par des constructions dont le sens repose sur un arrimage entre le texte et l'image. Une question fondamentale se pose : comment le processus sous-jacent à l'arrimage du texte et de l'image favorise-t-il l'émergence d'une signification plutôt qu'une autre? Pour répondre à cette question, nous avançons l'hypothèse que le texte et l'image disposent l'un de l'autre par un processus à la fois plastique et iconique qui rend possible des repérages et des nominations à partir de savoirs encyclopédiques.

Avec pour objet l'image photographique et sa légende à la une de quotidiens, notre recherche soulève la question de la subordination du langage visuel au code de l'écrit dans une perspective à la fois perceptive et interprétative. Dans un premier temps, nous discutons des prémisses physiques et perceptuelles qui rendent possible la saisie de l'énoncé : la lumière, l'œil, l'image, le signe, l'iconicité, le code de l'écrit, le paratexte et le processus d'arrimage texte-image.

Dans un deuxième temps, nous abordons toute la complexité de la plasticité de l'image à travers trois éléments : la couleur, le cadre et la disposition. Dans ces chapitres, nous nous permettons d'énoncer, de débattre et de critiquer les positions théoriques avancées par différents auteurs, à partir d'un corpus composé de nombreuses illustrations. La couleur est abordée à partir de notre proposition d'un modèle où le noir et le blanc préexistent à la couleur et où cette dernière n'est en fait qu'une qualité ajoutée au noir et blanc. La question du cadre nous amène à le définir à partir d'un processus triadique et d'un jeu rhétorique. Enfin, la disposition traite du temps et de l'espace à partir des concepts du monocadre et des polycadres.

L'analyse de l'énoncé texte-image nous permet de constater que le code du langage visuel opère selon un mode et une cohésion qui ne sont pas ceux de la linguistique. L'action du texte adjoint à l'image vient restreindre le potentiel significatif de l'image. Le texte et l'image cohabitent sans jamais s'amalgamer.

IMAGE      TEXTE      PLASTICITÉ      ICONICITÉ

## INTRODUCTION

L'observation des différentes manifestations de la culture dans notre société permet de poser un constat, soit celui de la cohabitation de deux langages distincts : linguistique et visuel. La télévision, la presse écrite, la publicité, le cinéma, la BD et plus récemment dans l'espace virtuel du réseau Internet, une large part des communications s'effectuent par des constructions dont le sens repose sur un arrimage entre le texte et l'image. L'adjonction à l'image d'un élément textuel amène la constitution d'un énoncé complexe. Nous n'avons qu'à penser aux premiers films muets qui comptent des insertions de textes écrits pour expliquer l'action; ou encore, à la bande dessinée qui allie texte et image dans un genre unique. Le réseau Internet offre également, depuis l'avènement du protocole HTTP<sup>1</sup>, un espace précisément conçu pour la diffusion d'énoncés complexes.

Devant ces diverses manifestations culturelles, une question fondamentale se pose : comment le processus sous-jacent à l'arrimage du texte et de l'image favorise-t-il l'émergence d'une signification plutôt qu'une autre? Pour répondre à cette question, nous avançons l'hypothèse que le texte et l'image disposent l'un de l'autre par un processus à la fois plastique et iconique qui rend possible des repérages et des nominations à partir du savoir encyclopédique tant du producteur que du récepteur. L'énoncé *texte-image* se trouve au centre de nos préoccupations et de notre recherche. Ces relations seront étudiées plus particulièrement à partir d'exemples types tels des énoncés choisis à la une de quotidiens de la presse écrite et composés d'une photographie et de sa légende, ou encore d'un titre assorti d'une photographie. L'observation de la une de différents quotidiens permet de constater que lors

---

<sup>1</sup> Le protocole HTTP (HyperText Transfer Protocol) permet un transfert de fichiers localisés grâce à une chaîne de caractères appelée URL entre un navigateur, le client, et un serveur Web.

d'événements extraordinaires tels des rassemblements, des catastrophes ou encore des attentats, il est fréquent de voir plusieurs quotidiens utiliser la même photographie, en tout ou en partie, afin d'illustrer la nouvelle du jour. Souvent, le titre ou la légende varient. On remarque ainsi que l'adjonction du texte à l'image modifie l'interprétation selon que l'élément de texte favorise un rapprochement avec tel ou tel autre élément présent ou non dans l'image.

À titre d'exemple, pourquoi dans deux énoncés texte-image dont l'image est la même, en arrive-t-on à donner deux significations différentes à l'image? Cet enjeu de la signification soulève la question de la subordination du langage visuel au code de l'écrit. La domination du verbal et de l'écrit défend « l'idée que le langage est le code par excellence, et que tout transite par lui par l'effet d'une inévitable verbalisation. »<sup>2</sup> Ce débat conduit au problème de l'élaboration du sens dans le processus d'arrimage entre les deux langages. L'imbrication dans l'énoncé des occurrences propres à chacun des deux codes ne se fait pas sans heurts interprétatifs. Comme nous le montre les figures A,a et A,b, la position du langage verbal à l'intérieur de l'énoncé visuel, a depuis fort longtemps amené à des configurations visuelles qui n'ont guère changé depuis des siècles. L'incorporation du langage écrit dans l'image pose également le problème de l'intégration d'une perception bidimensionnelle dans un univers perçu comme tridimensionnel. Dans la figure B,a, le texte se trouve en disjonction par rapport à l'image contrairement à ce qui est présenté dans la figure B,b. Une autre forme de représentation consiste à considérer le texte comme un objet, placée en porte à faux par rapport à l'image (fig. C).

L'étude de la mécanique d'arrimage entre les codes linguistique et visuel nous incite à interroger séparément le texte et l'image. Le caractère linéaire et arbitraire de l'écrit marque d'emblée sa différence par rapport au caractère iconique de l'image par

---

<sup>2</sup> Groupe  $\mu$ , *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p.52.

le fait qu'il ne procède pas de la même mécanique interprétative. L'un demeure unidimensionnel tandis que l'autre suggère une troisième dimension, celle de la profondeur. La problématique soulève la question des relations dans une perspective à la fois perceptive et interprétative. L'interprétation étant tributaire de la perception, autant le texte que l'image demandent à être vus avant d'être interprétés. En ce sens, nous croyons que les mécanismes de perception de l'énoncé texte-image doivent être posés en préalable à toute question de recherche.

En conséquence notre recherche repose sur l'un des deux plans de la constitution de l'image : la plasticité, qui concerne l'organisation de la perception<sup>3</sup>. La plasticité se manifeste par la dimension figurative mais également, dans le cas du texte, par les caractéristiques formelles qui rendent possible la reconnaissance des caractères alphabétiques. Pour explorer les relations qu'entretiennent le texte et l'image, il est nécessaire, voire impératif, de décomposer le plan de l'énoncé composite qu'ils forment jusque dans ses fondements plastiques. Cette opération nous fait distinguer trois registres : les plans iconique et plastique de l'image et l'élément textuel. C'est par une étude approfondie de chacun de ces trois éléments que nous comptons effectuer la présente recherche. Pour bien saisir l'ampleur de tous les mécanismes qui rendent possible la saisie visuelle du registre plastique, nous allons entreprendre un examen des conditions permettant la perception du registre plastique. C'est en remontant aux prémisses de l'univers sémiotique, à la source même du phénomène de la vision, que nous pourrons comprendre certains aspects de la mécanique sous-jacente à l'arrimage du texte et de l'image. Ces conditions concernent la physique de la lumière et la physiologie de l'œil. La mise à contribution de trois champs de savoir –ceux de la physique, de la biologie et de la sémiologie– vont nous permettre de mieux comprendre l'articulation du signe et le processus d'émergence de la signification.

---

<sup>3</sup> Catherine, Saouter, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000, p. 23.

Notre recherche est consacrée à l'étude de l'efficience du processus communicationnel impliquant une image et un texte. Comment, dans un laps de temps déterminé, à partir de la lumière et à travers l'organe visuel de l'humain, arrive-t-on à communiquer par l'intermédiaire d'un énoncé issu de l'adjonction de deux langages distincts, un premier linéaire et arbitraire, le texte, et un second, l'image, caractérisé par des similitudes de configurations<sup>4</sup> par rapport à l'objet qu'ils dénotent? La compréhension des mécanismes d'arrimage entre le texte et les plans plastique et iconique de l'image permet de proposer une réponse à ces questions.

D'importantes recherches ont abordé une partie du sujet mais rarement sous l'angle que nous privilégions. La question de l'image par exemple, a été notamment abordée par Roland Barthes, le Groupe  $\mu$ , Catherine Saouter, Philippe Dubois et Hans Belting. Quant à l'écrit, Umberto Eco et Gérard Genette nous fournissent bien des outils nécessaires à l'analyse. L'approche sémiologique fait prendre en compte les travaux de Charles S. Peirce, Nicole Everaert-Desmedt, Jean-Marie Klinkenberg, Umberto Eco, Enrico Carontini et Daniel Peraya. En ce qui concerne les mémoires et thèses qui abordent les relations texte-image, rien n'a été trouvé. Plusieurs traitent du texte seul sans égard à l'image, nombreux autres s'intéressent à l'image mais essentiellement sous l'angle stylistique ou esthétique des études en histoire de l'art. À notre connaissance, la mécanique d'arrimage entre les composantes des codes de l'écrit et du visuel n'a pas encore fait l'objet, d'aucune recherche décisive en la matière.

Nous montrerons que la stratégie d'arrimage du texte et de l'image pousse plus souvent qu'autrement le destinataire à chercher une équivalence visuelle à l'image mentale évoquée par la compréhension de l'élément textuel incarné dans la légende. Ce processus implique une discrimination du destinataire dans

---

<sup>4</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p.188.

l'appropriation des éléments plastiques et iconiques de l'image et il se concrétise par une épreuve de conformité des caractéristiques iconiques. La nomination peut être dénotative mais aussi symbolique, allusive ou métaphorique. Ainsi l'énoncé texte-image (fig. D) de l'image d'une fleur et de l'élément textuel *chrysanthèmes* ou de l'élément textuel *Le printemps est arrivé!* ou encore *Protocole de Kyoto* ne convoquent pas, dans l'image, le même type de nomination chez le destinataire.

Nous avons retenu trois éléments afin d'aborder cette complexité : la couleur, le cadre et la disposition. Nous souhaitons conjuguer cette réflexion théorique avec une approche pragmatique afin qu'une analyse pratique de l'objet puisse être rendue possible. Pour ce faire, nous recourons à de nombreuses illustrations comme autant d'occurrences diagrammatiques à l'appui de nos arguments. Le cadre formel de notre projet de recherche se présente en quatre chapitres, un premier qui aborde la question de la plasticité ainsi que les conditions de perception que nous posons comme préalables à l'analyse de tout énoncé texte-image. Les trois chapitres suivants traitent d'aspects liés à la complexité de la plasticité de l'image. Dans ces chapitres, nous nous permettons d'énoncer, de débattre et de critiquer les positions théoriques avancées par différents auteurs, à partir d'un corpus composé d'une collection d'exemples. Il s'agit d'une vaste réflexion où chacun des aspects sous-jacents à la mécanique permettant l'émergence de la signification est scruté en détail. Le deuxième chapitre traite spécifiquement de la question du registre de la couleur. Le troisième se concentre sur la question des cadres qui circonscrivent l'image et le texte à partir d'un jeu rhétorique où la synecdoque et la métonymie font office de vecteurs de la signification. Enfin, le quatrième aborde la question de la disposition, c'est-à-dire de l'agencement des syntagmes visuels et textuels et leurs fonctions rhétoriques. Ces chapitres offrent une analyse détaillée des mécanismes impliqués dans l'arrimage des codes linguistique et visuel et la problématique y est toujours abordée à partir du plan plastique de l'image et des conditions de perception de l'énoncé, conformément à la posture que nous souhaitons défendre dans le cadre de cette recherche.

## CHAPITRE I

### PRÉMISSSES PHYSIQUE ET PERCEPTUELLE

L'homme crée depuis longtemps des représentations qui laissent des traces matérielles de types iconographiques et plastiques extérieures à sa personne. Il s'agit d'images et de représentations imaginaires ou réelles créées à partir d'un code. Des fresques de la grotte de Lascaux jusqu'aux graffitis des cités urbaines contemporaines, l'humain crée de toute pièce des énoncés visuels intelligibles. L'animal pour sa part, ne fait que laisser des traces matérielles propre à sa situation physique ou physiologique. Aristote définit l'homme « comme animal raisonnable, où la passion issue de l'animalité vient échouer sur les rives du logos. »<sup>5</sup> L'intelligibilité de l'énoncé est une caractéristique fondamentale à toute communication. Les traces laissées par les animaux relèvent plutôt de l'*indice*, des *sinsignes indiciels* selon la trichonomie du signe de Peirce.

La perception visuelle est un phénomène complexe et pas toujours rationnel. Certaines observations étonnent. Ainsi, le philosophe Condillac fait remarquer « qu'un homme qui n'est qu'à quatre pas de lui s'éloigne jusqu'à huit, il continue à le voir de la même grandeur »<sup>6</sup>. L'interprétation visuelle ne relève pas exclusivement des lois de la physique optique. Il ne faut jamais perdre de vue qu'entre l'image et son référent existe d'abord un système perceptif puis un système interprétatif. Le système perceptif est probablement le moins complexe des deux. Il relève d'un organe visuel,

---

<sup>5</sup> M. Meyer, *Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine*, dans *Aristote, la rhétorique*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 6.

<sup>6</sup> J. Ninio, *L'éducation des sens*, dans *L'empreinte des sens, perception, mémoire, langage*, Paris, Seuil, 1991, p. 19.

l'œil, contrôlé par le cerveau. Nous reviendrons un peu plus loin sur le système perceptif mais avant tout, considérons un élément fondamental dans toute communication impliquant un énoncé visuel : la lumière.

## 1.1 La lumière

Le spectre électromagnétique (fig. 1.1) s'étend des grandes ondes ou basses fréquences, aux ondes très courtes, communément appelées rayons gamma, émises par des noyaux radioactifs. C'est à l'intérieur de ce large spectre que l'on retrouve un infime spectre d'ondes, situé de 380 à 780 nanomètres, que l'on nomme *spectre de la lumière visible*. C'est précisément à l'intérieur de cet intervalle, c'est-à-dire des couleurs rouge au violet, que toute communication visuelle pour l'humain peut être rendue possible. L'expérience de la diffraction de la lumière blanche à travers un prisme, réalisée dans un premier temps par le physicien Marcus Marci en 1648 et reprise par Isaac Newton en 1671, permet de décomposer la lumière en sept couleurs pures : rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo et violet. Le blanc étant la somme de ces sept couleurs dans des proportions égales et le noir étant l'absence de lumière.

En physique optique, on peut cependant synthétiser toutes les couleurs à partir de trois couleurs dites primaires : le bleu, le vert et le rouge, ou bien à partir des couleurs complémentaires à ces trois couleurs primaires, c'est-à-dire le jaune, le magenta et le cyan. La pellicule photosensible, noir et blanc et couleur, le capteur numérique de type *CCD*<sup>7</sup>, l'écran cathodique, l'imprimé, fonctionnent tous à partir de ce principe. Il est aussi possible de mesurer la température de la couleur de la lumière : elle s'exprime en Kelvin, du chaud au froid, de la chandelle (1800 K) au ciel nuageux (9000 K). Une fois synthétisées, les couleurs s'expriment à l'intérieur

---

<sup>7</sup> Le capteur de type CCD, *Charged Coupled Device*, est un capteur à transfert de charge sensible à la lumière monochrome utilisé dans les appareils photo numériques.

d'un *espace-couleur* qui correspond à la capacité de rendu du médium visuel comme le papier photosensible, l'écran cathodique ou l'imprimé.

En 1976, la Commission Internationale de l'Éclairage a élaboré un modèle colorimétrique à l'intérieur duquel on retrouve tous les espaces couleurs, couvrant l'ensemble du spectre visible par l'œil humain et indépendant de toute technologie de reproduction des couleurs et donc de tout périphérique. Il s'agit du modèle appelé *CIE Lab*<sup>8</sup> (fig. 1.2). Dans ce modèle, on retrouve deux registres fondamentaux : d'abord celui de la couleur représenté par les valeurs *a* et *b*; et deuxièmement celui de l'énergie radiante, de l'intensité de la lumière émise par une surface, techniquement appelé luminance et représenté par la lettre *L*. Dans la réalité terrienne, l'intensité d'une source primaire, c'est-à-dire émettrice de lumière, va de la noirceur totale jusqu'à l'intensité lumineuse du soleil. Cette intensité se calcule en *lux*<sup>9</sup>. Le plein soleil donne 100 000 lux et la pleine lune à peine 0,5 lux.

Lorsque synthétisé, ce registre est cependant beaucoup plus restreint et conséquemment contrasté. Il est représenté, en imagerie numérique, sur une échelle de 0 à 255 : 0 étant le noir et 255 étant le blanc. Toujours selon cette échelle, l'intensité du blanc, en regardant directement le soleil, est probablement, de l'ordre de milliers. La différence entre le blanc et le noir exprime un rapport de contraste. Le Groupe  $\mu$  affirme que le contraste entre les extrêmes présentés par la nature peut s'élever à 300 000 000, mais que ces extrêmes ne nous sont jamais présentés simultanément.<sup>10</sup> L'écart de contraste produit par le flux lumineux de la source secondaire, c'est-à-dire celui réfléchissant la lumière en direction de l'observateur, constitue l'élément sous-jacent à toute discrimination du signe plastique. À ce titre,

---

<sup>8</sup> Le terme *CIE Lab* désigne un modèle de représentation des couleurs développé par la Commission Internationale de l'Éclairage en 1976. La lettre *L* désigne la luminance, tandis que les lettres *a* et *b* désignent la couleur.

<sup>9</sup> Unité de mesure de la lumière en termes de flux.

<sup>10</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 172.

Catherine Saouter affirme que « la production plastique de l'image dispose de deux registres fondamentaux : la couleur et le clair-obscur »<sup>11</sup>. Le clair-obscur correspond à l'expression d'une différence contenue essentiellement dans le registre de la luminance exprimé par la valeur *L* dans le modèle CIE Lab.

## 1.2 L'œil

Ces registres de la couleur et du clair-obscur sont relatifs à la source de lumière naturelle ou artificielle ainsi qu'au support de diffusion de l'énoncé visuel. Véritable *camera obscura*, l'organe visuel du destinataire permet une catégorisation et une classification de ces registres. Cependant, certaines caractéristiques physiologiques du système visuel de l'humain viennent influencer, modifier et restreindre l'information à interpréter. La puissance du médium visuel permet d'acheminer une énorme quantité d'information, soit  $10^7$  bits/seconde. La conscience humaine ne peut traiter toute cette information, puisqu'elle « n'admet que de 8 à 25 bits/seconde »<sup>12</sup>. L'épaisseur du présent n'est ainsi que de 10 secondes, au-delà de quoi la conscience se trouve submergée<sup>13</sup>. Un travail de réduction des données s'effectue donc « avant même de les envoyer au cerveau ou dans les couches périphériques de celui-ci »<sup>14</sup> et ce, au niveau de processeurs sensoriels. Ces derniers, par des routines spéciales, discriminent les données selon le degré d'abstraction de l'énoncé et sélectionnent ou se concentrent sur certains registres. Ces routines pourraient s'apparenter à la notion de *punctum*<sup>15</sup> introduite par Barthes. Il s'agirait par contre d'une sorte de *punctum* antérieur au processus sémiotique. Le *punctum* de

---

<sup>11</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 24.

<sup>12</sup> Groupe  $\mu$ , op., cit., p. 61.

<sup>13</sup> Groupe  $\mu$ , ibidem, p. 62.

<sup>14</sup> Groupe  $\mu$ , ibidem, p. 61.

<sup>15</sup> Pour Barthes le *punctum* est un détail, un objet partiel, une force d'expansion souvent métonymique.

Barthes est résolument interne à la *sémiose*. C'est en amont de ces processeurs sensoriels que l'on trouve la porte d'entrée de toute ces données : la rétine<sup>16</sup> (fig. 1.3).

Cette dernière est tapissée de plus de 127 millions de photorécepteurs répartis en deux catégories de cellules. La première catégorie est celle des cellules à bâtonnets qui représentent plus de 95% des cellules, soit 120 millions. Ces cellules apportent la sensibilité lumineuse et la perception du mouvement. Elles nous permettent de voir dans le registre de la luminance. Cependant, elles ne détectent pas la couleur. C'est pourquoi, lorsque l'illumination est faible nous ne distinguons que des nuances de gris. La deuxième catégorie est celle des cellules à cônes qui représentent moins de 5% des cellules, soit 6 millions. Ces cellules ont un seuil d'excitation plus élevé que les cellules à bâtonnets et sont à l'origine de la sensation de la vision des couleurs. Elles sont situées exclusivement dans la *fovéa*<sup>17</sup> contrairement aux cellules à bâtonnets qui sont situées en périphérie de cette dernière. Le cerveau reçoit plus d'informations de la région de la fovéa que de tout le reste de la rétine.

Ces informations nous permettent de mieux comprendre le système visuel et la notion de perception. Plusieurs phénomènes d'ordre physiologique peuvent aussi entrer en compte dans le processus de la vision tels la persistance rétinienne, l'inversion de l'image rétinienne par le cerveau, le daltonisme, l'effet de perspective et le redressement de l'image rétinienne. Prenons par exemple le phénomène d'inhibition latérale rétinienne pour lequel le cerveau adapte l'information concernant la luminosité d'une zone en fonction des zones voisines (fig. 1.4). Ce phénomène physiologique nous permet d'affirmer que le référent est non pas saisi pour ce qu'il donne à voir, mais plutôt pour ce que notre perception est capable d'en saisir. Cet exemple peut par contre conduire à des illusions d'optique plus

---

<sup>16</sup> Membrane tapissant le fond de l'œil et renfermant les structures qui reçoivent et transmettent les signaux visuels.

<sup>17</sup> Petite dépression creusée au centre de la partie postérieure de la rétine, dans l'axe visuel.

problématiques en égard de l'analyse. Les carrés A et B de la figure 1.5 nous paraissent de densités différentes alors qu'ils sont parfaitement identiques. Le phénomène d'inhibition latérale rétinienne a pour conséquence qu'aucune des valeurs de gris présentes sur l'échiquier ne sont perçues pour ce qu'elles sont réellement, c'est-à-dire au plan de la densité. Notre système perceptif visuel répond à une certaine logique qui parfois fausse notre perception des choses ou, en l'occurrence, de l'objet que nous avons à analyser. Cette distorsion de la perception est parfois engendrée par les processeurs sensoriels, avant que l'information ne parvienne au cerveau.

Dans d'autres situations, c'est le traitement cognitif de l'information visuelle, par le biais de la sémiose, qui modifie le résultat du processus perceptif. L'effet de perspective de la figure 1.6 en est un bon exemple. Il rejoint le troisième principe du système de perspective monoculaire, inventé par Alberti et Brunelles, tel qu'évoqué par Catherine Saouter : « Le troisième principe établit que toutes les lignes qui indiquent de la profondeur, les *lignes fuyantes*, sont des obliques qui se dirigent toutes vers un même *point de fuite*, placé sur la ligne d'horizon. »<sup>18</sup> Ce principe renvoie au phénomène de convergence apparente des lignes parallèles qui s'éloignent de l'observateur et qui se rejoignent virtuellement à l'horizon. Lorsqu'un objet est situé plus près de ce point qu'un autre, cela signifie pour notre système visuel qu'il est plus loin. Si deux objets sont de même dimension et qu'un des deux est situé près de l'horizon, notre cerveau applique alors une logique singulière. Ainsi, selon une reconstruction mentale de la scène, le rectangle blanc situé au milieu de l'image de la figure 1.6 et qui se trouve sur des lignes convergentes suggérant une perspective, ne peut être que plus *gros* que celui situé au bas puisqu'il est forcément plus *loin*. L'isomorphisme entre la réalité et la représentation de cette réalité rend impossible toute autre logique. Suivant cette logique, si nous placions, dans la réalité du référent,

---

<sup>18</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 44.

les deux rectangles blancs côte à côte, celui du milieu serait inévitablement plus gros que l'autre. Bien que surprenante, cette logique s'appuie sur une double mécanique : une première perceptive et une seconde interprétative. L'une est basée sur la concordance parfaite des surfaces occupées par la projection des rectangles blancs sur le fond de la rétine de l'œil tandis que l'autre est basée sur la construction de représentations mentales en relation avec un savoir encyclopédique acquis.

La collision des conditions physiologiques de la perception avec la mécanique interprétative, enclenche un raisonnement logique où le processus interprétatif a préséance sur les données factuelles fournies par l'organe visuel. Les illusions d'optique sont complexes et parfois troublantes, mais leur compréhension renseigne et nourrit la réflexion sur le signe visuel et son interprétation. Le but est non pas d'approfondir chacun de ces phénomènes d'ordre physiologique qui entrent en compte dans le processus de la vision, mais plutôt de saisir à quel point l'énoncé visuel à analyser est tributaire des caractéristiques physiques et physiologiques du système visuel du destinataire. En parlant de la couleur, Johannes Itten fait la remarque suivante : « l'œil et le cerveau ne parviennent à des perceptions claires que par comparaisons et par contraste ».<sup>19</sup> Le contraste est le facteur premier dans la perception, avant même celui de la sensation des couleurs. Rudolf Arnheim décrit ce phénomène :

L'organe de la vue le plus primitif qui soit, c'est-à-dire le point ou la fibre nerveuse photosensible d'une palourde ou d'une patelle, limitera son information aux changements de luminosité, permettant ainsi à l'animal de rentrer dans sa coquille dès qu'une ombre intercepte la lumière du soleil.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Johannes, Itten, *Art de la couleur*, Stuttgart, Dessain et Tolra, 2004, p. 18.

<sup>20</sup> Rudolf, Arnheim, , *La pensée visuelle*, d'abord paru sous le titre *Visual Thinking*, Berkeley, University of California, 1969 et traduit de l'américain par Claude NOËL et Marc LE CANNU, Paris, Flammarion, 1976, p. 29.

Ce facteur s'exprime sur une échelle *achromatique* qui va du noir au blanc. Le phénomène d'inhibition latérale rétinienne n'est d'ailleurs rendu possible que lorsqu'il y a une différence en densité entre deux plages contiguës. Cette différence dénote l'existence d'un contraste. Par ce phénomène physiologique, l'œil recherche constamment un état d'équilibre parfait. Il n'y a que le gris moyen qui crée dans l'œil cet équilibre. Johannes Itten fait la remarque suivante à propos du gris moyen :

Hering a montré que l'œil et le cerveau exigent le gris moyen et qu'en son absence, ils deviennent inquiets. Si nous contemplons un carré blanc sur fond noir, l'image résiduaire qui apparaît lorsque nous détournons les yeux est un carré noir. Si nous contemplons un carré noir sur fond blanc, c'est un carré blanc qui apparaît comme image résiduaire. L'œil s'efforce de rétablir lui-même un état d'équilibre. Mais si nous contemplons un carré gris sur fond gris, l'image résiduaire qui apparaît n'est pas différente du carré gris-moyen. Cela prouve que le gris moyen correspond à l'état d'équilibre exigé par notre sens optique.<sup>21</sup>

Paradoxalement, le fait de soutenir longuement les facteurs constants d'une situation visuelle donnée, engendre une disparition de ces derniers au niveau de la conscience. Pour voir, l'œil doit impérativement discriminer par saccades dans un continuum espace-temps déterminé. L'identification et la stabilisation de caractéristiques iconoplastiques sont toujours provisoires.

Il est fascinant de remarquer l'analogie entre le système visuel et l'appareil photographique, et entre la rétine et l'émulsion photosensible. Il est aussi important de comprendre à quel point ces deux systèmes, bien qu'analogues dans leur fonctionnement, sont fondamentalement différents dans le traitement des données visuelles. Pour l'œil, la couleur n'existe pas, elle n'est que sensation tandis que pour l'émulsion photosensible, elle n'est que copulants chromogènes. En réalité, c'est « l'alchimie photographique qui métamorphose la lumière en couleur ».<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Johannes, Itten, op. cit., p. 20.

<sup>22</sup> Philippe, Dubois, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 207.

### 1.3 L'image photographique

L'objet en tant que signe mène à l'idée de l'image photographique construite à même une perspective particulière d'un espace-temps arraché à la matière. La photographie, contrairement aux autres arts et techniques de représentation, permet des similitudes de configuration, entre l'objet et son signe, d'une adéquation inégalée. Cette force de persuasion de l'image, sorte de « vérisimilitude »<sup>23</sup> est aussi sa plus grande faiblesse. Pour plusieurs, l'image photographique n'existe pas, elle n'est qu'une *icône* bidimensionnelle d'une réalité tridimensionnelle fixée. « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit. Bref, le référent adhère. »<sup>24</sup>. Et il adhère trop, surtout dans la *doxa*. Les conséquences n'en sont pas négligeables. Les principales composantes rhétoriques de l'image, c'est-à-dire les plans plastique et iconique sont profondément affectés par la place conférée au caractère référentiel de l'image. Historiquement, la photographie a beaucoup souffert du discours de la mimesis. Plusieurs ne la considèrent toujours pas comme un art. Certains l'ont même associée à une servile imitation. Ainsi, Baudelaire écrit au sujet de la photographie :

S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans *son véritable devoir*, qui est d'être *la servante* des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature.<sup>25</sup> (souligné par nous)

<sup>23</sup> Terme emprunté à Philippe Dubois dans *L'acte photographique et autres essais*.

<sup>24</sup> Roland, Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 18.

<sup>25</sup> Charles, Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, dans *Salon de 1859*, Repris dans Ch. B., *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, Coll. Classiques Garnier, 1973.

Baudelaire n'a compris de la photographie que « l'automatisme de sa genèse technique »<sup>26</sup>. La photographie, bien que référentielle, n'est pas le référent. Elle ne lui ressemble pas nécessairement. Par le travail qu'elle exige aux plans de la plasticité et de l'iconicité, la photographie révèle une autre dimension, une sorte de « vérité intérieure (non empirique) »<sup>27</sup>.

Cette dichotomie entre la vérité apparente et la vérité intérieure rappelle les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne dans « l'allégorie de la caverne » de Platon, c'est-à-dire le visible, les apparences et l'invisible, l'intelligible, sorte de lieu du Vrai en soi. L'image en noir et blanc révèle avec peut-être plus de facilité cette vérité intérieure que l'image chromogénique. Le registre iconique s'y retrouve certes, mais probablement plus distancié du référent que pour l'image couleur. Il est intéressant de noter que la nature originelle de toute image couleur est une image noir et blanc. Toute émulsion photographique est composée de cristaux d'halogénures d'argent qui sont révélés lors du développement. C'est en adjoignant aux cristaux d'halogénures d'argent des colorants ou copulants, que l'émulsion couleur peut s'affirmer. À cet effet, Barthes, sans en connaître la technique, a su voir derrière la couleur : « ...j'ai toujours l'impression (peu importe ce qui se passe réellement) que, de la même façon, dans toute photographie, la couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc. »<sup>28</sup>

La seule technique qui a su, à ce jour, rendre la couleur sans déshabiller l'image de son manteau argentique est la photographie des couleurs par la méthode interférentielle du physicien Gabriel Lippmann. Cette méthode révolutionnaire, mais fort complexe, reproduit les couleurs avec une telle fidélité qu'elle lui valut d'ailleurs le prix Nobel de physique en 1908. Dans un sens strict, la photographie couleur n'est

---

<sup>26</sup> Philippe, Dubois, op. cit., p. 19.

<sup>27</sup> Philippe, Dubois, ibidem, p. 38.

<sup>28</sup> Roland, Barthes, op. cit. p. 128.

pas indicielle mais plutôt iconique puisque la relation de contiguïté avec le référent n'est plus présente<sup>29</sup>, tout comme en photographie numérique. Il ne reste plus qu'une relation de similarité, un *sinsigne iconique*. Ceci explique peut-être l'impression ressentie par Barthes au contact d'une photographie couleur.

#### 1.4 Le concept d'iconicité

À l'origine, le mot icône, *Eikôn* en grec, pouvait être traduit par *image* ou *reproduction fidèle*. Il était question de similitudes entre un objet et sa représentation graphique. Passé en latin et dans les langues occidentales, il n'en garde que le sens d'emprunt, soit celui de représentation dans l'art pictural byzantin. Pour désigner une image, le latin a retenu son propre mot : *imago*. Le sens moderne du mot *icône* et par suite, de l'iconicité provient de la philosophie pragmatique de Charles Sanders Peirce :

Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent, ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle *l'interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose: son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du *representamen*.<sup>30</sup>

Par rapport à son objet, le signe peut soit lui ressembler, soit l'indiquer ou en tenir lieu. Le terme icône est aujourd'hui entouré d'un peu de confusion. Il revêt à la fois plusieurs significations, parfois deux genres grammaticaux et deux orthographes. La

<sup>29</sup> La conversion des sels d'argent noircis en colorants dans le procédé négatif et la conversion des sels d'argent non-noircis en colorants dans le procédé positif en change indubitablement la relation avec le référent.

<sup>30</sup> Charles S., Peirce, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978, p. 121 (2.228).

première définition du terme icône est celle d'une peinture religieuse exécutée sur un panneau de bois dans l'Église de rite chrétien orthodoxe<sup>31</sup>. Le terme est parfois écrit sans accent circonflexe sur le *o*, mais toujours avec le genre féminin. La deuxième définition découle de la classification de Ch. S. Peirce : il s'agit d'un signe défini par sa relation de ressemblance avec la réalité du monde extérieur. Il s'écrit avec un accent au féminin et sans accent dans les deux genres. La troisième définition est apparue avec la micro-informatique et désigne un symbole graphique affiché à l'écran et associé à un objet ou à une fonction, auquel il permet d'accéder lorsqu'il est sélectionné par un dispositif de pointage. Dans ce cas, le terme s'écrit dans les deux genres avec ou sans accent. Enfin, la quatrième sous l'influence de l'anglais *icon*, désigne une idole, une vedette. Le terme s'écrit alors avec accent au féminin. Dans le cadre de notre recherche, nous retenons la deuxième définition.

Une icône est donc « un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote simplement en vertu de ses caractères propres »<sup>32</sup>, que cet objet existe réellement ou non. L'icône réfère à l'objet, il ne l'est pas. L'icône présente certaines caractéristiques de l'objet qu'il dénote. Peirce a tenté de préciser cette définition plutôt large en créant trois sous-catégories de l'icône : les images, les diagrammes et les métaphores. Une *icône-image* est un signe qui représente un objet parce qu'il possède un ensemble de qualités que possède cet objet. La relation entre le signe et l'objet qui caractérise l'icône-image s'établit donc grâce à une communauté de qualités. Ces qualités ne sont pas liées entre elles à la fois dans le signe et dans l'objet, cette particularité relevant plutôt de l'*icône-diagramme*. L'exemple de la figure 1.7 nous montre trois icônes-images qui possèdent toutes suffisamment de qualités pour dénoter un seul et même objet : la pomme. Une icône-diagramme est un signe qui représente son objet parce qu'il possède les mêmes dyades de qualités que cet objet (fig. 1.8). Les deux liaisons entre

<sup>31</sup> Selon les dictionnaires Robert et Larousse.

<sup>32</sup> Charles S., Peirce, *Collected papers*, vol. II, p. 247, cité par Enrico, Carontini. et D., Peraya, dans *Le projet sémiotique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1975, p 29.

la lettre *O* et les lettres *H*, telles qu'illustrées dans l'icône-diagramme, sont des qualités que possède également l'élément chimique *eau* formé par un atome d'oxygène et deux atomes d'hydrogène. Peirce qualifie les icônes-diagrammes d'« icônes de relations intelligibles »<sup>33</sup>. Ils occupent une place privilégiée dans les classifications et dans sa théorie. Pour lui, le degré d'iconicité du diagramme est maximal.

Quant à l'*icône-métaphore*, elle se définit comme un signe qui représente son objet parce qu'il possède les mêmes triades de qualités que cet objet. La triade est l'union de trois choses en une ou, ce qui est équivalent, l'union de deux choses dans une troisième chose distincte des deux premières. Prenons l'exemple suivant : une personne passe devant un kiosque à journaux et perçoit une photographie de la tour Eiffel sur la couverture d'un magazine. Cette perception produit à son esprit la présence d'une représentation mentale de la ville de Paris (fig. 1.9). La détermination de son esprit à cet instant précis est une chose qui unit la tour Eiffel et la ville de Paris. On peut aussi dire que *tour Eiffel*, *ville de Paris* et *détermination de son esprit* font trois en un.

De ces trois classes d'icônes, nous nous intéressons plus particulièrement à l'icône-image. Cette dernière est représentée et introduite dans la schéma de la sémiose par le representamen. Ce representamen est en relation avec l'objet représenté : le référent. L'icône-image est une sous-catégorie de l'icône, elle-même issue d'une catégorie qui représente le signe visuel. Peirce distingue trois variétés fondamentales de signes : l'icône, l'indice et le symbole.

---

<sup>33</sup> Charles S., Peirce, ibidem, p.29.

L'indice « est un signe qui se réfère à l'objet qu'il dénote en vertu du fait qu'il est réellement affecté (affected) par cet objet »<sup>34</sup>. L'indice est en contiguïté avec l'objet qu'il dénote (fig. 1.10). Il y a donc relation de contiguïté contrairement à l'icône, où l'on retrouve une relation de similarité. De tous les signes, l'indice est le seul qui soit un signe naturel, les deux autres étant des signes artificiels. L'indice est abondamment utilisé dans le roman policier. Il crée toutes sortes de signes indiciels qui déclenchent, chez le destinataire, un processus inférentiel principalement de type déductif. L'indice, de ce fait, peut être perçu de façon très différente en fonction de l'encyclopédie de chacun. À cet effet, Peirce affirme que « tout indice nous communique quelque chose par rapport à un système soit d'expériences acquises, soit de strictes conventions : dans tous les cas l'indice n'est un signe qu'à la condition de s'intégrer dans une semiosis particulière, dans un déjà-là de sens, par rapport auquel il pourra signifier. »<sup>35</sup>

La troisième catégorie, soit le *symbole*, « est un signe qui est constitué comme signe simplement ou principalement par le fait qu'il est utilisé ou compris de la sorte »<sup>36</sup>. Le signe se définit par une relation de convention (fig. 1.11). Il n'a aucun lien avec l'objet. Le symbole est directement lié à une règle. Le mot chaise, en tant que *légisigne*, n'a rien à voir avec l'objet physique qu'il désigne. Ce même objet est représenté par le légisigne « stol » en danois, « Stuhl » en allemand et « cadeira » en portugais. Il n'y a aucun rapport entre ces légisignes et l'objet physique qu'est la structure sur laquelle on s'assied pour manger à table par exemple. Le lien n'existe que par l'intermédiaire de la règle ou de la convention qui a été établie pour ces légisignes. Il s'agit d'une règle bien utile puisque sans cette dernière, il ne saurait y avoir de communication. Sans elle, le légisigne n'en serait pas un, puisque c'est

---

<sup>34</sup> Charles S., Peirce, *ibidem*, p.31.

<sup>35</sup> Charles S., Peirce, *ibidem*, p.32.

<sup>36</sup> Charles S., Peirce, *ibidem*, p.32.

précisément à cause de la règle que ce signe symbolique peut, par transfert de sens en quelque sorte, devenir un objet de communication.

À travers cette typologie du signe, la photographie occupe une place unique parmi tous les arts de la représentation. En effet, avec la photographie argentique, il y a fondamentalement une relation de contiguïté avec l'objet. Il y a connexion physique entre le référent qui est frappé par les ondes lumineuses et les cristaux d'halogénures d'argent qui permettent la construction du signe visuel. Le photon établit une relation de contiguïté entre l'objet et le signe. La photographie est donc à la fois icône et indice, et c'est pourquoi on la qualifie d'*indice iconique*, d'*icône indicielle* ou encore de *sinsigne indiciel*. Cette relation de contiguïté n'existe cependant plus en photographie numérique. Il y a rupture fondamentale de la relation de contiguïté avec le référent lorsque le photon est converti en signal électrique. L'icône-image issue d'une captation numérique devient ainsi un sinsigne iconique.

### 1.5 L'articulation du signe iconique

Le concept d'iconicité repose sur le signe et plus particulièrement sur le processus de nomination de certaines de ses caractéristiques plastiques. Catherine Saouter en donne la définition suivante :

*L'iconicité* désigne les interventions qui sont faites dans le plan plastique pour organiser le registre des contrastes de telle manière qu'une nomination des formes, lignes et compositions puisse être effectuée. Cette nomination identifie des figurations, des représentations. Par le biais de la représentation, on reconnaît un objet : ceci suppose littéralement l'actualisation d'une vision antérieure restée en mémoire. Ce déjà-vu ne concerne pas seulement des enregistrements visuels faits sur le réel mais aussi les contenus du savoir encyclopédique.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 41.

L'iconicité est indissociable de la plasticité. Les éléments qui définissent le signe plastique tels la forme, la texture et la couleur sont plus souvent qu'autrement au service de l'iconicité de l'image. La similarité des qualités que nous présente l'image par rapport à l'objet représenté est corroborée par la reconnaissance iconique que nous avons de ces derniers. Cette reconnaissance, dite iconique, est rendue possible grâce aux éléments plastiques de l'image. L'image est constituée de deux plans : plastique et iconique. Le plan plastique concerne l'organisation de la perception et le plan iconique concerne la nomination, par comparaison avec les similitudes de configuration proposées par le plan plastique. La nomination est fondamentale au processus d'interprétation du signe. Ce qui n'est pas nommé, reconnu ou identifié n'existe pas du point de vue de la représentation.

Dans une sémiologie binaire, le plan plastique est le *signifiant* tandis que la plan de l'iconicité est la porte d'entrée vers le processus d'interprétation et peut donc être associé au *signifié*. Le signe n'existe que lorsque signifiant et signifié peuvent être interprétés. Le Groupe  $\mu$  affirme que la structure du signifiant permet trois états : un état stable, une décomposition ou une association de ce dernier. Le signifiant dans sa forme initiale et stable se définit comme une *entité* (fig. 1.12). Dans sa forme décomposée, il devient *sous-entité* (fig. 1.12) et par association avec d'autres entités, il devient *surentité* (fig. 1.13). Dans le cas où le signifiant ne peut se décomposer en sous-entités pouvant être reconnues par un *type*, nous parlons alors d'une décomposition en *marques*. Une marque étant définie par la manifestation de caractéristiques formelles qui permettent la reconnaissance du type. Ces caractéristiques sont cependant issues d'une classe qui n'a rien en commun avec le signifiant (fig. 1.14). C'est plutôt l'organisation de ces caractéristiques formelles qui rend possible la reconnaissance du type. Une marque peut être issue de la décomposition d'une entité, d'une surentité ou d'une sous-entité.

Les entités, surentités, sous-entités et marques sont constituées par l'agencement d'occurrences plastiques. Elles sont donc liées au signifiant et identifiées dans le plan iconique de l'image. Le type, par contre, « n'a pas de caractères visuels, mais peut être décrit par une série de caractéristiques dont certaines sont visuelles et d'autres non, entrant dans un produit de paradigmes dont les termes sont dans une relation de somme logique ».<sup>38</sup> Le type se représente par une triple catégorisation : *type*, *sous-types*, *supratypes*. L'entité *pomme* se trouve en relation de reconnaissance et de conformité avec le type *pomme* (fig. 1.15). La sous-entité *pédoncule* se trouve en relation de reconnaissance et de conformité avec le sous-type *pédoncule* et la surentité *pommier* se trouve en relation de reconnaissance et de conformité avec le supratype *pommier*. Dans le cas où le plan iconique d'un signe ne peut permettre la reconnaissance d'une entité par les formes, textures ou couleurs issues du plan plastique, l'image ne peut alors s'affirmer en tant que signe. Le contenu informationnel est conséquemment nul pour le destinataire.

Ce qui détermine le degré d'iconicité d'une image photographique par exemple, est en fait lié à notre capacité à reconnaître chez le signifiant un type correspondant à l'entité. Plus l'image est abstraite ou que les éléments donnés à voir sont absents de notre encyclopédie, moins le degré d'iconicité de cette dernière sera grand et inversement. Le degré d'iconicité est aussi variable et en permanente mutation selon que l'image qui nous est présentée est stabilisée en entité ou encore décomposée en sous-entités. Une image décomposée correspond dans la réalité photographique à un recadrage sévère de l'image, à un effet de zoom ou de focalisation sur un élément particulier. Par ailleurs, le seul fait de recadrer légèrement l'image ou l'entité première, amène la création d'une nouvelle entité. Dans tous les cas, il n'y a pas de changement de *niveau*<sup>39</sup>. Le niveau *n* demeure parce le type qui

---

<sup>38</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 154.

<sup>39</sup> Un changement de niveau correspond au passage du statut d'entité à surentité ou à sous-entité. Ces niveaux s'expriment sous la forme  $n$ ,  $n+1$ ,  $n-1$ .

permet de reconnaître et confirmer le signifiant est soit le même, soit un nouveau, qui n'est cependant pas issu d'une décomposition de l'entité. Ce qui change n'est pas tant l'articulation du signe iconique par rapport au signifiant, au référent ou au type, que l'organisation des plans iconique et plastique dans l'image. Un tel changement peut modifier complètement le degré d'iconicité de l'image.

L'iconicité est favorisée par ce que l'on appelle des *invariants*. L'invariant est une propriété plastique et/ou iconique qui est conservée lors d'une transformation. La reconnaissance plastique et iconique de cette propriété permet la reconnaissance de la *classe* ou de ce que le Groupe  $\mu$  appelle le *type* ou encore de ce que Peirce appelle l'*objet*. Il ne faut pas perdre de vue que le signe ne représente qu'un aspect sélectionné de l'objet, ce qui permet de le saisir d'un point de vue sémiotique. Il est impossible de saisir sémiotiquement l'objet réel. Ce n'est qu'à partir de quelques-unes de ses propriétés qu'il peut être saisi. Par exemple, certaines propriétés issues du référent *pomme* sont configurées dans l'image de façon à ce qu'elles soient conceptuellement associées à la classe, au type ou à l'objet *pomme*. Ces propriétés doivent être en nombre suffisant pour permettre la reconnaissance de la classe. Ces propriétés sont également invariables, quel que soit le support par lequel elles transitent ou encore les éléments plastiques qui sont utilisés : photo, dessin, illustration, animation, couleur, noir et blanc. La classe à laquelle appartient le référent est ainsi reconnue tant que les propriétés sont invariables et suffisantes en nombre (fig. 1.16). La réduction du nombre de ces propriétés permet la reconnaissance de la classe jusqu'à un certain seuil au-delà duquel il y a rupture paradigmatique (fig. 1.17). La rotondité, la couleur, la feuille de pommier, le pédoncule sont des éléments qui définissent les invariants de la pomme. Une variation des propriétés fondamentales de l'invariant conduit également à une modification de la signification de l'énoncé (fig. 1.18). Le fait de définir un référent quelconque à partir de ses invariants permet ensuite une automatisation de la

reconnaissance de la classe par une intelligence artificielle. Rudolf Arnheim résume ainsi cette opération :

La machine procède exactement comme l'œil : elle morcèle le modèle continu du stimulus en une mosaïque de fragments discontinus dont chacun est enregistré par une cellule photo-électrique distincte. Ce processus, dit de « codification numérique », transforme le stimulus en un rassemblement d'unités discontinues, chacune de ces unités indiquant la présence ou l'absence d'une qualité optique particulière. [...] Ce type de codification s'effectue par analogie, c'est-à-dire par comparaison de forme à forme. [...] La forme, dans ce processus, se dégage de l'analyse du modèle. Mais on peut aussi fournir à la machine certaines formes de figures complètes ou partielles et lui faire découvrir celles qui correspondent au modèle.<sup>40</sup>

Ceci vaut également pour toutes les caractéristiques qui définissent le signe plastique.

## 1.6 La sémiotique et le signe

Charles Sanders Peirce a élaboré « une doctrine formelle des conditions auxquelles un discours doit satisfaire pour avoir un sens. »<sup>41</sup> C'est ainsi que le terme *sémiotique* a pris place dans le champ de l'étude des signes. Pour Peirce la sémiotique se divise en trois branches distinctes : la pragmatique, la sémantique et la syntaxe. La pragmatique implique le sujet parlant dans l'étude des énonciations et actes de langage. La sémantique étudie le rapport entre le signe et la chose signifiée, et le champ d'étude se trouve à être celui de la poétique et de la narratologie. Enfin, la syntaxique, qui a pour champ d'étude la grammaire et la narratologie, s'attarde aux relations formelles entre les signes.

<sup>40</sup> Rudolf, Arnheim, , op. cit., p. 40.

<sup>41</sup> Enrico, Carontini, E., D. Peraya, *Le projet sémiotique*, in *Le projet sémiotique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1975, p 22.

La sémiose est un processus cognitif de l'interprétation de l'énoncé par lequel le destinataire est engagé à se faire une idée du signe qu'il saisit, en ayant recours à une partie de son savoir encyclopédique. Le processus sémiotique est théoriquement illimité. Jamais un signe n'a de rapport transparent à son objet. Le signe se représente lui-même, dans un *interprétant*, pour ensuite tendre vers la représentation d'une autre chose, que Peirce appelle son objet. Il est ici question d'un processus de pensée toujours inachevé et toujours déjà commencé. Contrairement à la sémiologie binaire où le signe correspond au fruit d'une union entre un signifiant et un signifié (fig. 1.19), la sémiotique de Peirce propose un modèle où le signe se trouve défini par un rapport triadique entre un signe ou representamen, un objet et un interprétant (fig. 1.20). Le signe interprété est le résultat de cette relation triadique. Avant d'être interprété, le signe est une pure potentialité : un premier élément. Le signe est une chose, un representamen qui tient lieu d'une autre chose : son objet. L'objet, un second élément, est ce que le signe représente à l'intérieur d'une classe, une entité physique ou mentale. L'objet ne peut exister seul, sans le representamen, son premier élément.

Mais l'objet c'est aussi deux choses : un *objet immédiat* et un *objet dynamique*. L'objet immédiat est ce que le representamen a réussi à saisir d'un certain point de vue. C'est le sens. L'objet dynamique correspond à l'ensemble, à ce dont il est question. L'objet dynamique englobe l'objet immédiat. L'interprétant est un troisième élément : il opère la médiation entre le representamen et l'objet. L'interprétant n'est pas l'interprète, mais le moyen que celui-ci utilise pour effectuer son interprétation. Il est un élément médiateur qui relie le representamen à l'objet et témoigne de ce qui sépare l'un et l'autre. Dans l'exemple de la figure 1.21, le signe en *S*, après avoir été interprété, n'existe pas en tant que matérialité. Il est une représentation mentale du sens bloqué, à l'égard par exemple d'une photographie. Le

signe demeure une entité immatérielle, isomorphe, résultant de l'interprétation d'une occurrence matérielle.

Ce signe est le principal objet d'étude de notre recherche. Notre intérêt porte sur ces deux éléments du schéma canonique de la communication, que sont le message et le code (fig. 1.22). Le message photographique est rigide et standard, puisque institutionnalisé, tandis que le code est fortement conventionné pour l'écrit et, dans une moindre mesure, pour le visuel. Pour exister, le code doit être compris par le destinataire et le destinataire sans quoi la transmission du message s'en trouve compromise. Notre intérêt ne porte ni sur les conditions d'émission, ni sur les conditions de réception du message. Cependant, tant l'image que le texte sont objets de communication et conséquemment, liés à l'humain qui décode l'énoncé. Nous considérons que les conditions physiologiques communes au genre humain, qui permettent la saisie de l'énoncé, sont essentielles à l'analyse. Cette relation entre l'objet et le corps est évoquée par Hans Belting :

Dans l'image, la part qui revient au médium accapare tellement l'attention qu'on ne sait plus y reconnaître le « pont » reliant l'image au corps qui la perçoit, mais qu'on la tient au contraire pour la vraie nature de l'image. La conséquence, c'est que le discours sur la perception en devient plus abstrait que la perception elle-même, qui demeure, quoi qu'on veuille, un phénomène corporel.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Hans, Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Le temps des images, Gallimard, 2004, p. 41.

## 1.7 Le code de l'écrit

À l'origine, les premiers signes écrits se confondent aux dessins et ce n'est que progressivement que le signe s'affranchit du dessin pour s'élever en abstraction jusqu'à l'écriture alphabétique. Les hiéroglyphes, pictogrammes et idéogrammes sont en réalité des icônes puisqu'ils réfèrent à l'objet qu'ils dénotent en vertu de ses caractères propres. Cette écriture idéographique se constitue de petits dessins qui, par ressemblance, tiennent lieu de l'objet représenté. Avec l'apparition d'un alphabet arbitraire et linéaire, l'image se détache définitivement de l'écriture.

Lire n'est cependant pas un acte neutre et nécessite une implication certaine du lecteur. Le texte véhicule plus souvent qu'autrement un message qui ne se trouve pas explicitement dans l'alignement des caractères alphabétiques. C'est ici qu'entre en jeu la notion de *Lecteur Modèle*, avancée par Umberto Eco<sup>43</sup>. L'auteur s'adresse à un lecteur au moyen d'un processus économique où le sens réel du texte n'émerge qu'à travers l'interprétation qu'en fait le lecteur. Sans cette coopération interprétative de la part du lecteur, le message que l'auteur veut donner au texte ne peut se révéler dans tout son sens. Le lecteur se retrouve en quelque sorte dans un rôle d'opérateur vis-à-vis ce code laissé sur la page par l'auteur. Le décodage littéral des mots et des phrases du texte, sans aucune interprétation et contextualisation par le lecteur, ne permet pas la pleine émergence du sens.

Le rôle du lecteur est donc primordial pour générer le sens. L'auteur a pleinement conscience de ce fait et l'utilise afin d'orienter la coopération du lecteur. Nous sommes en présence d'un jeu où l'auteur construit un texte qui utilise de présumées compétences du lecteur cible afin d'amener ce dernier à générer, de manière coopérative, le sens souhaité par l'auteur. Ce jeu est cependant plus

---

<sup>43</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 61.

complexe dans sa réalisation que dans l'explication que nous venons d'en donner. Le lecteur modèle n'attend pas passivement qu'un texte, qu'une histoire, qu'un récit taillé sur mesure pour lui soit publié, à son intention. La position occupée par l'auteur exige la construction d'un message qui prévoit le lecteur modèle. Il s'agit en fait de définir les compétences encyclopédiques qui sont communes à l'auteur et au lecteur. Ces compétences garantissent les conditions minimales de compréhension du texte et de ses sous-entendus. Elles limitent également la spirale de la sémiologie en freinant les possibilités infinies d'interprétation du discours. L'interprétation se trouve au cœur de la mécanique génératrice de sens : le texte en est le produit et le lecteur modèle en est l'opérateur.

La lecture du texte exige, comme nous l'avons mentionné précédemment, une implication, une coopération de la part du lecteur. Cette coopération textuelle n'est cependant pas toujours requise et nécessaire de la même manière et avec la même intensité. Malgré sa linéarité, le texte peut être représenté, d'un point de vue métatextuel et théorique, comme un système de nœuds. C'est précisément au point de vue de ces articulations que la coopération du lecteur modèle est sollicitée, stimulée et essentielle. Au cœur de ces nœuds se trouve le germe du sens. L'auteur y sème ce que le lecteur doit peut-être nourrir au sens figuré, mais surtout sémiotiser au sens propre, à défaut de quoi la rencontre de l'auteur par le lecteur, à travers le texte, n'a pas lieu.

Ces nœuds constituent l'un des niveaux de coopération textuelle pour le lecteur modèle. Nous n'employons pas ici l'expression *premier niveau de coopération textuelle* parce que la linéarité du texte et les circonstances d'énonciation<sup>44</sup> n'en permettent pas une hiérarchisation rigoureuse et systématique.

---

<sup>44</sup> Il n'en est pas de même dans le cas d'une énonciation verbale.

L'expression du texte ou sa manifestation physique<sup>45</sup> révèle certes plusieurs niveaux, mais ces derniers se présentent au gré de l'appropriation du texte par le lecteur. Par contre, le contenu interprété, parce que métatextuel et sémiotisé, permet une hiérarchisation de ces niveaux. Pour résumer ces deux concepts nous pourrions affirmer que la lecture d'un texte implique deux éléments : l'expression et l'interprétation du contenu. À ces deux éléments peuvent être associés différents niveaux de coopération textuelle. Ces niveaux sont difficilement hiérarchisables en ce qui concerne la manifestation linéaire du texte, et hiérarchisés, en ce qui a trait au contenu interprété.

Les différents niveaux de coopération, autant dans l'expression que dans le contenu, ne sont possibles que grâce aux compétences encyclopédiques du lecteur. L'encyclopédie est donc essentielle au processus générateur de sens. L'interprétation d'un caractère alphabétique, d'un lexème, d'une phrase, d'un chapitre, d'un scénario, d'un monde requiert impérativement l'outil encyclopédique. Sans quoi, le caractère alphabétique ne peut devenir lexème, phrase, chapitre, scénario ou monde. Si par exemple nous déposons les caractères alphabétiques suivants sur la page : « Er drengenes hjernemodning halvandet år efter pigernes ». Ceux dont les compétences encyclopédiques ne permettent pas une interprétation du contenu ne pourront que constater la manifestation linéaire de l'expression textuelle, sans plus. Par contre, ceux qui possèdent les compétences encyclopédiques pourront décoder les caractères alphabétiques pour en faire des lexèmes, une phrase et ainsi, traverser différents niveaux de coopération textuelle pour générer le sens.

L'un de ces niveaux de coopération textuelle fait appel à la compétence *intertextuelle*. Le lecteur lit indubitablement un texte avec l'expérience qu'il a des

---

<sup>45</sup> Les lettres alignées les unes à la suite des autres qui forment des mots, qui à leur tour, forment des phrases.

textes lus antérieurement<sup>46</sup> et grâce à cette expérience. Le sens généré comporte alors un caractère empirique. La lecture d'un texte se nourrit de la somme des expériences inscrites dans l'encyclopédie et à son tour s'ajoute à cette dernière. Cette compétence intertextuelle fait aussi appel à des compétences iconographiques et à des scénarios intertextuels visuels. Le texte, tel qu'il est organisé appelle par son contenu des objets, des situations, des personnages et des lieux qui, pour être pleinement et rapidement interprétés, sont associés à des représentations iconographiques<sup>47</sup>. Tirées de l'encyclopédie, des images viennent alors se substituer<sup>48</sup> à l'arbitraire du langage écrit pour en faciliter la compréhension.

### 1.7.1 Le paratexte

Dans le cadre de notre recherche, l'objet principal d'analyse se constitue d'énoncés écrits et visuels, issus de la une de quotidiens. La structure de ce type d'énoncé nous amène à circonscrire davantage l'énoncé textuel à ses composantes que Gérard Genette qualifie de *paratextes*<sup>49</sup>, et plus spécifiquement de *péritextes*. Le paratexte se compose empiriquement d'un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours de toutes sortes. L'emplacement occupé par l'élément paratextuel par rapport au texte, détermine la catégorie spatiale à laquelle il appartient. Ainsi, l'élément qui se situe autour du texte mais dans l'espace physique du volume, comme par exemple le titre de l'ouvrage, le sous-titre, la préface, le titre d'un chapitre ou encore les notes de bas de pages ou de fin de chapitres constituent une catégorie

---

<sup>46</sup> Sans quoi, il se retrouve dans une situation où le contenu ne peut être interprété comme dans la phrase donnée en exemple ci-haut. Peut-on alors affirmer que le lecteur lit? Il reconnaît certes des lettres de l'alphabet mais est incapable d'y reconnaître un seul lexème ou une écriture.

Conséquemment, on ne peut affirmer que le lecteur lit.

<sup>47</sup> Certainement aussi auditives, olfactives, gustatives, sensorielles et émotives.

<sup>48</sup> Non pas complètement mais plutôt en tant que niveaux supérieurs de coopération intertextuelle.

<sup>49</sup> Gérard, Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

spatiale nommée *péritexte*. Par contre, les éléments qui se situent à l'extérieur du texte et qui plus est, à une certaine distance physique de ce dernier, sont souvent de deux ordres : sur support magnétique ou tirés d'une communication privée. Il est ici question d'interviews, d'entretiens, de correspondances privées, d'un journal intime, etc. Cette catégorie spatiale est nommée *épitexte*. Le paratexte est donc constitué du *péritexte* et de l'*épitexte*.

Temporellement, le paratexte se définit par rapport au texte. Il en est ainsi parce que les éléments paratextuels sont parfois antérieurs au texte auquel ils sont associés, et parfois postérieurs à une première édition du texte mais cependant associés à ce dernier dans une édition parue ultérieurement. De plus, le paratexte a un caractère essentiellement fonctionnel. Il informe par exemple le lecteur du nom de l'auteur qui a rédigé le texte, du titre donné à l'ouvrage, de sa date de publication, des titres de chapitres qui séparent le livre en diverses sections et fournit des informations complémentaires que l'on retrouve dans les notes ou encore dans des communications privées. Il est, sous toutes ces formes, un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service de ce qui constitue sa raison d'être, c'est-à-dire le texte et l'image qui l'accompagne, dans le cas qui nous concerne.

Cependant, certains éléments paratextuels, par exemple le titre d'un ouvrage, le titre d'un article à la une d'un quotidien ou le nom de l'auteur, sont davantage fonctionnels en égard d'une stratégie commerciale que d'une stratégie strictement informationnelle. Le destinataire du message paratextuel n'est d'ailleurs pas nécessairement son producteur de fait. Plusieurs ouvrages se sont vus attribuer un titre par les maisons d'éditions qui en assumaient la publication et ce, dans l'unique but d'avoir un sens auprès du lecteur potentiel et de faire vendre l'ouvrage en question. Un même texte peut d'ailleurs porter différents titres au fil de ses rééditions. Il est de même pour le titre donné à une image. Le statut pragmatique d'un élément de paratexte est ainsi défini par les caractéristiques de son instance de communication.

Le destinataire du paratexte est tantôt le lecteur, tantôt le public en général, tantôt le libraire. Le statut du paratexte est de divers ordres. Il peut être *public* par exemple, pour ce qui concerne le titre d'un ouvrage ou le nom de l'auteur. Nul n'a besoin de lire le texte pour prendre acte du titre. Le public en général en est le destinataire. Les titres de chapitres, les notes de fin de chapitres et la préface sont également d'ordre public, bien que le destinataire ne soit plus le public en général mais plutôt un lecteur issu de ce public. Par opposition, le paratexte d'ordre *privé* est un message qui a pour destinataire une personne en particulier, soit le destinateur lui-même ou encore un journal intime.

Une partie du paratexte peut être de type éditorial, c'est-à-dire qu'elle concerne toute cette zone du péri-texte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale de l'éditeur. Il est ici question de l'édition au sens large. C'est donc la partie la plus extérieure du péri-texte qui se définit à l'intérieur de cette zone essentiellement spatiale et matérielle. Certains de ces éléments péri-textuels sont issus de la bibliologie, c'est-à-dire des techniques de production et de diffusion du livre. Il s'agit de la couverture de l'ouvrage, de la page de titre et des annexes, du choix du format, du papier, de la composition typographique, de la couleur, etc. Pour Gérard Genette, l'essentiel du caractère éditorial de ce paratexte coïncide historiquement avec l'invention de l'imprimerie.

Enfin, ce qui nous intéresse plus particulièrement concerne le titre et le sous-titre. Ils constituent des éléments du paratexte qui se présentent généralement en ensemble plus complexe, et d'une complexité qui ne tient pas nécessairement à la longueur du titre ou du sous-titre. Certains très longs titres sont relativement simples tandis que d'autres, plutôt courts, se révèlent beaucoup plus complexes. Aujourd'hui, il est d'usage de retenir comme titre un ensemble de trois éléments constitutifs, soit le titre, le sous-titre et l'indication générique. Les deux derniers éléments peuvent se combiner en différents états pour constituer le titre : titre – sous-titre, titre – indication

générique. Le sous-titre peut être défini comme un élément péri-textuel qui sert à indiquer plus littéralement le thème évoqué, symboliquement ou cryptiquement, par le titre ou l'image qui l'accompagne. Quant à l'indication générique, elle est une annexe du titre, plus ou moins facultative et plus ou moins autonome selon les époques et les genres. Elles sont aussi *rhématique* par définition, puisque destinée à faire connaître le statut générique intentionnel de l'œuvre. D'un point de vue sémiologique, la fonction du titre est *indexicale*, puisque ce titre « renvoie d'une certaine manière à un objet donné, contigu au signe »<sup>50</sup>, en l'occurrence à une image.

Les fonctions du titre sont de trois ordres bien que seule la première soit obligatoire : la désignation, la description et la connotation. La désignation est obligatoire et peut être sémantiquement vide, c'est-à-dire sans relation avec la deuxième fonction. L'identification ou la désignation est, dans la pratique, la plus importante fonction du titre. Bien que cette dernière soit importante, on constate un fréquent manque de rigueur dans son utilisation ou une ambiguïté dans sa réception. Ainsi, plusieurs ouvrages partagent un même titre sans que les textes ne portent quelque similitude que ce soit dans leur contenu. Nous pourrions faire la même observation en ce qui a trait à l'image. La relation entre un titre et un contenu global est éminemment variable et dépend toujours de la « complaisance herméneutique du récepteur »<sup>51</sup>. Le titre peut également indiquer autre chose que le contenu factuel ou symbolique de son texte. La fonction descriptive est, de façon inhérente, binaire parce que soit thématique, soit rhématique. Enfin, la fonction connotative, bien qu'évidente et insaisissable, pourrait se définir ainsi d'un point de vue pragmatique : « un bon titre en dirait assez pour exciter la curiosité, et assez peu pour ne pas la saturer »<sup>52</sup>. Les effets de la séduction par le titre peuvent se révéler positifs, nuls ou encore négatifs selon les destinataires. La connotation, telle qu'inscrite dans le titre, se matérialise à

<sup>50</sup> Jean-Marie, Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996, p. 228.

<sup>51</sup> Gérard, Genette, op. cit., p. 74.

<sup>52</sup> Gérard, Genette, ibidem, p. 87.

travers l'idée que le destinataire se fait de son destinataire, opération qui reste parfois vaine.

### 1.8 Processus d'arrimage texte-image

Le processus d'arrimage du paratexte et de l'image exige de définir deux notions fondamentales : le *percept* et le *concept*. Le percept se définit comme une représentation mentale d'un objet ou d'une image donnée par la perception, sans référence à une chose en soi. C'est grâce à la réunion de sensations en images mentales que se concrétise l'acte de la perception. Le percept n'a cependant pas de valeur pour l'analyse sémiologique. Le concept se définit comme une représentation mentale générale et abstraite d'êtres, de choses et dans un sens plus large, de qualités, d'actions et même de localisations, de situations ou de rapports, qui partagent certains caractères. Pour sa part, le concept joue un rôle central dans le processus d'interprétation. Les représentations mentales sont également au cœur du processus d'arrimage entre les codes de l'écrit et du visuel.

Ces deux variétés de signes graphiques ne sont discriminés que par le processus d'interprétation. Pour l'écrit, il s'agit de signes arbitraires et conventionnés tandis que pour l'image, il est question de signes iconiques. De prime à bord, ces deux codes n'ont aucun dénominateur commun. Invariablement, dans tous les cas, ces deux langages ne perdent jamais leurs propriétés ; l'écrit et le visuel sont en quelque sorte insolubles. Une *traduction* de l'un ou de l'autre est nécessaire et préalable à tout arrimage syntagmatique. À leur état premier, les codes ne peuvent s'arrimer (fig. 1.23). En plus d'être ontologiquement différents, ces codes sont également traités par des hémisphères distincts du cerveau.

Le signe visuel se caractérise par la relation qu'il entretient avec l'objet ou le référent. Dans le cas de signes artificiels, cette relation s'exprime soit par similarité avec le référent, soit par convention. La relation de similarité se vérifie par une analyse des similitudes de configuration entre l'énoncé visuel et l'objet ou le référent que l'énoncé dénote. Il s'agit essentiellement d'images iconiques et indicielles ou encore d'images de synthèses, c'est-à-dire iconiques mais non indicielles. Ce langage visuel est traité par l'hémisphère droit de notre cerveau (fig. 1.24)<sup>53</sup> et conduit par interprétation, à une image mentale, donc conceptuelle. Quant au signe graphique de type symbolique qui est traité par l'hémisphère gauche, il conduit également à une image mentale mais suit un parcours plus complexe.

Pour comprendre un mot, le cerveau doit garder en mémoire le souvenir du contenu de toutes les saccades qui le concernent pendant un temps suffisant pour rendre possible les essais de combinaisons des différents éléments entre eux. Le mot est compris quand l'ensemble des signes graphiques qui le composent correspond à un mot de la langue orale dont le sens est connu. L'écrit est compris par comparaison avec l'oral. C'est ce qu'on appelle la voie phonologique ou indirecte de la lecture, puisqu'elle nécessite le passage par un intermédiaire oral.<sup>54</sup>

Les signes graphiques du langage écrit ont pour but de représenter les constituants sonores de l'expression orale par des formes graphiques. Concrètement, un mot est d'abord vu par notre système perceptif, interprété et entendu conceptuellement mais non pas via le système auditif, puis remplacé par une image mentale. La rencontre des occurrences issues du langage écrit et visuel amène à des représentations mentales de même ordre, c'est-à-dire conceptuelles, qui pourront plus aisément s'arrimer les unes aux autres. C'est ce qui permet, entre autres, à certains éléments de texte de s'arrimer à certains syntagmes de l'image.

<sup>53</sup> Betty, Edwards, *Dessiner grâce au cerveau droit*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979, p. 51.

<sup>54</sup> Ghislaine, Wettstein-Badour, *Le cerveau, cet inconnu des pédagogues*, article tiré du site <http://www.feminup.com/famille/wettstein-badour-3.html>, 14 janvier 2004.

La construction de signes au moyen de ces deux codes repose sur deux mondes : le monde empirique et le monde des idées (fig. 1.25). Cependant, un seul de ces mondes permet la rencontre des deux codes. Pour être plus précis, l'énoncé se construit à l'intersection de ces deux mondes. C'est aux objets qui se trouvent à cette intersection, lieu de configurations des signes, qu'un statut sémiotique est conféré. Mais le processus d'arrimage lui, est résolument conceptuel. En tenant compte des conditions de la perception, ce processus se trouve affecté par la donnée temporelle. Étant donné que l'épaisseur du présent n'est que de 10 secondes et que la conscience humaine ne capte que de 8 à 25 bits/seconde d'information sur les  $10^7$  bits/seconde que peut acheminer le médium visuel, les possibilités d'arrimage sont conséquemment tributaires de la durée d'exposition à l'énoncé. Il devient évident que plus l'énoncé texte-image comporte de syntagmes, plus l'épreuve de conformité des caractéristiques iconiques présentes dans les représentations de l'image et du texte se fait lentement.

La capacité physiologique du destinataire à saisir l'information est en relation directe avec les mécanismes qui permettent la perception. Étant donné que l'énoncé texte-image à la une d'un quotidien repose sur un mode d'appropriation de consommation rapide, ce facteur revêt une importance capitale. Concrètement, plus il y a de syntagmes dans l'image et plus long sera le temps d'acquisition et d'interprétation de ces syntagmes. L'arrimage avec le texte en est d'autant plus complexe, puisqu'il existe un grand nombre de possibilités d'agencements entre les représentations issues de l'interprétation du texte et de l'image. L'économie de syntagmes et une épuration de la construction de l'énoncé visuel permettent une plus grande efficacité du processus communicationnel. La mécanique sous-jacente à l'arrimage texte-image s'apparente d'ailleurs aux promenades inférentielles évoquées par Umberto Eco. Ces promenades permettent, d'une part, d'interpréter et de

sécuriser les structures discursives et d'autre part, de faire avancer la *fabula*.<sup>55</sup> Dans le cas qui nous concerne, le mouvement d'aller-retour entre le texte et les syntagmes de l'image, s'apparente à des sorties hors du texte où le lecteur tente d'établir des inférences qui lui permettent d'arrimer texte et image et de vérifier les hypothèses posées. Ces sorties permettent des visites intertextuelles visuelles où, par induction, le lecteur se permet d'émettre une hypothèse et de *voir* un monde possible. La résultante de ce processus allie à la fois paratexte et image dans ce que Catherine Saouter qualifie de relation isomorphe entre le réel et la représentation.<sup>56</sup> L'énoncé ne fait maintenant qu'un, au profit d'une signification nouvelle.

## 1.9 Méthodologie

Le cadre méthodologique utilisé pour analyser l'énoncé texte-image s'articule autour du signe et de son interprétation. Les déclinaisons des plans plastique et iconique sont en fait les variables constitutives de la grille d'analyse (fig. 1.26)<sup>57</sup> proposée pour aborder la problématique. On y retrouve les deux plans à partir desquels l'énoncé texte-image peut être analysé. Le premier niveau de lecture de l'énoncé est celui du plan plastique à partir duquel le processus d'interprétation peut s'enclencher. Le registre fondamental de ce plan se définit par l'expression d'un **contraste à travers les différences de luminosité de la lumière réfléchi**e par le support sur lequel on retrouve l'énoncé texte-image. Toutes les déclinaisons subséquentes découlent de ce premier registre. Les registres de la luminance, de la dominance, de la forme, de la texture, de la composition, de la netteté, du bougé ainsi que de la fragmentation de l'espace sont **tributaires d'une manifestation première du contraste**.

<sup>55</sup> Umberto Eco, op. cit., p. 151.

<sup>56</sup> Catherine Saouter, op. cit., p. 43.

<sup>57</sup> Grille d'analyse inspirée de celle proposée par Catherine Saouter.

Le deuxième niveau de lecture de l'énoncé est celui du plan iconique et se résume à une opération de nomination des figurations des représentations organisées à même l'agencement des registres du plan plastique. Ces registres sont ceux relatifs au cadre, à la taille des plans, à l'échelle des plans, au point de vue, à l'attitude, au champ et au hors-champ, à l'inscription du temps, à la disposition ainsi qu'aux éléments textuels. Le processus analytique et interprétatif de l'énoncé s'effectue au moyen de rapports logiques, textuels et visuels de différents ordres. Schématisée et simplifiée, cette grille peut s'apparenter au processus de la sémiologie avec ses trois pôles (fig. 1.27). L'image est définie par une relation entre la plasticité et l'iconicité et occupe les deux tiers du cercle tandis que le paratexte se définit dans l'énoncé texte-image par ses relations avec l'image dans son entièreté. L'enveloppe englobant ces trois éléments constitue l'énoncé texte-image. Ce cercle triadique représente notre objet de recherche et résume l'essence de nos préoccupations.

Ceci nous amène à la couleur, qui est une déclinaison fondamentale du plan plastique, et qui constitue la pierre angulaire de la construction de l'énoncé texte-image puis, de son interprétation.

## CHAPITRE II

### LA COULEUR

La couleur est probablement l'un des aspects les plus visibles et éclatants du signe plastique. C'est aussi l'un des aspects les plus difficiles à cerner et à définir. La couleur est d'ailleurs par essence quelque chose d'insaisissable et, en quelque sorte, d'éthérée. Fondamentalement, la couleur n'existe pas. Physiquement, rien ne nous permet de distinguer le rouge du bleu ou encore le vert du jaune. Les couleurs sont associées à différentes longueurs d'ondes qui, une fois reçues par l'organe visuel et selon l'intensité de la lumière, vont faire réagir des récepteurs de l'organe visuel sensibles à certaines longueurs d'ondes.

#### 2.1 Définition la couleur

Définir la couleur, c'est suivre le parcours de l'image mentale produit par l'action d'un corps sur un autre corps. Un premier corps inerte et minuscule, le photon, est caractérisé par une longueur d'onde déterminée qui voyage selon une trajectoire rectiligne. Un deuxième corps, l'humain, est un être vivant doté d'un seul organe pouvant décoder et interpréter le flux lumineux qui lui parvient. De façon générale, étudier la couleur et l'image, c'est avant tout renoncer à l'idée d'une ressemblance entre l'image mentale et le référent. C'est aussi accepter que la partie tangible de la couleur n'est que le fruit d'une lumière réfléchie par le référent qui porte jusqu'à nous la sensation d'une couleur ontologiquement étrangère à l'objet,

puisque matériellement réfléchi par cet objet. La couleur peut donc se définir comme une qualité non adhérente.

L'histoire de la conception de la vision nous révèle que cette théorie de la relation entre deux corps n'a pas toujours été la théorie dominante pour expliquer le phénomène de la vision sous l'influence de l'optique. Ainsi, avant le premier millénaire de notre ère, l'optique était fondée sur la notion de rayons visuels émanant de l'œil et allant frapper en droite ligne ce que le regard atteint<sup>58</sup>. Au tournant du premier millénaire, un savant arabe dénommé Alhazen élabore une théorie antagoniste faisant entrer dans l'œil des rayons lumineux. Selon cette théorie, la relation est établie entre l'objet qui réfléchit le corps lumineux, le référent en l'occurrence, et l'image mentale issue de cette perception. Le corps vivant n'opère pour ainsi dire aucune médiation afin de permettre à l'image mentale de s'installer dans son esprit. Ce n'est que plus tard qu'on accepte l'idée que ce corps, par le biais de ses organes et du processus cognitif, s'interpose entre l'objet externe, le référent, et l'image mentale. On renonce à l'idée d'une ressemblance entre l'image mentale et le référent. Gérard Simon fait la distinction suivante entre le mental et le physique :

Plus rien d'extérieur, pas même la lumière et la couleur, n'est mis directement en présence de l'âme ou de la faculté visuelle; car il n'y a plus d'image lumineuse ou colorée qui se transporte jusqu'à elle. Toujours, entre la conscience sentante et la chose sentie, le corps s'interpose. Nos sensations résultent d'abord de la disposition de notre corps, et de la manière innée, naturelle, dont il agit sur l'âme pour lui faire connaître les modifications qui l'affectent, et qui dans la vision concernent toujours simultanément la disposition interne de ses organes et ce qui parvient à eux des objets extérieurs. Cette interposition des nerfs et du cerveau fait que l'âme ne saisit des choses que des données différentielles, et non ce qu'elles sont par elles-mêmes : la perception, y compris visuelle, nous indique ce qui est utile ou nuisible à notre corps, mais elle ne nous fait rien savoir de l'essence du monde physique, qui pour être véritablement connu doit être conçu et

---

<sup>58</sup> Gérard, Simon, *Archéologie de la vision, l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003, p. 18.

non senti, y compris quand il s'agit de comprendre ce que sont la lumière ou la couleur.<sup>59</sup>

Conséquemment, la couleur n'existe que par une mise en relation avec le corps. Pour réfléchir sur le concept de la couleur, nous devons nous limiter à une sorte de dénominateur commun dans la perception, c'est-à-dire l'organe de la vision et ses mécanismes physiologiques de discrimination. L'individualisation de l'acte de la perception n'ajoute en rien à la compréhension des phénomènes qui contribuent à définir la couleur d'un point de vue phénoménologique. Bien que l'essence de la couleur ne préexiste pas à la couleur, celle-ci ne peut d'abord se révéler que par une analyse des récurrences plastiques et iconiques dans lesquelles elle prend assise. Autrement dit, la couleur jaune par exemple, tel que perçue d'un point de vue phénoménologique, ne possède pas de caractéristiques qui permettent de la définir d'un point de vue physique. Ce même jaune, réfléchi par un objet, peut tantôt nous paraître vert ou rouge sans que quoi que ce soit n'ait changé physiquement du côté du référent.

## 2.2 Modèle théorique de la couleur

La couleur peut donc se définir comme une qualité issue d'une réponse physiologique à des stimulations physiques extérieures à la personne. À ce stade, la couleur n'existe que sur la base d'une seule dimension. Elle n'existe qu'à travers la qualité qu'elle exprime. Ainsi décrite, la couleur est isolée et incarne en tout point son modèle théorique. Peirce qualifie cet état de *perçu*.

Peirce dit avec clarté que, même si les marques sont des qualités, elles n'en sont pas pour autant de pures Primécités. Elles sont « générales » et la sensation de rouge n'est pas non plus une pure perception mais bien un *perçu*, c'est-à-dire une

---

<sup>59</sup> Gérard, Simon, *ibidem.*, pp. 238-239.

construction perceptive, la « description faite par l'intellect d'une évidence des sens » (2.141). Pour avoir une construction intellectuelle, on passe du pur perçu comme Rhème à un Jugement Perceptif dont le fait brut est l'Interprétant Immédiat (5.568). Dire que quelque chose est rouge ne signifie pas l'avoir vu : on a reçu une image mais l'assertion que quelque chose possède l'attribut d'être rouge constitue déjà un jugement. Ainsi tout caractère, tout en étant une pure Priméité, est tout de suite inséré dans une corrélation qui représente toujours l'expérience d'une Tercéité (5.182, 5.157, 5.150, 5.183).<sup>60</sup>

La couleur n'a pas d'existence empirique tant qu'elle ne s'associe pas aux autres composantes du signe plastique<sup>61</sup>. Le Groupe  $\mu$  définit le système du signifiant chromatique par trois variables campées dans le néologisme *chromèmes*. Ces *chromèmes* qui permettent de définir l'unité colorée sont : la luminance, la saturation et la dominance. Le modèle colorimétrique CIE Lab est basé sur ce système à trois variables (fig. 2.1). Le chromème de la luminance<sup>62</sup> est défini par l'intensité physique d'une source lumineuse, c'est à dire la quantité d'énergie radiante émise par cette dernière. Par rapport au modèle colorimétrique CIE Lab, la luminance correspond au cylindre vertical (fig. 2.2) qui a pour extrémités un blanc absolu dont la valeur numérique est 0, et un noir absolu dont la valeur correspond à 100. L'échelle de la luminance s'étend donc d'une valeur minimale de 0 à une valeur maximale de 100 et est représenté par la lettre *L*. Le chromème de la dominance correspond à ce qui, dans la couleur, n'est pas l'intensité du stimulus de l'énergie radiante (fig. 2.3). Dans cet axe de chromaticité, la dominance est représentée par les lettres, *a* et *b*, qui ont toutes deux, un pôle positif et un pôle négatif qui s'étend de -100 à +100. Ainsi, *-a* correspond à la couleur verte et suit une trajectoire horizontale jusqu'à *+a* qui correspond à la couleur rouge. Sur un axe perpendiculaire, *-b* correspond à la couleur

<sup>60</sup> Umberto Eco, op. cit., p. 47.

<sup>61</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 227.

<sup>62</sup> Parfois, certains utilisent le terme « brillance » pour parler de luminance. La brillance est l'impression subjective de l'intensité lumineuse et fait intervenir notre perception. La brillance dépend de plusieurs facteurs tels la luminance, le contraste, le phénomène de Purkinje (la sensibilité de la rétine aux différentes longueurs d'onde varie en fonction de la luminosité ambiante), l'adaptation de la rétine (la perception visuelle varie en fonction de son adaptation à la lumière ou à l'obscurité).

bleue et suit une trajectoire horizontale jusqu'à  $+b$  qui correspond à la couleur jaune. Autrement dit, la dominance correspond aux teintes ou variations chromatiques. Quant au chromème de la saturation, il indique la quantité de blanc et d'énergie que contient une couleur, donc une proportion entre le chromème de la luminance et le chromème de la dominance.

Toute unité colorée se définit par un positionnement sur les axes  $x, y, z$ , qui correspondent aux trois chromèmes. La structuration et l'analyse du plan de l'expression, donc du système du signifiant chromatique, exige également trois préalables : 1) accepter que la triade luminance-saturation-dominance soit le premier élément à considérer dans la définition de l'unité colorée; 2) percevoir la couleur en tant que manifestation non adhérente à un objet et 3) engager une opération théorique et abstraite de discrétisation de chaque continuum. La réunion de ces trois préalables au signal coloré permet de parler d'unités au plan de l'expression. Toujours selon le Groupe  $\mu$ , ces unités colorées s'ajoutent à la forme et à la texture pour définir cette fois le signe plastique selon un axe formel intégré aux autres composantes du signe.

Ceci nous amène à revenir sur l'essence du langage visuel et la loi qui régit toute production plastique. Catherine Saouter affirme que cette loi est basée sur deux registres fondamentaux, soit celui de la couleur et du clair-obscur<sup>63</sup>. Exprimés à partir du modèle tel que proposé par le Groupe  $\mu$ , ces registres correspondent pour la couleur à la luminance, à la saturation et à la dominance. Pour le clair-obscur, ils correspondent seulement à la luminance. Pour exister à part entière dans une production plastique, la couleur a pris place dans des théories de la couleur qui sont basées soit sur la physique optique, soit sur la couleur pigmentaire, soit sur la couleur phénoménologique<sup>64</sup>. Ainsi, la synthèse des pigments primaires (fig. 2.4), basée sur un principe soustractif, donne comme couleurs fondamentales ou primaires le bleu, le

<sup>63</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 25.

<sup>64</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 231.

rouge et le jaune et comme couleurs secondaires et complémentaires l'orangé, le vert et le violet.

Un rendu achromatique correspondant à un gris moyen s'obtient par le mélange soit de deux couleurs complémentaires en proportions égales, soit par le mélange des trois couleurs primaires ou secondaires également dans des proportions égales, le blanc et le noir étant exclus de ce cercle chromatique. La synthèse des lumières primaires (fig. 2.5), basée sur un principe additif, donne comme couleurs fondamentales ou primaires le bleu, le vert et le rouge et comme couleurs secondaires et complémentaires le jaune, le magenta et le cyan. L'addition de trois couleurs primaires ou secondaires donne un rendu achromatique qui peut aller du gris foncé au blanc. Le noir absolu correspond à l'absence de lumière. Enfin, les sensations visuelles primaires, basées sur la perception des couleurs d'un point de vue phénoménologique (fig. 2.6), donnent quatre couleurs primaires dites psychologiques et ressenties comme *simples* : le bleu, le vert, le rouge et le jaune. À cela s'ajoute quatre couleurs appelées *complexes* : l'orangé, le vert, le jaune-vert et le bleu-vert. Dans ce système, le rouge occupe une place centrale tandis que le « /noir/, le /gris/ et le /blanc/ sont pour leur part aisément structurés dans un ensemble dit « a-chromatique » (en fait : où le paramètre de la dominance est neutralisé), où le gris fait figure de terme complexe »<sup>65</sup>.

### 2.2.1 Critique et proposition d'un modèle

Définir la couleur à partir des conditions de perception physique de la lumière et physiologique de l'œil n'est pas chose simple. Ceci traduit ce que Gérard Simon

---

<sup>65</sup> Groupe  $\mu$ , *ibidem.*, p. 232.

qualifie de « caractère syncrétique de la perception »<sup>66</sup>. Matériellement, l'étude de la couleur peut être envisagée sous deux axes de recherche : d'un point de vue physique et d'un point de vue phénoménologique<sup>67</sup>. Le Groupe  $\mu$  donne une définition de la couleur qui recoupe ces deux pôles. Ainsi, « la couleur n'est rien d'autre que la réification de l'appréhension de certains stimuli physiques ondulatoires par le système récepteur »<sup>68</sup>. Cette définition implique d'emblée que l'on considère les conditions de perception de l'humain afin de définir la couleur. Cependant, les différentes théories sur la couleur réservent une place à tout le moins ambiguë aux couleurs dites neutralisées, en l'occurrence au blanc, au gris et au noir. Cet ensemble « a-chromatique », comme le dénomme le Groupe  $\mu$ , demande d'être exploré et mis en relation avec certaines des conditions de perception du système visuel de l'être humain. Ceci exige de revenir sur le modèle de la couleur avec ses trois chromèmes.

Si nous nous attardons un peu plus sur chacun de ces chromèmes, nous remarquons tout d'abord qu'un seul d'entre eux est véritable. Il s'agit de la dominance. Nous parlons ici de chromaticité et il est clair que tout ce qui est achromatique ne peut faire partie intégrante de la couleur. Donc, seul le chromème de la dominance porte intrinsèquement une donnée dite chromatique. La dominance peut être soit monochromatique ou encore polychromatique. En réalité, la dominance est la couleur et n'est saisie que sur la base d'une seule dimension. Le chromème de la saturation indique une proportion entre luminance et dominance. La saturation n'est conséquemment pas une donnée indépendante ou un chromème. Enfin, le chromème de la luminance n'est pas un chromème. Il ne peut l'être puisqu'il ne porte aucune donnée chromatique. Il appartient à ensemble dit achromatique. La luminance est tributaire de la quantité d'énergie radiante émise par un objet ou encore une source lumineuse. La luminance est donc fondamentalement indépendante de la perception.

---

<sup>66</sup> Gérard, Simon, op. cit., p. 126.

<sup>67</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 73.

<sup>68</sup> Groupe  $\mu$ , ibidem, p. 73.

La luminance renferme ontologiquement la mesure de l'énergie radiante ; elle est ainsi la prémisse et l'assise à partir desquelles la dominance et la saturation peuvent s'exprimer. Nous pourrions même affirmer qu'à plusieurs égards, la luminance initialise le processus de perception. La luminance renferme également une notion esquivée et même confondue par le Groupe  $\mu$ , celle de la brillance. La brillance est une réponse subjective à l'intensité lumineuse. Cette impression nécessite l'intervention de l'acte de la perception. Cette donnée est un concept psychologique et n'existe pas en soi, contrairement à la luminance.

Avant de proposer un modèle théorique de la couleur, nous devons revenir sur la loi, évoquée par Catherine Saouter, qui régit toute production plastique, soit « celle du contraste fondé sur les registres de la couleur et du clair-obscur, conformément à la physiologie de l'œil »<sup>69</sup>. Le contraste est un concept binaire. Pour qu'il y ait contraste, nous devons être en présence de deux termes non similaires. Les données fondamentales d'un système visuel binaire sont le noir et le blanc. Ce qui ne veut cependant pas dire que le contraste n'existe pas au point de vue de la couleur. L'exercice a cependant pour but de chercher ce qui, ontologiquement, rend possible l'appropriation du signe visuel. Le système binaire noir et blanc simplifie l'acquisition de l'information visuelle dans un système économique. Le fond différencié est soit blanc, soit noir. Ce qui permet le contraste, c'est un point noir sur le fond blanc ou encore un point blanc sur le fond noir. Deux termes sont en pratique suffisants pour expliquer tout ce qui relève de la lumière réfléchie ou émise. Gérard Simon fait la remarque suivante : « En tant que théorie de la vision, l'optique a commencé par être une pure *géométrie du visible*, tracée en noir et blanc »<sup>70</sup>. Parmi les chromèmes, seul celui de la luminance peut accepter ce système binaire. Or, nous avons affirmé que la luminance n'est pas un chromème. Conséquemment, si la loi qui régit le langage visuel repose fondamentalement sur un système binaire et que ce

<sup>69</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 25.

<sup>70</sup> Gérard, Simon, op. cit., p. 25.

système est achromatique, il nous est possible d'émettre l'hypothèse que la couleur est exclue de cette loi définissant le signe plastique.

À la lumière de ces théories, nous proposons un modèle où le noir et le blanc préexistent à la couleur et où la couleur n'est en fait qu'une qualité ajoutée au noir et au blanc. D'un point de vue théorique, le modèle de la couleur que nous proposons se présente sur deux axes superposés. Le premier est l'axe achromatique de la luminance,  $L$ , qui favorise l'expression de la loi du contraste. Le deuxième est l'axe chromatique de la dominance,  $D$ , qui permet l'expression d'une dominance soit monochromatique, soit polychromatique (fig. 2.7). Selon ce modèle,  $L$  n'est pas un chromème puisqu'il préexiste à la couleur. Avec ce modèle, la couleur représentée par la valeur  $D$ , ne peut s'exprimer pleinement qu'en adjonction à la valeur  $L$ . Dans le modèle que nous proposons, la luminance est intrinsèquement liée à la matière. Elle adhère à cette dernière. Comparativement au modèle proposé par le Groupe  $\mu$ , nous avons maintenant une unité achromatique de luminance et une unité chromatique de dominance pour définir la lumière réfléchie par un objet. La première adhère à l'objet et l'autre non. Comment justifier le fait que la dominance puisse être non adhérente? Nous pouvons l'affirmer à partir de deux points de vue : un premier physique et un second perceptuel.

Physiquement, la couleur qui est réfléchie par le référent est étrangère à ce dernier. L'objet renvoie la couleur qu'il n'absorbe pas. Un mur rouge éclairé par une source lumineuse blanche réfléchit la couleur primaire optique rouge et absorbe le bleu et le vert. L'énergie portée par la longueur d'onde correspondant à la couleur rouge n'adhère pas au référent, elle est retournée selon un angle d'incidence égal à l'angle de réflexion. Ceci revient à affirmer que ce mur qui nous semble rouge conserve en lui l'énergie qui provient des longueurs d'ondes associées au bleu et au vert. Quel est donc ontologiquement la couleur de ce mur ? La réponse est aucune. Physiquement ce mur n'est ni rouge, ni bleu, ni vert. La couleur n'est qu'énergie et la

matière est incolore. Si ce mur rouge est éclairé par une source de lumière bleue, il nous semble noir, le mur absorbant l'énergie de la lumière bleue. Cette fois, ce même mur ne réfléchit aucune énergie.

Du point de vue de la perception, ce mur rouge peut nous sembler rouge, jaune, magenta ou noir. Si la couleur est intrinsèquement liée au référent, comment se peut-il qu'un destinataire puisse percevoir, à partir d'une même unité chromatique, autant de dominance et de surcroît, une unité achromatique ? Nous croyons que cette situation est due au fait que la couleur n'adhère pas au référent et qu'elle n'existe que par la qualité qu'elle exprime pour un destinataire donné dans une situation donnée.

Théoriquement, la proposition que nous avançons peut sembler cohérente et justifiée, mais nous allons maintenant appliquer cette théorie à l'objet de notre recherche, soit l'énoncé texte-image. La technique utilisée oriente l'expérience de façon à isoler et filtrer les unités  $L$  et  $D$ . Le filtrage nous permet de savoir si l'image peut garder ses caractéristiques iconiques en l'absence de l'une de ses unités constitutives. À partir de la figure 2.8, nous filtrons l'unité de la luminance pour ne garder que le chromème de la dominance (fig. 2.9). Nous constatons que l'image photographique conserve difficilement l'intégrité et l'intelligibilité des syntagmes visuels qui la composent. Par contre, un filtrage de l'unité de la dominance du couple  $L+D$  nous ramène à ce qui préexiste à la couleur, c'est-à-dire la luminance (fig. 2.10). La seule expression de l'unité de la luminance permet à l'image ainsi qu'à l'énoncé texte-image de conserver toute ses caractéristiques fondamentales. La luminance est une conséquence de l'expression de la loi du contraste. La luminance correspond à un premier percept qui sert d'assise au contenu informationnel, tandis que la dominance ajoute un contenu chromatique à ce premier percept. La couleur se définit donc à partir de deux percepts. En parallèle, on remarque que l'organe visuel de l'être humain fonctionne également à partir de deux systèmes de perception : un

chromatique avec les cellules à cônes lorsque la luminosité est forte ; et un achromatique avec les cellules à bâtonnets lorsque cette luminosité est faible.

### 2.3 Articulation des unités chromatiques

L'unité colorée doit son existence à une association avec le registre de la forme du signe plastique. Sans association, la couleur demeure une qualité unidimensionnelle. Ce n'est qu'une fois inscrite dans une forme que la couleur peut pleinement participer à l'interprétation du signe plastique. La pierre angulaire de la mécanique qui permet la manifestation de l'unité chromatique dans l'énoncé texte-image est la loi du contraste et non la nomination de la couleur. Ce contraste s'exprime de façon binaire pour la luminance et sous sept formes de contraste pour la dominance. Il faut cependant noter que ces sept contrastes de couleur, tels que Johannes Itten les évoque dans son ouvrage sur l'art de la couleur<sup>71</sup>, ne peuvent être valables s'il y a filtrage de la luminance. Il est erroné d'établir une relation entre la nomination des couleurs et leur interprétation. C'est peut-être de livrer aux règles de la linguistique un code qui n'est pas régi par ces dernières. Ce n'est pas parce qu'une couleur n'est pas littéralement nommée qu'elle n'existe pas. Le code du langage offre une infinité de variations et de subtilités auxquelles le langage écrit ne peut fournir d'équivalents. Par contre, pour exister, la couleur doit être inscrite dans une forme qui elle sera classifiée et nommée. Malgré son intégration au signe plastique, l'interprétation de l'unité chromatique n'en demeure pas moins instable et relative comme nous l'avons démontré avec l'exemple du mur rouge. Voici un autre exemple où une même couleur peut sembler issue de deux dominances différentes, dépendamment des éléments avec lesquels elle est mise en relation. Dans la figure 2.11, l'observation des cercles à l'intérieur des carrés nous en donne un exemple.

---

<sup>71</sup> Johannes, Itten, op. cit., p. 33.

Bien que la valeur colorimétrique des deux cercles soit identique, la perception que nous avons de ces cercles nous indique qu'ils sont de dominances différentes. Par contre, si nous éliminons les termes avec lesquels ces cercles sont en relation, notre perception nous indique qu'ils sont identiques (fig. 2.12). De là, nous pouvons inférer la notion d'instabilité et de relativité de l'interprétation de l'unité chromatique.

La luminance et la dominance sont donc fondamentalement définies par la loi du contraste, et cette loi implique d'emblée une mise en relation entre deux termes sans quoi, il y a absence de contraste, donc d'information. Ces deux termes peuvent être deux valeurs de gris, deux couleurs ou encore une valeur de gris et une couleur. La mécanique qui permet la focalisation de l'attention, autant physiologique que cognitive, sur certains syntagmes de l'image prend racine dans cette relation entre les deux termes. C'est par la loi du contraste que nous pouvons saisir les percepts de luminance (fig. 2.13a) et de dominance (fig. 2.13b) que nous propose l'image de la figure 2.13c. Dans un premier temps, c'est-à-dire au plan du strict percept, notre attention est portée sur les zones de hautes lumières, dans le registre de la luminance (fig. 2.13a). Ces zones sont d'ailleurs une forme embryonnaire des syntagmes avec lesquels les éléments de paratextes peuvent s'arrimer. Du même coup, les formes constituées par la répartition de cette énergie radiante entrent en relation. Ces relations sont ultérieurement consolidées ou brisées lors de l'interprétation du texte et de l'image. Le même processus se produit également au niveau du registre de la dominance. Cette fois l'attention est d'abord portée sur les couleurs dites pures, c'est-à-dire des couleurs qui ont une proportion infime de blanc ou de noir. Tout comme dans le cas de la luminance, des relations s'établissent entre les formes constituées par la répartition de mêmes dominances. Ainsi, la présence et la perception simultanée de la luminance et de la dominance dans un énoncé visuel favorise la manifestation de l'unité chromatique. Cette dernière s'exprime d'autant mieux si elle est mise en relation avec une unité de la luminance que l'on perçoit clairement. Ce principe résulte du fait qu'une unité achromatique, juxtaposée à une unité colorée, a

moins d'incidence sur la perception de la couleur que lorsque deux unités chromatiques sont juxtaposées.

#### 2.4 Arrimage chromatique et textuel

Jusqu'à maintenant, la mécanique sous-jacente à l'articulation de l'unité chromatique nous a permis, au plan du strict percept, d'appliquer la loi du contraste aux registres de la luminance et de la dominance. De cette loi résulte une ou des formes qui constituent les bases de ce que sont les syntagmes visuels de l'énoncé. Dans un deuxième temps, l'interprétation met à contribution l'encyclopédie du destinataire ainsi que ses capacités cognitives. Le principe de la coopération textuelle avancé par Umberto Eco<sup>72</sup> s'applique alors autant pour le texte que pour l'image. Pour que les codes de l'écrit et du visuel puissent s'arrimer et produire ensemble une signification, il faut trouver un dénominateur commun à ces deux codes. Ce langage est de l'ordre non plus du percept mais du concept; il est le langage des représentations, des images mentales qui résultent de l'interprétation du texte et de l'image. Le tableau d'arrimage texte-image (fig. 1.23) nous présente le processus qui permet aux langages écrit et visuel de pouvoir, une fois interprétés, s'arrimer l'un à l'autre. La question est maintenant de savoir si la couleur, en tant que composante du signe plastique, influence cet arrimage entre le texte et l'image et modifie de façon notable la signification de l'énoncé.

Un tel questionnement prend source dans l'utilisation quotidienne d'images identiques qui sont parfois utilisées en couleur, parfois en noir et blanc pour des raisons artistiques, opérationnelles ou encore économiques. Les quotidiens réservent en général la couleur à la une ainsi qu'aux premières pages de chacun des cahiers.

---

<sup>72</sup> Umberto, Eco, op. cit., p. 30.

Afin de répondre à la question, nous allons faire l'analyse de deux situations pour un même paratexte et une même image: une première où l'énoncé présente le couple luminance + dominance et une seconde avec seulement l'unité luminance. Prenons la figure 2.14. Dans cet énoncé nous avons le paratexte *Le repos éternel pour Jean-Paul II* et une image photographique. Le processus demande de scinder l'énoncé de façon à ce que chacun des codes puisse être analysé individuellement. La coopération textuelle exigée du lecteur enclenche une sémiologie qui, à même l'encyclopédie de ce dernier, amène la résurgence d'images mentales (fig. 2.15). L'interprétation des plans plastique et iconique de l'image produit également des représentations dans l'esprit du destinataire (fig. 2.16). Nous sommes maintenant en présence de deux codes sémiotisés qui, conceptuellement, présentent maintenant un code commun. Le processus sémiotique d'arrimage entre le texte et l'image peut dès lors s'enclencher. L'arrimage intervient entre les représentations résultant de l'interprétation du texte et de l'image. La signification ou le sens interprété de l'énoncé naît précisément à l'intersection de ces deux mondes (fig. 2.17). Cette démonstration explique la base mécanique permettant l'émergence de la signification. L'analyse comparative entre l'image avec une unité de luminance et le couple luminance + dominance exige d'approfondir l'analyse des constituantes iconique et plastique de l'image.

L'analyse chromatique de l'image par un filtrage de l'unité de la luminance (fig. 2.9) nous donne à voir une forte dominance rouge sur plus de la moitié de la surface de l'image. Le registre de la forme conjugué au filtrage de la luminance laisse clairement voir plusieurs formes ovoïdes essentiellement regroupées dans la partie inférieure de l'image. Seule quelques formes rectangulaires et rectilignes sont disposées à l'extrême droite de l'image. Tout ce qui n'est pas partie prenante de cette manifestation de la dominance, se distingue *de facto* par opposition plastique. Déjà à ce stade, la cartographie du plan plastique de la dominance suggère les syntagmes importants de l'image.

Le même exercice, cette fois pour les hautes lumières du registre de la luminance (fig. 2.18), nous donne à voir un syntagme principal situé au centre de l'image qui est la représentation iconique d'*une partie du corps du pape*. On perçoit deux autres syntagmes secondaires situés respectivement au centre supérieur : 1) partie inférieure du corps du Christ sur un crucifix; et 2) à l'extrême droite de l'image, gants portés par un garde suisse. Le pivot du registre de la luminance, pour ce qui est de la perception, s'appuie sur les zones de gris moyen de l'image (fig. 2.19), dites en équilibre, parce qu'elles n'enclenchent pas l'apparition d'une image résiduaire négative. Dans le cas présent, ces zones correspondent, pour l'essentiel, au registre de la dominance. Sur le plan iconique, ces zones correspondent à la calotte que portent les cardinaux, à la robe dont est vêtu le pape ainsi qu'à l'habit porté par le garde suisse. Seules quelques lignes verticales et horizontales du mur arrière s'ajoutent à ces éléments. Enfin, les zones de basses lumières (fig. 2.20) sont présentes en deux régions dans la partie inférieure de l'image, mais surtout dans la partie supérieure de l'énoncé visuel. Les deux points du bas de l'image représentent les cheveux de deux cardinaux, tandis que les zones de la partie supérieure représentent une partie de l'habit et la tête du garde suisse ainsi que le mur arrière.

Si nous tenons compte des conditions de perception et de la loi du contraste, nous pouvons en déduire que la manifestation la plus significative du contraste est présentée dans la figure des hautes lumières du registre de la luminance (fig. 2.18). C'est dans ces plages, par opposition à ce qui les entoure, que se trouve le rapport de contraste le plus élevé de l'image. L'œil est d'abord attiré par ces zones. Or, ce registre de la luminance ne correspond pas à la cartographie du registre de la dominance (fig. 2.21a). Il n'y a donc pas ici d'adéquation entre les registres de la luminance et de la dominance. Le registre de la luminance dirige notre attention sur un élément principal : la dépouille du Saint-Père située au centre du cadre de l'image (fig. 2.21b). Quant au registre de la dominance, il dirige notre attention sur deux éléments principaux, soit les calottes et robes des cardinaux ainsi qu'un élément

visuellement de moindre importance : l'habit du garde suisse. Sur le plan plastique, la place occupée par la dépouille du pape est importante mais non dominante. Dans le registre de la dominance, la place attribuée aux cardinaux indique clairement un potentiel de signification que l'on ne retrouve pas au registre de la luminance. Le destinataire qui regarde l'image ne procède toutefois pas à un filtrage du couple luminance et dominance. Il saisit l'énoncé à partir de la loi du contraste. Cependant, ce contraste relève avant tout du registre de la luminance. L'énergie radiante réfléchie par la surface du support photographique se perçoit avec plus de force par des densités contiguës de noir et de blanc que par la perception d'unités chromatiques différentes. L'analyse des deux registres, sans le paratexte, suggère des interprétations forts différentes. Tandis que celui de la luminance met l'emphase sur la dépouille du pape. Par contre, celui de la dominance met en scène les acteurs qui succéderont au pape. Les cardinaux participent dans l'anonymat aux rituels d'une procession qui appellera l'un d'entre eux à remplacer celui qui repose sous leurs yeux. Dans la luminance, c'est l'instant présent ou ce que l'on voit qui prévaut tandis que dans l'autre, c'est ce qui arrivera ou ce qui ne peut être montré qui s'installe.

En adjoignant le paratexte à l'image photographique, on renforce ou bouscule, selon le cas, l'ordre syntagmatique établi par la seule perception de l'image. Dans le registre de la luminance, cet ordre est renforcé et confirmé, puisque le registre de la luminance a pour syntagme principal le pape et que le paratexte amène à des représentations de ce dernier mort ou vivant (fig. 2.22a). Cette adéquation syntagmatique de type synecdotique limite la sémiose à une interprétation centrée sur la personne du pape et confirme l'interprétation de l'image sans le paratexte. Les deux autres éléments secondaires ne sont pas convoqués directement par le paratexte et ils sont donc relégués au second plan. Nous ne devons pas perdre de vue que le contexte d'appropriation d'un énoncé texte-image issu de la une d'un quotidien commande un arrimage rapide des syntagmes.

Dans le cas du couple luminance et dominance (fig. 2.22b), l'ordre est bousculé puisque des trois syntagmes principaux, seul le syntagme du pape est convoqué par l'élément paratextuel. Ce syntagme ne constitue d'ailleurs pas le plus important des trois. Il s'agit en quelque sorte d'un punctum<sup>73</sup> sur lequel le destinataire veut attirer notre attention. Par cet arrimage forcé, le code du langage visuel s'en trouve quelque peu travesti. Bien que le syntagme des calottes et des robes soit visuellement le plus important, l'arrimage du paratexte au seul syntagme du pape laisse flottant les deux autres syntagmes. Le terme *flottant* implique en soi la notion d'errance. Là où les termes du paratexte ne trouvent prise sur les syntagmes de l'image s'amorce une mécanique de renvoi hors du champ de l'image (chapitre III, 3.3). Le paratexte s'arrime de façon synecdotique à un syntagme de l'image et laisse les autres au jeu d'un arrimage plus métonymique. Ceci s'explique par le fait que la classe sémantique proposée par les représentations issues de l'interprétation du paratexte ne suffit pas à satisfaire d'équivalents visuels pour les syntagmes présents dans l'image. À partir des deux syntagmes laissés pour compte, l'image renvoi à d'autres représentations contenues dans une autre classe sémantique. C'est donc hors de l'image que les syntagmes *calottes et robes rouges* ainsi que *garde suisse* peuvent voir émerger leur signification. Puisqu'il s'agit d'arrimages secondaires, le premier étant directe et synecdotique, il n'est même pas certain que ces arrimages aient lieu. Plus la durée de la saisie visuelle par le destinataire est longue, plus les chances que ces syntagmes soient sémiotisés sont grandes.

L'analyse de l'énoncé nous montre que la couleur influence l'arrimage entre le texte et l'image et modifie de façon notable la signification de l'énoncé. Le sens suggéré par l'énoncé texte-image en noir et blanc (fig. 2.23b) met l'emphase sur la dépouille du Saint-Père disposée au centre du cadre de l'image. Une analyse plus exhaustive permet d'établir une relation entre le crucifix tronqué dans sa partie supérieure, le mot « éternel » et le pape Jean-Paul II. Les cardinaux en avant-plan ne

---

<sup>73</sup> Roland, Barthes, op. cit., p. 74.

sont par contre aucunement supportés par le registre de la luminance. Rien ne nous permet de les identifier rapidement et sans ambiguïté. Seul une déclinaison du plan plastique, le hors foyer, contribue à les distancer et les distinguer du reste de la scène. Sur le plan syntagmatique et, en ce qui concerne les cardinaux, seul celui situé près de la dépouille du pape peut être pris en compte. Les trois autres cardinaux, bien que difficiles à reconnaître d'un point de vue iconique, peuvent être pris en compte par inférence et seulement sur le plan paradigmatique.

En résumé, le sens porté par l'énoncé en noir et blanc se limite au pape, au garde suisse et au crucifix. Dans l'énoncé texte-image en couleur, le sens s'articule également autour de la personne du pape, mais dans une mise en scène où des acteurs anonymes se positionnent dans le but de ravir le poste qu'occupait le défunt. Le registre de la dominance est si présent que le syntagme des calottes et des robes rouges ne peut être *narcotisé*<sup>74</sup> parce que non arrimé à un élément paratextuel. D'un point de vue plastique, la couleur contribue fortement à la reconnaissance iconique des cardinaux. Le hors-foyer contribue aussi à distraire et à détourner le regard du sens premier. En couleur, le syntagme des cardinaux revêt une telle importance qu'il peut sembler nuire à l'arrimage du texte et de l'image. Le sens porté par l'énoncé en couleur se révèle dans une relation entre le pape, mentionné par le paratexte, et ses cardinaux. À preuve, un filtrage partiel du registre de la dominance uniquement sur le syntagme *calottes* (fig. 2.24) nous permet renverser cette relation pour ramener une signification proche de celle proposée dans l'énoncé en noir et blanc.

Il nous est maintenant permis de croire qu'une *similarité d'adéquation* entre d'une part, le paratexte et le registre de la luminance, et d'autre part, le paratexte et le registre de la dominance peut conduire à l'émergence d'une même signification.

---

<sup>74</sup> Par une association à un élément textuel, la narcotisation consiste ici à minimiser la valeur sémiotique des propriétés intrinsèques des plans plastiques et iconiques qui sont manifestés pour ne valoriser qu'un facteur particulier.

Cependant, l'inverse, c'est-à-dire une *différence d'adéquation*, conduit à l'émergence de deux significations. La décision de publier une image en noir et blanc ou en couleur n'est donc pas anodine.

La couleur porte en son sein un paradoxe, celui d'une qualité non adhérente et insaisissable, qui ajoute une crédibilité et une vraisemblance à la véracité du caractère indiciel de l'image, contribuant parfois à confondre la réalité et sa représentation. Le pouvoir de la couleur réside dans cette relation entre la matière et notre système perceptif visuel. Cependant, la couleur éloigne également cette perception de l'objet et de ce qui le définit ontologiquement, c'est-à-dire l'énergie. Une image en couleur nous donne une plus grande impression de ressemblance et de similarité avec le référent, tandis qu'une image en noir et blanc semble nous laisser saisir l'essence d'un espace-temps arraché à la matière.

Pour être étudiées, les composantes plastiques de l'énoncé texte-image doivent préalablement être circonscrites de l'environnement dans lequel elles s'inscrivent. Ce processus fait appel à la notion de cadre afin d'établir quels éléments se verront attribuer un statut sémiotique ou non.

## CHAPITRE III

### LE CADRE

Les relations qu'entretiennent l'image et le paratexte sont fondées sur une discrimination qui distingue ces derniers du support qui permet leur diffusion. Le résultat de cette discrimination se présente sous la forme d'un élément plastique combiné à un motif de la représentation que l'on désigne comme le *cadre* de l'énoncé texte-image. Le paratexte et l'image s'articulent d'abord autour de deux cadres : un premier cadre tangible pour l'image, et un second cadre, plus approximatif ou virtuel pour le paratexte. La concomitance de l'écrit et du visuel contenus dans ces deux cadres produit un nouvel énoncé. De la conjonction de certains éléments issus des deux lieux de représentation émerge une configuration autre que celle suggérée séparément par l'image ou par le texte. Ce nouveau lieu commun de représentation est déterminé par l'exercice de discrimination exercé par le paratexte sur certains syntagmes visuels qui composent l'image. Ce processus découle d'une mise en relation de termes à travers des rapports logiques. La construction du sens de ce nouvel énoncé repose sur une articulation de la signification à partir d'un jeu rhétorique. Par une exploration des relations du cadre, des rapports logiques et du rôle de l'énoncé paratexte-image, nous allons disséquer la mécanique qui permet une structuration et une cristallisation de la signification.

### 3.1 Définition du cadre

Le cadre définit l'espace physique à l'intérieur duquel la construction de l'énoncé visuel et textuel se matérialise. Ce lieu de représentation est automatiquement investi d'un statut sémiotique, puisqu'il se distingue de l'espace physique qui est extérieur à celui de l'énoncé. L'intérieur constitue le *champ* de la représentation, tandis que la fin de ce champ annonce le début du *hors-champ*. La validité du statut sémiotique des différentes composantes matérielles du lieu de la représentation exige cependant des précisions particulières. Le Groupe  $\mu$  aborde la problématique du cadre en tant que figure qui se distingue du fond<sup>75</sup>. Cette figure s'exprime, d'un point de vue plastique, par une différence de contraste induisant une forme. Un carré blanc disposé sur un mur gris se définit visuellement par la somme de l'expression de différences de densité en des points horizontaux  $x$  et verticaux  $y$  par rapport à des points horizontaux  $x'$  et verticaux  $y'$  (fig. 3.1a). La somme des points où il y a différence de densité constitue une forme qui se distingue du fond sur laquelle cette forme est disposée. Dès lors, cette forme devient une figure et engendre un cadre.

Cette figure, et tout ce qui se situe à l'intérieur du cadre, acquiert alors un statut sémiotique. Ce statut est relatif et d'aucune façon tributaire des caractéristiques plastiques qui définissent la figure. À preuve, si ce même carré blanc est disposé cette fois-ci sur mur blanc, aucune différence de contraste ne permet son expression visuelle (fig. 3.1b). Il n'y a ni forme, ni figure, ni cadre, ni d'espace de représentation et pourtant, ce carré est ontologiquement le même. La discrimination de la figure conduit donc à la notion de cadre. Pour le Groupe  $\mu$ , le cadre a pour frontière intérieure le *contour* qui permet de délimiter l'espace en deux régions : une première région intérieure où réside la figure et une deuxième région qui concerne tout ce qui

---

<sup>75</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 377

est extérieur à la première. Le contour donne naissance au cadre dans lequel on retrouve la figure. Le contour est donc un tracé virtuel qui n'est pas nécessairement quadrangulaire. Le Groupe  $\mu$  ajoute que le contour est parfois doté d'un artifice extérieur à l'espace de la représentation : la *bordure*. Cette dernière participe matériellement à la discrimination de l'énoncé sans pour autant en faire partie. Normalement, les figures qui participent à la représentation ne doivent pas dépasser les limites du cadre. La figure qui chevauche l'espace de la représentation et le fond desquels elle se distingue, amène à une ambiguïté quant au statut sémiotique qui doit lui être conféré. Le Groupe  $\mu$  distingue donc, dans la figure du cadre, le contour et la bordure.<sup>76</sup>

### 3.1.1 Critique de la définition du cadre selon le Groupe $\mu$

Le Groupe  $\mu$  affirme que sa définition du cadre se veut moins restrictive que celle proposée par ses prédécesseurs. Ainsi, la définition du cadre donnée par Meyer Schapiro, soit « une clôture régulière isolant le champ de la représentation de la surface environnante »<sup>77</sup>, est critiquée et ne s'applique, selon le Groupe  $\mu$ , qu'aux messages iconiques (« représentation ») dans un univers à deux dimensions (« surface environnante »). De plus, cette définition se limite à certaines formes seulement parmi celles qui sont possibles (« régulières »).<sup>78</sup> Nous estimons que la définition proposée par le Groupe  $\mu$  n'est guère moins restrictive que celle de ses prédécesseurs. Elle appelle fondamentalement la même rhétorique que celle du tableau. L'essentiel de la définition du cadre repose sur une rhétorique de la bordure. Cet artifice qu'est la bordure a pour fonction première de désigner un espace auquel on attribuera un statut sémiotique. Cette importance donnée à la bordure se rapproche de la place qu'occupe

<sup>76</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 131.

<sup>77</sup> Meyer, Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p.13.

<sup>78</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 377

le cadre dans le discours des historiens de l'art. Victor I. Stoichita parle ainsi du cadre :

Le cadre de tout tableau établit l'identité de la fiction. Donner à un tableau, en plus de son cadre réel, un cadre peint signifie élever la fiction à la puissance 2. Le tableau à cadre peint s'affirme deux fois comme représentation : il est l'image d'un tableau. Tout comme la représentation des encadrements "réels" déjà analysée, celle du cadre pictural transforme un morceau de contexte brut en peinture.<sup>79</sup>

Cette définition du cadre exclut toute représentation qui n'est pas dotée d'une bordure matérialisée dans un cadre plus souvent qu'autrement quadrangulaire. Les assises de la définition et de la rhétorique du cadre proposées par le Groupe  $\mu$  sont fondamentalement les mêmes que celles qui ont servi Stoichita et Schapiro dans leur réflexion sur le sujet. Cependant, le Groupe  $\mu$  va plus loin en proposant un tableau des figures de rhétorique du cadre axé principalement sur la bordure<sup>80</sup>. Plusieurs représentations ne peuvent être analysées à partir de la seule rhétorique du cadre. Prenons en exemple les panneaux publicitaires en bordure des autoroutes qui présentent des constructions visuelles alliant des images et des objets tridimensionnels dans un même énoncé. Les wagons, escaliers et tourniquets du métro sont littéralement tapissés d'images autocollantes qui épousent toutes les formes imaginables.

Selon Charles S. Peirce, « la délimitation d'un phénomène comme signe n'est déterminé qu'à travers une élucidation de son sens »<sup>81</sup>, ce qui implique *a priori* l'acceptation d'un principe d'élasticité du cadre, sans quoi le cadre pourrait devenir un frein à l'élaboration de la signification.

<sup>79</sup> Victor I., Stoichita, *L'instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 69.

<sup>80</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., p. 383.

<sup>81</sup> Nicole, Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990, p. 25.

### 3.1.2 Proposition d'une définition du cadre

Le discours portant sur la bordure et le contour tend à vouloir circonscrire un certain genre d'énoncé visuel. Il évacue cependant toute la question des conditions physiologiques et de la mécanique qui permettent le percept<sup>82</sup> de la forme. Plusieurs énoncés visuels intelligibles créés par l'humain se manifestent par des configurations plastiques souvent contenues dans un cadre étranger à celui proposé par la rhétorique du tableau. La définition du cadre tel que donnée dans les dictionnaires associe également la bordure au cadre pour des objets quadrangulaires.<sup>83</sup> Pour définir le cadre, il est important de considérer les mécanismes physiologiques qui contribuent à la saisie de l'énoncé visuel. Il serait faux d'affirmer qu'une image photographique ou qu'un élément de texte est reçu comme un tout et saisi comme tel par l'organe visuel du destinataire. Le concept du cadre doit impérativement allier l'objet et sa captation visuelle. L'objet existe certes en soi, mais on ne peut procéder à son analyse qu'à partir d'une appropriation de plusieurs caractéristiques qui le définissent. Sans cette appropriation, l'objet demeure une potentialité de communication. Pour acquérir un statut sémiotique, le champ de l'énoncé visuel doit être intelligible, donc préalablement saisi par l'organe de la vision.

La résultante conceptuelle de cette appropriation de l'énoncé visuel n'est point l'objet lui-même mais plutôt une partie de cet objet, c'est-à-dire une sorte de punctum en référence à ce que Roland Barthes a évoqué à ce sujet.<sup>84</sup> Nous proposons donc une définition du cadre qui tient compte de deux aspects fondamentaux : les

---

<sup>82</sup> Le percept se définit comme une représentation mentale d'un objet ou d'une image donnée par la perception, sans référence à une chose en soi (Grand Dictionnaire Terminologique de l'office québécois de la langue française).

<sup>83</sup> Cadre Bordure entourant une glace, un tableau, un panneau..., Petit Robert de la langue française.

<sup>84</sup> Roland, Barthes, op. cit., p. 73.

caractéristiques plastiques de l'énoncé visuel ainsi que les caractéristiques physiologiques du système perceptif visuel de l'humain. Nous devons exclure les caractéristiques iconiques à cette étape-ci, puisque ces dernières sont issues du résultat de la sémiose, processus cognitif subséquent à celui du stricte percept. En tenant compte de ces deux aspects fondamentaux, il devient alors possible d'élaborer une définition plus large qui englobe à la fois l'objet et le processus de captation. Cette approche permet de redéfinir l'acception visuelle du mot cadre pour y inclure des signes non seulement iconiques mais également symboliques et conceptuels.

Une nouvelle définition du cadre a pour principal objectif de permettre d'abord une analyse distincte du texte et de l'image, puis une mise en relation de ces deux termes. Cette mise en relation se fonde sur des rapports logiques qui convoquent des éléments issus des deux ensembles pour n'en former qu'un seul, et ce nouvel ensemble est le fruit d'un jeu rhétorique dans lequel le nouveau cadre ne saurait se réduire à la définition donnée par le Groupe  $\mu$ . Concrètement, le cadre pourrait se définir à partir des principes de contraste et de focalisation de l'attention. Ces principes relèvent d'une part des caractéristiques plastiques de l'énoncé visuel, et d'autre part, des caractéristiques physiologiques du système perceptif visuel de l'humain. D'un point de vue plastique, les différences de contraste permettent de discriminer les formes. D'un point de vue physiologique, la focalisation de l'attention par le phénomène de la saccade oculaire<sup>85</sup> permet de préciser quelles formes sont retenues parmi celles disposées dans le champ de l'énoncé. De façon implicite,

---

<sup>85</sup> La saccade oculaire est le mouvement qui permet de fixer la direction du regard sur la cible à percevoir afin que l'image de celle-ci se projette très exactement sur le centre de la macula. La macula est la petite surface de la grosseur d'un pois, située au centre de la rétine et composée exclusivement de cônes. Elle est la seule partie de la rétine qui permet une vision précise des détails. Elle analyse la forme, la position dans l'espace, la longueur d'onde, les contrastes de chaque point qu'elle explore et transmet au cerveau les résultats de son analyse. Contrairement au champ visuel qui couvre toute la portion d'espace qui peut se projeter sur l'ensemble de la rétine, la surface susceptible de donner une image sur la macula est très petite (Article Dr G. Wettstein-Badour, 2002).

l'aspect quadrangulaire du cadre s'en trouve éclaté. Nous avons plutôt affaire à un cadre polymorphe et variable. Par analogie avec la saccade oculaire, on peut même introduire le concept de *polycadres*, c'est-à-dire que plusieurs petits cadres, qui sont autant de points d'intérêt dans l'énoncé, s'additionnent pour n'en donner qu'un seul qui les englobe tous.

À l'issue de tout ce que nous venons d'évoquer, le cadre peut se définir comme la frontière de l'ensemble des formes qui ont reçu une attention particulière et qui se distinguent de l'espace physique permettant leur diffusion. Du strict point de vue du percept, l'attention visuelle soutenue sur un élément plutôt qu'un autre dans l'énoncé visuel n'est pas tributaire de considérations qui sont spécifiques au destinataire, c'est-à-dire des considérations sociales, culturelles ou autres. Elle relève plutôt de considérations liées au système perceptif visuel de l'humain, à la loi du contraste ainsi qu'à la répartition des caractéristiques plastiques constituant l'énoncé visuel. Prenons en exemple la figure 3.2, dans laquelle on peut reconnaître trois carrés : un premier (fig. 3.2a) qui est défini par une fine ligne noire et dont l'intérieur est blanc; un deuxième (fig. 3.2b) qui est lui aussi défini par une fine ligne noire et dont l'espace intérieur est constitué de différentes densités de gris; et enfin un troisième (fig. 3.2c) qui est défini par une seule densité, le noir. Pour qu'il y ait information, il ne doit pas y avoir un rapport de contraste nul ou une similitude de configuration totale des caractéristiques plastiques, sans quoi l'information est nulle. Si l'un des carrés de la figure 3.2 était représenté par la figure 3.1b, il y aurait alors similitude de configuration totale des caractéristiques plastiques  $xy$  et  $x'y'$ . Ainsi, toutes les caractéristiques plastiques de la figure 3.1b sont identiques, ce qui équivaut à un rapport de contraste nul et conséquemment, à une information visuelle nulle ou indifférenciée. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons affirmer que chacun des trois carrés de la figure 3.2 possède intrinsèquement un potentiel communicationnel.

Cependant, la répartition des caractéristiques plastiques de chacun de ces carrés amène une focalisation de l'attention qui diffère en terme de position et de durée pour chacune des figures. La quantité d'information que recèle chacun des trois carrés est donc variable. Ainsi, du point de vue du strict percept, plus l'énoncé visuel comporte d'informations, plus la durée de l'attention portée à la figure risque d'être importante. Si on intègre maintenant les trois carrés à l'intérieur d'un seul énoncé (fig.3.3a) et qu'on lui applique la définition du cadre, on constate que la définition que nous proposons est issue d'un processus à trois termes. Un premier cadre, illustré dans le cas présent par une fine ligne bleue, distingue la figure du fond (fig. 3.3b). Un deuxième cadre circonscrit les différences de contraste à l'intérieur de la figure (fig. 3.3c). Enfin, un troisième détermine le degré de focalisation de l'attention pour chacune des formes qui composent la figure (fig. 3.3d), ici représenté par ordre d'importance du bleu foncé au bleu pâle. D'un point de vue physiologique, le cadre ne se délimite plus uniquement en fonction de l'espace strict de la représentation, mais également en fonction de la quantité d'informations relevées par les différences de contraste dans cet espace. Les trois carrés ne modélisent pas le cadre avec la même force ni avec la même importance (fig. 3.3d).

La définition du cadre que nous proposons est issue d'un processus circulaire (fig. 3.4) à trois termes où, sans réduire le statut sémiotique de leur espace de représentation respectif, chacun des deux premiers termes contribue à définir le troisième. Le cadre est donc chacun des trois termes à la fois, sans pour autant n'en être qu'un seul. Ce cadre est également variable et évolue tout au long du processus sémiotique. À l'étape du strict percept, il est relativement stable, tandis qu'une fois le processus sémiotique enclenché, il ne cesse de se modifier selon par exemple les éléments de texte ou les images qui sont adjoints à l'énoncé visuel. L'idée de définir

le cadre à partir de deux pôles fondamentaux<sup>86</sup> permet d'étendre le concept du cadre hors de celui dans lequel la rhétorique du tableau l'a confiné. Le cadre peut ainsi se déployer tant à l'intérieur de la bordure, sur la bordure, qu'à l'extérieur de la bordure tel que l'a défini le Groupe  $\mu$ , sans que le statut sémiotique de l'énoncé n'en soit altéré (fig. 3.5). Le cadre peut également circonscrire des énoncés qui, par ailleurs, ne disposent pas d'une bordure. Les images peintes sur les visages d'indigènes sont un exemple de la limite qu'impose une définition traditionnelle du cadre. Une rhétorique du cadre ne doit pas restreindre la réalité du support matériel sur lequel est disposé l'énoncé, mais plutôt tenter d'étendre cette réalité aux mécanismes qui en permettent sa saisie visuelle.

La définition du cadre que nous proposons implique une lecture et une rhétorique fondamentalement différentes de l'énoncé texte-image. Par rapport à l'énoncé, les conditions de perception nous conduisent à définir le cadre comme la résultante d'un processus centrifuge (fig. 3.16a). La différence tient au fait que l'énoncé et les unités icono-plastiques qui le constituent sont les éléments à partir desquels naît le cadre, et non l'inverse. La fonction indexicale de la bordure, telle que proposée par le Groupe  $\mu$ , prend racine dans une logique centripète (fig. 3.16b). Cette logique s'appuie sur le fait que la bordure précède ce qu'elle circonscrit, tant du point de vue d'une rhétorique du signifié que d'une rhétorique du signifiant. Ensuite, l'ensemble des unités plastiques contenues à l'intérieur de ce cadre et séparées du monde environnant peut se constituer en un énoncé. En ce sens, la bordure devient un instrument indiquant qui crée une disjonction entre l'objet sémiotique et l'environnement dans lequel il s'inscrit. Pour expliquer les figures hors normes de la rhétorique du signifié de la bordure, le Groupe  $\mu$  avance l'idée de trois situations : 1) le débordement où l'énoncé sort de la bordure; 2) le bornage et l'imbordement où

---

<sup>86</sup>Celui de l'objet à travers les caractéristiques plastiques de l'énoncé visuel et celui de la captation visuelle à travers les caractéristiques physiologiques du système perceptif visuel de l'humain.

l'énoncé est réduit par la bordure; et 3) le compartimentage où l'énoncé est subdivisé par des bordures intérieures<sup>87</sup>.

Toutes ces figures d'exception visent à renforcer et à justifier l'idée d'une disjonction entre un dedans et un dehors. On avance même l'idée qu'en l'absence de codes indexicaux tels que ceux proposés par le contour ou la bordure, l'énoncé ne peut être traité adéquatement. Quant à la norme pour la rhétorique du signifiant de la bordure, on affirme qu'elle « est historiquement allée dans le sens de l'occultation de la bordure »<sup>88</sup>. Le Groupe  $\mu$  dresse ensuite une liste des manifestations hors normes : la *destruction* où la bordure est incomplète ou brisée; l'*hyperbole* où la bordure est physiquement plus importante que l'énoncé; la *substitution* et l'*iconisation* où la bordure devient à son tour un énoncé et perd ainsi sa fonction d'index. Ces distinctions entre les rhétoriques du signifié et du signifiant se basent sur le concept d'un espace intérieur et d'un espace extérieur. Nous croyons qu'une telle logique et qu'une telle définition du cadre reviennent à affirmer que l'énoncé doit être saisi et traité *in vitro*, en dehors du contexte qui permet sa diffusion. Dans les faits, l'énoncé se définit plutôt comme un espace sur lequel une attention particulière est portée. Cet espace se compose d'unités icono-plastiques, dont certaines sont ultérieurement différenciées. Les unités plastiques à partir desquelles se construit l'énoncé visuel sont fondamentalement les mêmes que celles constituant l'univers dans lequel évolue cet énoncé. La notion de bordure ou de frontière est importante afin de cerner l'ensemble des unités plastiques qui se verront conférer un statut sémiotique.

La distinction entre intérieur et extérieur, telle qu'avancée par le Groupe  $\mu$ , se résume pour l'essentiel à une approche *a priori* supposée factuelle, mais qui est plutôt fortement conventionnée et issue de savoirs encyclopédiques. Ce qui distingue l'énoncé du fond ultérieurement différencié sur lequel il est disposé ne relève

---

<sup>87</sup> Groupe  $\mu$ , op. cit., pp. 386-388.

<sup>88</sup> Groupe  $\mu$ , *ibidem.*, p. 389.

aucunement de la nature intrinsèque des unités plastiques qui définissent cet énoncé et ce fond. C'est ici que doivent être pris en compte certaines conditions de perception. Cet espace contenant un ensemble d'unités icono-plastiques qui tiennent lieu d'un objet ne peut surgir directement à la conscience du destinataire. Le processus implique une appropriation préalable des stimuli par le corps, et ultérieurement leur traitement. Ceci soulève alors la question du processus qui permet de circonscrire cet espace. Le Groupe  $\mu$  s'avance un peu dans cette voie en posant discrètement la question dans une note de fin de chapitre :

Une question peut ici se poser : pourquoi la bordure focaliserait-elle l'attention sur l'espace intérieur et non sur l'extérieur? Puisqu'elle délimite deux espaces, il n'y a aucune raison d'en privilégier un *a priori*. Mais il faut ici rappeler le rôle de la fovéa, qui permet d'opposer un espace scruté à un espace indifférencié. La bordure pourrait être un analogon de cette fovéa.<sup>89</sup>

La comparaison entre bordure et fovéa est intéressante. Cependant, la région du champ visuel délimitée par la fovéa<sup>90</sup> ne détermine en rien l'espace intérieur ou l'espace extérieur, puisqu'il ne s'agit que d'une limite physiologique à une capacité de focalisation. L'énoncé visuel disposé dans un cadre n'est pas saisi instantanément et objectivement sur toute sa surface par l'organe visuel de l'humain. Physiologiquement, le premier cadre qui s'impose à la perception est d'abord celui du champ visuel. Cependant, tout ce qui se trouve à l'intérieur et à l'extérieur de ce champ visuel est susceptible d'acquérir un statut sémiotique, sur un plan syntagmatique, puisque le point de vue de l'humain n'est pas fixe. Nous bougeons la tête et les yeux afin de déterminer ce qui, ultimement, sera considéré comme un signe. De plus, le champ visuel est balayé par une suite de mouvements oculaires qui s'attarderont plus longtemps sur certains éléments plastiques et moins longtemps sur d'autres. L'addition de tous ces déplacements et de l'importance accordée à certaines

<sup>89</sup> Groupe  $\mu$ , *ibidem.*, p. 464.

<sup>90</sup> Elle correspond à une région du champ visuel de un à deux degrés.

unités icono-plastiques façonnent le cadre de l'énoncé d'après une logique centrifuge. La délimitation de la bordure ou du contour de l'énoncé ne se construit pas uniquement par la reconnaissance d'unités plastiques auxquelles peuvent être attribuées une fonction indexicale. Elle repose sur une analyse de l'information visuelle et plus spécifiquement sur les ruptures visuelles. L'information ne se trouve pas dans les plages où il y a similitude de configurations mais plutôt à la frontière de la rupture visuelle et du changement. L'uniformité des plages prépare et augmente en quelque sorte la quantité et l'importance de l'information induite par la rupture. Toute cette information doit être préalablement balayée par le regard afin qu'un cadre puisse être confirmé. Dans cet ordre d'idées, nous croyons que seul le processus centrifuge permet de définir adéquatement le cadre de l'énoncé visuel.

### 3.2 Application de la définition du cadre à l'énoncé texte-image

Avant d'aller plus loin, une mise au point d'ordre lexicale s'impose. L'acception des mots *cadre*, *cadrer* et *recadrer* demande certaines précisions. Le mot *cadre*, tel qu'utilisé jusqu'à maintenant, fait référence à une frontière conceptuelle qui circonscrit une réalité plastique. Il ne faut confondre le mot *cadre* tel que nous l'utilisons avec l'acception que lui donne la bordure, comme par exemple avec un cadre en bois. Nous considérons que le mot *cadrer* fait référence à l'acte de construction de l'énoncé : il s'agit d'instituer un point de vue, une fenêtre sur un monde ou un angle de traitement par rapport à un référent. Enfin, *recadrer* consiste à opérer une réduction des configurations icono-plastiques que compte un énoncé visuel afin de produire un nouvel énoncé.

Dans l'énoncé texte-image qui nous concerne, le cadre permet de discriminer deux éléments : une image et un texte. Ces deux codes sont fondamentalement

différents et convoquent des mécanismes de décodage distincts. L'image est référentielle et traitée par l'hémisphère droit de notre cerveau tandis que le texte est arbitraire et traité par l'hémisphère gauche de notre cerveau. Bien que l'aspect plastique des caractères alphanumériques circonscrive graphiquement le texte, la délimitation physique qui permet de cerner visuellement l'élément textuel reste quant à elle variable, imprécise voire indéfinissable. La question reste théorique, puisqu'un même élément paratextuel peut avoir plusieurs cadres virtuels sans que ses capacités de signification en soient pour autant modifiées (fig. 3.6). La signification de l'élément textuel de la figure 3.6a ne diffère pas de celle de la figure 3.6b, bien que leurs cadres soient différents. C'est parce que le signe linguistique est fondamentalement différent du signe visuel que les notions de contour et de cadre ne s'appliquent pas de la même façon à l'image et au texte. Le signe linguistique, de par sa nature arbitraire et linéaire, peut dans une certaine mesure, conserver ses capacités de significations, indépendamment des configurations qui en permettent sa reconnaissance (fig. 3.7a et fig. 3.7b). Le cadre dans lequel le signe linguistique apparaît n'a pour fonction que de circonscire les caractères alphanumériques. Seuls ces derniers peuvent être sémiotisés. Règle générale, le fond sur lequel les lettres sont couchées n'acquiert pas de statut sémiotique. Il ne contribue en rien à l'émergence de la signification. Avec le paratexte, le plan plastique est parfois évacué de l'analyse.

Ainsi, au-delà d'un certain seuil, le paratexte doit d'abord être analysé comme une image. La grosseur de la police de caractères, la couleur de l'encre utilisé et les caractéristiques iconiques des lettres sont autant d'éléments qui, fondamentalement et avant tout, donnent à voir l'image d'un paratexte. Une brève typologie des associations possibles entre l'image et le texte (fig. 3.8) nous montre toutefois qu'un caractère alphanumérique peut être constitué de caractéristiques plastiques signifiantes ou encore d'images. Dès cet instant, il acquiert des propriétés icono-

plastiques et doit être analysé à la fois comme une image et comme un texte. L'image peut également compter des caractères alphanumériques, ce qui oblige alors une analyse selon les codes visuel et linguistique. Dans un cas comme dans l'autre, le texte et l'image sont visuellement saisis à partir de cadres soit virtuels, soit tangibles. Ce sont précisément ces cadres qui permettent la rencontre des deux codes. Le produit de ces deux langages amène la création d'un nouvel énoncé issu de la somme des formes plastiques de l'image et des représentations mentales convoquées par l'élément textuel (fig 3.9). Cette fois, le cadre de ce nouvel énoncé visuel n'est plus le résultat du strict percept, mais résulte plutôt de l'arrimage de deux processus sémiotiques : l'un pour l'image et l'autre pour le paratexte. Ce cadre est conséquemment variable, puisque si l'on change l'un des termes en présence, on modifie l'arrimage, ce qui produit un nouvel énoncé doté d'un nouveau cadre.

L'agencement des syntagmes visuels et paratextuels s'effectue également sur deux axes : un axe syntagmatique et un axe paradigmatique. Cet exercice consiste à classer et à garder ou non certains syntagmes en vertu de rapports logiques<sup>91</sup> d'identité, d'équivalence, de déduction ou d'induction qui peuvent différer selon qu'ils soient sur l'un ou l'autre des deux axes. Les rapports d'identité sont ceux où  $x=x$ , c'est-à-dire que les similitudes de configurations du signe ou de l'icône sont dans un rapport d'identité égale à la représentation mentale que le destinataire se fait du référent. Par exemple, l'icône photographique d'une pomme représenté par  $x$ , et l'idée encyclopédique d'une pomme représentée par  $x$ . Si les configurations iconoplastiques disposées à la surface du support photographique sont suffisamment similaires aux représentations encyclopédiques que le destinataire a du concept de la pomme, il y a alors et seulement dans ce cas, rapport d'identité (fig 3.5a). Les rapports d'équivalence sont ceux où  $a+b+c=x$ . Dans ce cas, il faut que la somme des

---

<sup>91</sup> Martine, Joly, *L'image et les signes*, Paris, Nathan, 1994, p.27.

configurations icono-plastiques équivalent, dans l'esprit du destinataire, à une idée ou à un concept. Si une image nous présente un drapeau rouge avec une faucille et un marteau, ces trois éléments peuvent alors être dans un rapport d'équivalence avec l'idée du communisme. Les rapports de déduction sont ceux qui permettent, à partir de caractéristiques plastiques, d'émettre une hypothèse interprétative pour des éléments non représentés par l'icône. Prenons par exemple une image qui représente une maison de laquelle s'échappe de la fumée. Nous pouvons affirmer que s'il y a de la fumée, il y a vraisemblablement un feu qui consume une matière quelconque. Enfin, les rapports d'induction sont ceux à partir desquels on peut présumer d'une potentialité. L'image d'un homme tenant une mitraillette à la main nous conduit à croire que cet homme pourrait user de cette arme et tuer quelqu'un éventuellement.

L'exercice de discrimination qu'exerce le paratexte sur certains syntagmes de l'image s'effectue donc à partir de rapports logiques de différents ordres qui peuvent être mis en œuvre à partir de l'analyse des plans plastique et iconique de l'image. Le paratexte et l'image sont d'abord traités individuellement. Ce n'est que subséquemment que le produit de l'exercice sémiotique sur le paratexte est mis en relation avec celui de l'image. Il ne faut pas perdre de vue que nous avons à faire à deux codes qui appellent des mécaniques fort différentes. Pour être interprété, un texte exige la coopération du lecteur. Umberto Eco donne la définition suivante du texte : « un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif »<sup>92</sup>. La seule lecture des lettres alignées les unes à la suite des autres ne peut suffire à produire un sens.

---

<sup>92</sup> Umberto, Eco, op. cit., p. 65.

Prenons par exemple la figure 3.10 où l'interprétation par le lecteur du paratexte *Pluies acides* provoque l'émergence de représentations mentales diverses mais toute contenues à l'intérieur d'un paradigme donné. Prenons maintenant l'image de la figure 3.9 à laquelle nous allons appliquer la définition triadique du cadre. Le premier cadre distingue la figure du fond (fig. 3.11-1). Le deuxième cadre circonscrit les zones où il y a des différences de contraste à l'intérieur de la figure (fig. 3.11-2). Enfin, le troisième cadre détermine le degré de focalisation de l'attention pour chacune des formes ou des syntagmes qui composent la figure (fig. 3.11-3). Nous remarquons qu'à l'issue de cet exercice, certains syntagmes visuels de l'image sont pour ainsi dire narcotisés, c'est-à-dire exclus, suite au processus triadique de définition du cadre (fig. 3.12). Toutefois, la rencontre de l'écrit et de l'image peut modifier les cadres et les représentations mentales, de telle sorte que des syntagmes narcotisés suite à l'analyse de l'image seule ne le sont plus après l'adjonction du paratexte à l'image. Ainsi, l'énoncé texte-image de la figure 3.9 propose des agencements entre le paratexte et l'image qui nous permettent de voir surgir certains syntagmes d'abord narcotisés et inversement. Les syntagmes visuels correspondant au ciel sont des plages où il y a une similitude de configuration totale des caractéristiques icono-plastiques. Ces plages sont conséquemment plus sujettes à être narcotisées autant d'un point de vue perceptuel que d'un point de vue sémiotique.

Cependant, l'exercice de discrimination exercé par le paratexte sur les syntagmes de l'image vient donner une tangente à l'analyse de l'image. Ainsi, un cadre pour l'énoncé composé d'un paratexte, des mots *Pluies acides* et d'une image, inclut cette fois des syntagmes initialement pauvres en information et narcotisés d'autres syntagmes riches en information (fig. 3.13). L'exercice s'avère différent selon que l'analyse s'effectue sur un ou l'autre des deux axes. Sur l'axe syntagmatique, les termes du code de l'écrit s'arriment, par des rapports logiques et

stylistes, avec certains syntagmes visuels proposés par le processus circulaire de définition du cadre. Sur l'axe paradigmatique, ce sont les représentations mentales issues de la sémiotisation du code de l'écrit qui vont s'arrimer, par des rapports logiques, avec certaines des représentations mentales issues de la sémiotisation des plans plastique et iconique de l'image. C'est donc grâce à deux processus sémiotiques répartis sur deux axes qu'émerge la signification du nouvel énoncé texte-image. Il faut noter que la modification d'un des deux termes engendre la création d'un nouveau cadre qui produit de nouveaux agencements entre les syntagmes du code de l'écrit et du visuel, et de ces agencements émerge une nouvelle signification pour l'énoncé texte-image. Par exemple, l'énoncé texte-image de la figure 3.9 nous donne à voir un élément de paratexte, *Pluies acides*, duquel émerge des représentations mentales diverses : nuage, eau, lac, ciel, arbre, mort, poisson, cheminée, etc (fig. 3.10). Ces images sont le fruit d'une interprétation du code de l'écrit par le destinataire à partir de son savoir encyclopédique. Ces images sont en quelque sorte versées dans une banque qui est mise en relation avec une autre, cette-fois constituée par l'interprétation du code visuel. Dans le cas où l'élément paratextuel n'est plus le même, il y a une incidence directe sur les représentations constituant la banque du code de l'écrit.

Dans la figure 3.14, les représentations mentales suggérées par l'élément paratextuel *L'architecture moderne* s'arriment avec d'autres syntagmes visuels que ceux avec lesquels l'élément paratextuel *Pluies acides* s'arrime. De même, dans la figure 3.15, le code de l'écrit *Déforestation et urbanisme* se fractionne en deux termes qui s'arriment chacun avec des syntagmes distincts de l'image. C'est ainsi que le cadre de l'énoncé texte-image peut prendre diverses formes au fil des agencements et des interprétations.

### 3.3 Rôle des figures de rhétorique

Le jeu rhétorique qui permet l'émergence de la signification repose sur une dialectique entre le texte et l'image, et entre le champ et le hors-champ. L'acte de cadrer en photographie institue *de facto* un intérieur et un extérieur à l'énoncé visuel en construction. On distingue matériellement l'intérieur de l'extérieur par une différence de contraste. Le texte et l'image sont les deux pôles ou les deux termes à partir desquels une structuration du sens peut survenir. Ces deux signes se déploient sur deux axes, comme nous l'avons précédemment mentionné. L'arrimage entre le texte et l'image se fonde sur une opération de discrimination. Cette dernière s'effectue à partir de rapports logiques de différents ordres qui peuvent être mis en œuvre à partir de l'analyse des plans plastique et iconique de l'image. Les rapports logiques exigent une situation où deux termes sont mis en relation. Selon Bernard Meyer, le trope est fondé sur la perception d'une relation unissant deux pôles : un littéral et un figuré. Il ajoute :

De même que ces deux *instances* sont des *objets de pensées* qui ne correspondent pas nécessairement (*sic*) à des *objets réels*, de même, la relation qui les unit n'a pas à être objectivement fondée : il suffit qu'elle existe dans la *représentation* que les usagers se font de ces objets. L'objet principal de l'analyse tropologique est de rendre compte du *passage* d'un pôle à l'autre.<sup>93</sup>

Ce passage dont parle Meyer se confine essentiellement dans des opérations d'arrimage ou de renvoi. Une fois défini, les cadres de l'image et du texte deviennent des contenants dans lesquels sont déposés les syntagmes textuels et visuels qui participent au jeu rhétorique. Ce jeu met en cause les figures de rhétorique. Nous posons un bref regard sur deux d'entre elles, soit sur la synecdoque et sur la métonymie. Beaucoup de confusion et de définitions divergentes entourent ces deux

---

<sup>93</sup> Bernard, Meyer, *Synecdoques, Étude d'une figure de rhétorique, Tome I*, Paris, L'Harmattan, 1993, pp. 61-62.

figures. Certains, dont Dumarsais, affirme par exemple que la synecdoque est une espèce de métonymie. Nous avons retenu les définitions données par Catherine Saouter afin de clarifier la distinction entre ces deux figures de rhétorique. Selon ces définitions, la synecdoque consiste à remplacer un terme par un autre en autant que le terme substituant est en rapport avec le terme substitué et que ces derniers appartiennent à la même classe sémantique.

Quant à la métonymie, elle consiste à remplacer un terme par un autre, les deux termes appartenant à des classes sémantiques distinctes. De plus, ces deux classes appartiennent à une classe plus vaste<sup>94</sup>. Ces deux définitions s'appuient donc sur des classes sémantiques. La figure 3.17a nous présente la synecdoque avec une seule classe sémantique, soit un substitué en bleu et un substituant en rouge. Dans la figure 3.17b, la métonymie est représentée par un ensemble dans lequel on retrouve deux classes sémantiques contenant respectivement un substitué et un substituant<sup>95</sup>. L'ensemble, dans la métonymie, est un peu l'équivalent d'un paradigme à l'intérieur duquel on retrouve deux sous-paradigmes.

Si nous prenons l'énoncé texte-image de la figure 3.9, nous remarquons que l'action du paratexte *Pluies acides* sur l'image repose sur un jeu rhétorique qui appelle principalement la synecdoque. La dialectique entre le champ et le hors-champ y joue assurément un rôle, bien que de moindre importance que celui joué par le passage des *objets de pensées* du paratexte à l'image, pour emprunter la terminologie de Bernard Meyer. Ces *objets de pensées* sont, dans les faits, les représentations mentales issues du paratexte et de l'image. L'arrimage entre des représentations

---

<sup>94</sup> Catherine, Saouter, *Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie* dans *RSSI, Recherches sémiotiques / Semiotics Inquiry*, vol. 15, n° 1-2, 1995, p. 150.

<sup>95</sup> Tableau réalisés d'après le Tableau 1 : Tropes linguistiques tiré de Catherine, Saouter, *Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie* dans *RSSI, Recherches sémiotiques / Semiotics Inquiry*, vol. 15, n° 1-2, 1995, p. 153.

similaires ou identiques conduit à une cristallisation de la signification par une stabilisation des frontières virtuelles définissant le cadre de l'énoncé texte-image.

Dans la terminologie de Peirce, nous pourrions affirmer que la synecdoque force l'action de l'interprétant final sur la sémiuse, ce qui arrête la spirale de la sémiuse et provoque l'émergence du sens. La figure 3.18 nous montre, à partir du schéma de la synecdoque, l'action du paratexte sur l'image. Nous pouvons remarquer que la classe sémantique de l'image inclut à la fois le champ et le hors-champ. Le champ étant le substituant en rouge qui correspond à ce qui a été cadré ou recadré lors de la construction de l'énoncé visuel. Les syntagmes narcotisés par l'action du texte sur l'image sont cependant mis en veilleuse. Ils sont, dans cet énoncé texte-image, exclus du cadre tel que nous le définissons dans notre proposition en 3.1.2. En ce qui concerne le hors-champ, il est le substitué en bleu. Il est pertinent de noter qu'en soi, l'image photographique entretient une relation particulière avec la synecdoque. L'image photographique tire de la synecdoque sa définition la plus fondamentale. Enrico Carontini en a d'ailleurs donné la définition suivante :

... on peut dire que l'image (particulièrement l'image photo-optico-chimique) est dans sa substance une « synecdoque » : donc d'abord, avant tout – et, incontestablement, après tout – une partie, une perspective particulière sélectionnée et située dans un lieu et dans un temps. Toute « figure » ultérieure, toute manipulation rhétorique ne pourra jamais effacer que plus ou moins cette donnée ontologique initiale.<sup>96</sup>

Quant à la métonymie, elle se définit par une mécanique qui renvoie non pas au champ ou au hors-champ de l'image, mais plutôt à une autre classe sémantique. Prenons cette fois un énoncé texte-image tiré d'une page intérieure du quotidien *Libération* (fig. 3.19) parue la veille du décès du souverain pontife Jean-Paul II. Cette

<sup>96</sup> Enrico, Carontini, *Faire l'image, matériaux pour une sémiologie des énonciations visuelles*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 27

page illustre bien notre propos et contient un titre – *La lutte finale de Jean-Paul II* – ainsi que deux sous-titres qui se lisent ainsi : *Vendredi soir, le souverain pontife âgé de 84 ans a perdu conscience* et *Les fidèles se sont rassemblés par milliers sur la place Saint-Pierre*. Ce titre et ces sous-titres sont accompagnés d'une image photographique. L'action des paratextes sur l'image enclenche un renvoi à l'extérieur du champ et du hors-champ de l'image. En l'absence d'un syntagme visuel pouvant correspondre aux caractéristiques des représentations mentales de l'interprétation des paratextes, la métonymie nous donne à voir un substituant sur lequel aucune représentation ne peut s'arrimer.

Bien que problématique à première vue, cette situation confère à l'image une force d'expansion souvent plus efficace que n'importe quelle construction photographique, si réussie soit-elle. Nous pouvons alors nous demander pourquoi? D'après le tableau sur le processus d'arrimage texte-image du chapitre I (fig 1.23), il faut que le texte et l'image aient tous deux été transformés d'un état formel vers un état conceptuel afin qu'ils puissent s'arrimer. Plus vite l'image mentale issue de l'interprétation du texte trouve une représentation correspondante dans la banque des images mentales issues de l'interprétation de la photographie, plus tôt cesse la sémiologie qui a été enclenchée. Cette situation a pour conséquence que la banque de représentations est moins riche. Dans une situation où le jeu rhétorique repose sur la métonymie, le substituant sur lequel aucune représentation ne peut rapidement s'arrimer force l'expansion de cette banque de représentations. Un peu à l'image d'un aimant qui est repoussé, les représentations mentales du texte obligent le destinataire à réinterpréter l'image photographique, à défaut de quoi aucune signification ne peut émerger.

L'efficacité d'un tel jeu rhétorique réside dans le fait que, ce qu'on ne montre pas est souvent bien plus significatif et évocateur que ce qui est « donné à voir »<sup>97</sup>. Dans la figure 3.19, l'image d'un soldat de la Garde suisse qui veille à la sécurité du souverain pontife absent de son siège est plutôt éloquente. Dans l'exemple de la figure 3.20, le schéma de la métonymie nous présente l'action du paratexte sur l'image. Les trois éléments paratextuels amènent des représentations mentales qui sont contenues dans une classe sémantique donnée, mais différente de celle de l'image. Le substituant tient donc lieu de quelque chose pour lequel les représentations du texte ne trouvent pas d'équivalent dans cette même classe. Dans cet énoncé texte-image, le substituant nous donne à voir à la fois une configuration icono-plastique issue d'une classe sémantique  $x$  ainsi que des représentations issues d'une classe sémantique  $y$ . La cohérence et la justification d'un tel substituant trouve sa réponse dans une classe sémantique plus vaste qui englobe  $x$  et  $y$ . Le jeu rhétorique entre paratexte et image donne lieu à un détournement de sens très efficace. Le paratexte se préoccupe du pape Jean-Paul II agonisant, tandis que l'image interroge l'avenir, en mettant l'emphase sur le poste et la fonction ecclésiastique laissés vacants.

Circonscrire le texte et l'image à l'intérieur d'un cadre tangible et conceptuel constitue une première étape pour la compréhension d'une mécanique qui produit le sens. Bien que fondamentale et importante, la définition traditionnelle du cadre ne peut suffire à expliquer à elle seule les phénomènes perceptifs et interprétatifs qui confèrent un statut sémiotique à l'énoncé. La définition du cadre à trois termes que nous proposons constitue un point de départ à partir duquel l'analyse d'une disposition icono-plastique plus complexe peut être envisagée.

---

<sup>97</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 42.

## CHAPITRE IV

### DISPOSITION

La disposition concerne l'organisation du plan iconique à partir de ce qui a été construit au plan plastique. Il s'agit de mettre en scène des éléments dans un cadre donné et avec une économie de moyens, afin de rendre le message le plus efficient possible. Ceci implique deux éléments : ce que l'on choisit de montrer et ce que l'on choisit de ne pas montrer.<sup>98</sup> L'incidence de ce fait sur la mécanique interprétative n'est point négligeable, car ce qui n'est pas montré est, en général aussi sinon plus important que ce qui est montré. Le choix d'intégrer ou non tel ou tel élément fait appel à l'invention, c'est-à-dire à une discrimination par le destinataire des éléments qui sont présentés au destinataire. Ceci a des répercussions sur les figures de rhétorique qui sont convoquées par le processus interprétatif. La disposition et l'invention sont les deux parties de la composition. C'est sur cette dernière que repose l'intelligibilité de l'énoncé. Pour notre objet de recherche, la disposition se manifeste par l'agencement des codes de l'écrit et du visuel à l'intérieur d'un ou de plusieurs espaces physiques.

#### 4.1 Notions de temps et d'espace

Le temps et l'espace sont deux notions qui s'expriment de façons très différentes. Pourtant, en ce qui concerne le standard courant de l'image, « l'axiome

---

<sup>98</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 79.

*un seul lieu, un seul moment* fait de l'image fixe et unique un *instantané*. »<sup>99</sup> Le temps de l'image photographique se rapporte à trois choses : la durée d'exposition du matériel photosensible aux photons de la lumière; le temps diégétique installé suite à l'interprétation des occurrences icono-plastiques de l'énoncé; et enfin, le temps métrique. Le premier relève d'une opération automatique qui peut être de l'ordre de quelques millièmes de seconde à plusieurs heures. Le deuxième se rapporte au processus interprétatif et découle de l'induction d'une succession d'actions, toutes issues de la disposition que l'énoncé propose au destinataire. Le troisième est tributaire du temps que le destinataire veut bien accorder à l'énoncé ainsi qu'aux pratiques sociales relatives au contexte de diffusion de l'image.

#### 4.1.1 Le temps photographique

Pour Philippe Dubois, la durée d'exposition du matériel photosensible à la lumière correspond à une tranche temporelle retirée de la continuité qu'il qualifie de *coupe*. Nous croyons qu'il est inapproprié d'utiliser le terme *coupe*, au sens littéral, puisqu'il implique l'isomatérialité et l'isomorphisme de la matière et du temps. Une coupe peut s'exécuter dans une entité stabilisée. Or, les vibrations des ondes électromagnétique font en sorte que la notion d'instantanéité se définit à l'intérieur d'une durée, un peu à l'image du filet lancé à l'eau par le pêcheur et hissé à bord du bateau quelques heures plus tard. Les poissons pris au piège sont à l'image des cristaux d'halogénures d'argent touchés par les photons sur l'émulsion. En photographie, cette durée est standardisée et conventionnée selon une échelle linéaire<sup>100</sup>. La seule situation où le déplacement du photon est complètement arrêté correspond à 0 Kelvin, température à laquelle toute activité électronique cesse.

<sup>99</sup> Catherine, Saouter, *ibidem*, p. 165.

<sup>100</sup> Une vitesse d'exposition de 1/125 de seconde est le double de celle de 1/250 et la moitié de 1/60.

Cependant, lorsque le déplacement des photons s'arrête, il n'y a plus de lumière, c'est le noir absolu.

Selon cette logique, nous croyons que la notion de coupe est inappropriée. S'il doit nécessairement y avoir vibrations pour qu'il y ait lumière, c'est donc dire qu'il y a également mouvement. La question du continu et du discontinu se pose alors. Le système perceptif de l'humain transforme le continuum de la réalité en une multitude de captations discontinues à partir desquelles il crée l'illusion d'une continuité du mouvement. Une seule de ces captations par l'organe visuel s'apparente à la mécanique photographique. Les sels d'argent noircis sur la pellicule sont une trace laissée par le passage des photons. Selon la trichonomie du signe, « la photo est d'abord *index*. C'est ensuite seulement qu'elle *peut* devenir ressemblance (icône) et acquérir du sens (symbole). »<sup>101</sup>

Le caractère indiciel de la photographie revêt quelque chose de plus ambigu et de troublant. Fondamentalement, cette trace laissée sur la pellicule est elle-même une construction qui n'a rien à voir avec le référent duquel elle se nourrit. Par exemple, l'utilisation d'une longue vitesse d'obturation entraîne une augmentation de la durée d'exposition à un continuum en mouvement. Le changement de position du référent dans l'espace provoque, empiriquement, la construction d'une représentation qui n'a de prise que dans l'imaginaire du destinataire. Cette trace est celle d'une réalité non restituée dans sa donnée temporelle. C'est un peu comme jadis, lorsqu'on pouvait réécrire à la machine à écrire, par-dessus une page déjà dactylographiée. Il s'agit d'une caractéristique déterminante, puisque du point de vue sémiologique, cela permet de démontrer que l'icône photographique n'est pas l'objet et que seulement certaines caractéristiques de l'objet sont dénotées par l'image. Les effets de *filé* et de *bougé* en photographie ne réfèrent à aucune réalité perçue ou vécue par le

---

<sup>101</sup> Philippe, Dubois, op. cit., p. 50.

destinataire, en ce sens que personne ne peut avoir le souvenir et l'expérience de l'effet de filé ou de bougé. Contrairement à la pellicule photo-sensible, l'œil ne peut enregistrer ce phénomène. Tel que l'affirme Philippe Dubois : « la photo, dans son principe, est de l'ordre du performatif — dans l'acception linguistique du mot (quand dire, c'est faire) autant que dans sa signification artistique (la « performance »). »<sup>102</sup> La naissance et la mort de l'image s'exécute simultanément dans la durée de l'acte photographique.

#### 4.1.2 Le temps diégétique

Le temps diégétique est le deuxième élément du temps de l'image photographique. Il se construit à partir de l'interprétation de la disposition du plan iconique. L'exemple de l'effet de filé ou de bougé évoque dans l'esprit du destinataire un avant, un pendant et un après tous réunis dans l'image. L'effet de filé offre une déclinaison du registre plastique qui place au premier plan le paradoxe de la fixité de l'image photographique ou le mouvement compris et réifié par l'arrêt ce qui constitue une sorte de narration commandée par des hypothèses inductives. Le temps diégétique peut être d'une fraction de seconde, d'une heure ou d'une vie. Seule l'interprétation du récit le détermine. Le temps de l'image photographique est suspendue : il n'existe qu'une fois comparé et témoigne d'un entre-deux. Philippe Dubois parle du temps photographique en ces termes :

Pour reprendre la formule lapidaire rapportée par Denis Roche : « Le temps de la photo n'est pas celui du Temps ». Autrement dit, le fragment de temps isolé par le geste photographique, dès lors qu'il est ravi par le dispositif, happé par le trou (la boîte) noir (e), passe d'un coup définitivement dans « l'autre monde ». Et il se met à jouer une temporalité contre une autre. Il quitte le temps chronique, réel, évolutif, le temps qui passe comme un fleuve, *notre* temps

<sup>102</sup> Philippe, Dubois, *ibidem*, p. 154.

d'êtres humains inscrit dans la durée, pour entrer dans une temporalité nouvelle, séparée et symbolique, celle de la photo : temporalité qui, elle aussi, *dure*, tout aussi infinie (en principe) que la première, mais infinie dans l'immobilité totale, figée dans l'interminable durée des statues. Le petit bout de temps, une fois sorti du monde, s'installe à demeure dans l'au-delà a-chronique et immuable de l'image. Il pénètre à jamais dans quelque chose comme l'*hors-temps de la mort*. Arrêt (définitif) sur l'image.<sup>103</sup>

#### 4.1.3 Le temps métrique

Le temps métrique a un impact déterminant sur la construction de l'énoncé lui-même. Une image photographique qui se retrouve à la une d'un quotidien, sur la couverture d'un livre, sur une affiche ou dans une galerie d'art n'a pas droit au même temps métrique. Le destinataire consacre fort probablement plus de temps à regarder et à analyser une photographie dans une galerie qu'il n'en consacre à la une d'un quotidien. Le temps métrique est directement proportionnel à la capacité physiologique d'appropriation de l'énoncé par l'organe visuel de l'humain. Dans le cadre de notre recherche, le temps métrique est une donnée importante. Ainsi, plus l'exposition à l'énoncé est longue, plus les possibilités d'interprétation de l'image sont riches. Il est cependant vrai que le destinataire peut, de façon objective, accorder autant de temps à une image à la une d'un quotidien qu'à celle accrochée au mur d'une galerie d'art. Le dispositif de présentation de l'image prédispose le destinataire et indique parfois le temps métrique que l'on veut voir accordé à l'appropriation de l'image.

La disposition de l'énoncé visuel à la une d'un quotidien nous permet de croire que l'image semble parfois accessoire, voire méprisée. Les quotidiens

---

<sup>103</sup> Philippe, Dubois, *ibidem*, p. 160.

accordent une grande importance à ce qui se trouve en première page du quotidien. Par contre, la disposition dite *de kiosque* laisse peut-être transparaître le véritable statut donné à l'image. Dans l'exemple de la figure 4.1, paratextes et images sont disposés tels que vus en kiosque. Dans les deux cas, la photographie est amputée d'une partie relativement importante du cadre dans lequel elle a été construite et imprimée. La figure 4.2 nous laisse voir la disposition telle qu'elle apparaît lorsque le quotidien est déplié. Un tel traitement ne serait certes pas accepté pour l'élément paratextuel. Un titre tronqué devient incompréhensible, mais qu'en est-il de l'image? Cela équivaut à un recadrage qui a pour conséquence de produire un nouvel énoncé, un nouveau sens. Par comparaison, c'est un peu comme si un même titre a des significations différentes selon qu'il se trouve, dans sa disposition *kiosque*, donc tronquée, ou dans sa disposition *dépliée*.

#### 4.1.4 L'espace

La deuxième notion, l'espace, nourrit le cadre de l'énoncé. Elle le fait de façon formelle pour ce qui est montré dans le champ de l'image et de façon conceptuelle pour ce qui n'est pas montré, non seulement dans les hors-champs diégétiques et extra-diégétiques, mais également dans le champ. Ce qui n'est pas montré dans le champ est présumé exister, sans quoi la cohérence du récit s'effondre. Par exemple, la figure 4.3a nous montre une partie de la tête de Jean-Paul II en représentation. Notre système visuel, et surtout interprétatif, ne se contente pas *de voir* ou de prendre pour véridique ce qui est montré, faute de quoi l'image nous offrirait une scène à tout le moins macabre. C'est à partir du système interprétatif que ce qui est incomplet est complété. À ce propos, Rudolf Arnheim écrit :

On perçoit souvent les objets comme complets dans leurs trois dimensions alors que seule leur partie frontale s'offre directement au regard. [...] L'exploit

cognitif qu'implique ce processus consiste à rejeter l'intégralité de la forme qui se présente et à la réinterpréter en tant que partie d'un tout plus vaste et mieux structuré.<sup>104</sup>

De la même façon, lorsque l'on regarde la figure 4.3b, nous acceptons l'idée que la partie gauche du corps du pape Benoît XVI ne soit pas montrée, mais qu'elle existe bel et bien du point de vue de l'objet référentiel, tout comme dans la représentation que nous en avons. L'espace se résume pour l'essentiel à une construction synecdotique. L'action de cadrer n'est pas objective. On ne prend pas une portion de la réalité, mais on construit plutôt, à partir d'un seul point de vue, une rhétorique qui sait produire des représentations et un sens particulier une fois interprétée. En ce sens, nous sommes en désaccord avec de Philippe Dubois lorsqu'il affirme :

L'espace photographique, lui n'est pas donné. Pas plus qu'il ne se construit. C'est au contraire un espace à prendre (ou à laisser), un prélèvement dans le monde, une *soustraction* qui opère *en bloc*. Le photographe n'est pas du tout dans la position de remplir progressivement un cadre vide et vierge, déjà là. Son geste consiste plutôt à soustraire d'un coup tout un espace « *plein* », déjà rempli, à un continu. La question de l'espace, pour lui, n'est pas de *mettre dedans* mais d'*enlever* d'une seule pièce.<sup>105</sup>

L'acte photographique ne peut se réduire à une mécanique automatique. Accepter cette idée, c'est adhérer à l'idée de la recherche de la vérité ou d'une objectivité illusoire. C'est aussi nier tout le travail de construction rhétorique qu'exigent les plans plastique et iconique de l'image. L'espace est un passage de la tridimensionnalité à la bidimensionnalité, une déconstruction et un rabattement selon « les règles de la géométrie euclidienne »<sup>106</sup>, ce qui n'est pas rien. Il ne s'agit pas ici de soustraction dans un bloc : il faut convertir et transposer selon une certaine perspective. La résurgence de la troisième dimension appartient à l'exercice sémiotique et peut prendre des formes diverses. L'espace de la réalité n'est jamais

<sup>104</sup> Rudolf, Arnheim, op. cit., 1976, p. 43.

<sup>105</sup> Philippe, Dubois, op. cit., p. 169.

<sup>106</sup> Catherine, Saouter, op. cit., p. 44.

plein. N'oublions pas que toute image n'est pas nécessairement un signe : un paysage, sans destinataire, n'est pas un signe iconique. Par contre, la photographie de ce paysage, construite selon une perspective particulière, en est un. L'intelligibilité et l'intention sont des préalables à toute communication. Une soustraction automatique qui opère en bloc dans un espace déjà rempli, sans intention, est tout à fait impossible. L'action d'appuyer sur le déclencheur est suffisante pour garantir l'intelligibilité de l'énoncé. Le signe iconique ne représente qu'un aspect sélectionné de l'espace, ce qui lui confère un statut sémiotique. Par contre, l'espace en soi ne peut être sémiotiquement saisi.

#### 4.2 Monocadre

Le concept du monocadre renvoie à l'idée de la construction visuelle unique disposée en un seul lieu. Ce type de disposition présuppose une analyse synchronique. Le cadre, qui englobe le paratexte et l'image, est saisi en un seul lieu et un seul temps par le destinataire. La question est maintenant de savoir comment la disposition des syntagmes à l'intérieur de l'énoncé permet au paratexte de s'arrimer à l'image. Nous devons aborder le problème à partir des plans plastique et iconique que propose l'image.

Les conditions de perception commandent une réduction du nombre d'informations à traiter dans un temps donné, sans quoi il y a discrimination ou sélection de certaines informations. Cette réduction de données précède le processus sémiotique. Il est conséquemment préférable de construire l'énoncé qui est destiné aux quotidiens en élaguant l'information non pertinente à l'émergence de la signification. Ceci vaut autant pour le paratexte que pour l'image. Un syntagme

textuel qui ne trouve pas d'équivalent visuel dans une image de type synecdotique amène le destinataire à trouver coûte que coûte un syntagme visuel sur lequel le texte a, une emprise, même si cette emprise est minimale. Au contraire, dans une image de type métonymique, il faut que le paratexte fasse glisser rapidement le processus d'arrimage hors des plans plastique et iconique de l'image. L'adéquation entre paratexte et image se doit d'être claire et sans ambiguïté.

#### 4.2.1 Analyse de l'énoncé du Toronto Star

Avec la grille de la figure 1.26, analysons maintenant l'exemple de la figure 4.4 qui présente deux énoncés texte-image traitant du même sujet, soit les attentats du 11 mars 2004 à Madrid, en Espagne. La photographie à la une du *Toronto Star* est relativement contextualisée, tandis que celle à la une du *Globe and Mail* est plutôt décontextualisée.

Dans l'image du *Toronto Star*, le premier niveau de lecture, soit celui du plan plastique, permet de constater que le registre de la luminance (fig. 4.5.a) ne se présente pas de façon organisée si ce n'est que pour la ligne blanche du train et, dans une moindre mesure, pour les lignes noires des rails, entrecoupés par les masses humaines. Quant au registre de la couleur, il est non significatif (fig. 4.5b). Dans cette image, on distingue deux principaux syntagmes visuels : celui suggéré par le registre de la luminance (fig. 4.6a) et renforcé par la composition, et celui souligné par les masses (fig. 4.6b) qui entrecoupent les lignes. Ces syntagmes sont en quelque sorte le squelette de cet énoncé visuel.

Au deuxième niveau de lecture, c'est-à-dire au plan iconique, on observe que peu de syntagmes sont organisés de façon à être rapidement nommés, outre le syntagme du train et de ses wagons (fig. 4.7). La démultiplication du nombre d'occurrences identifiées fragilise la cohésion de l'énoncé visuel. La seule disposition des humains ne permet pas une identification rapide des éléments en cause. Partant du constat qu'une silhouette humaine posée debout correspond à un degré maximal d'iconicité<sup>107</sup>, nous conviendrons que la multiplicité des positions humaines observées dans l'image réduit d'autant le degré d'iconicité. Le caractère fortement iconique de cette image nous amène à chercher en elle un équivalent aux paratextes *mass* et *murder*. Sur le plan plastique, la grosseur des caractères amplifie et dramatise le sens porté par le paratexte. Un corollaire visuel est anticipé par le destinataire, or ceci ne se matérialise pas de façon convaincante. Le mot *mass* s'arrime avec certains humains dont la silhouette permet cette association. Quant au mot *murder*, il y a un problème. Dans cette image, rien ne nous permet une association iconique avec la mort. Nous reconnaissons beaucoup de représentations physiques et fragmentaires pouvant être associées au corps blessé, mais rien qui incarne la mort sans équivoque, comme le suggère le paratexte.

C'est ainsi qu'une certaine ambiguïté émerge de l'énoncé titre-image. Si cette image avait comporté un plan plastique plus significatif et un plan iconique plus spécifique, peut-être aurions-nous alors pu la qualifier de synecdoque particularisante<sup>108</sup>. Hypothétiquement, l'image aurait pu nous présenter en avant-plan un cadavre recouvert d'un drap et dont un bras aurait été découvert avec, en arrière-plan, le train éventré. Cette synecdoque particularisante aurait évoqué et défini l'unité du syntagme *mass murder*. À partir de cette unité, l'énoncé titre-image aurait pu, à travers le processus sémiotique du destinataire, être généralisé à un grand nombre de

<sup>107</sup> Les invariants qui permettent la reconnaissance du *type humain* (tête, bras, jambes) sont plus facilement identifiés lorsque l'humain est debout que si il est penché ou accroupi.

<sup>108</sup> Catherine, Saouter, *Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie* dans *RSSI, Recherches sémiotiques / Semiotics Inquiry*, vol. 15, n° 1-2, 1995, p. 149.

personnes et ainsi correspondre à *mass murder*. Une image fortement iconique se doit d'être très précise et concise sans quoi elle peut s'appauvrir sur le plan syntagmatique. Un trop grand nombre de syntagmes, en égard d'un laps de temps d'appropriation présumé court, place l'organe visuel dans une mécanique de discrimination et de sélection qui s'avère souvent problématique. Comme le souligne Rudolf Arnheim :

La vue, normalement, a affaire à plus d'un ou deux objets à la fois. Dans la plupart des cas, le champ visuel est surchargé et ne se soumet pas à une organisation intégrée de l'ensemble. Dans une situation typique de la vie quotidienne, une personne se concentre sur certaines zones et certains détails particuliers ou sur quelques caractéristiques générales, tandis que la structure du reste demeure rudimentaire et floue.<sup>109</sup>

La cohésion de l'ensemble est souvent tributaire de la disposition et du nombre de syntagmes dans l'énoncé.

#### 4.2.2 Analyse de l'énoncé du *Globe and Mail*

Prenons maintenant la une du *Globe and Mail*. À la lecture du plan plastique de l'image, on constate que deux régions noires (fig. 4.8a) et une région rouge-jaune (fig. 4.8b) dominant l'image sur fond monochrome. Le registre de la couleur est très significatif. Dans cette image, on distingue deux syntagmes visuels forts (fig. 4.9). L'espace et le temps diégétique y sont, sans contredit, très explicitement affinés au plan plastique. L'exercice sémiotique conjugué à la disposition des syntagmes du plan plastique nous poussent à croire que les secouristes qui entassent les sacs noirs aligneront une deuxième rangée de sacs noirs (fig. 4.9b).

<sup>109</sup> Rudolf, Arnheim, op. cit., pp. 43-44.

Au plan iconique, les deux syntagmes principaux renferment le degré d'iconicité nécessaire à la compréhension de l'image et du récit suggéré par celle-ci. On peut nommer deux principaux éléments (fig. 4.10) : 1) humains et sacs noirs; et 2) un premier brancard que l'on retrouve dans les mains des secouristes et un second, à droite de l'image, appuyé contre un muret de béton. Ces brancards sont des éléments secondaires mais non moins intéressants. Un dernier élément, à la fois plastique et iconique, apporte à cette image décontextualisée une mise en situation d'une efficacité remarquable, au seul bénéfice de la compréhension du récit. Il s'agit d'un signe symbole, soit le sigle d'une croix rouge. Une seule croix suffit pour nous renseigner sur la nature et l'ampleur du drame. Cette image se compose donc de peu de syntagmes significatifs, d'une plasticité sans équivoque et d'une iconicité franche et directe. La cohésion avec le titre y est très efficace. Dans un contexte de lecture rapide, tous les éléments paratexte-image sont décodés et rapidement associés. De plus, sur le plan interprétatif, la mort s'incarne dans le noir et la vie s'incarne dans le rouge. Le sigle de la croix vient ajouter à la compréhension de l'action. Cette image est un parfait exemple de la métonymie visuelle de type  $\Sigma$ <sup>110</sup>. Les sacs noirs n'ont rien en commun avec l'humain. Ils n'en sont pas une partie. La vie dans cette image n'est pas dans un sac : elle est debout et représentée ici par les secouristes, dans le registre de la dominance. Le syntagme visuel correspondant aux sacs noirs remplace le syntagme absent des corps sans vie allongés sur le sol. La somme logique des sacs noirs et des corps allongés nous convie à l'évocation de la mort. L'addition des sacs en une rangée complétée et une deuxième à compléter s'arrime avec le mot *mass*. Avec une étonnante économie, cette image réussit, par la force de ses plans plastique et iconique, à évoquer l'horreur et à renforcer le titre *mass murder*.

---

<sup>110</sup> Catherine, Saouter, op cit., p. 155.

### 4.2.3 Analyse comparée

Par une analyse comparative des deux énoncés, on est à même de saisir l'importance d'utiliser peu de syntagmes concis et signifiants, autant au plan plastique qu'au plan iconique dans un contexte d'appropriation rapide de l'énoncé texte-image. Afin de vérifier l'hypothèse à l'effet que l'arrimage du texte et de l'image dans l'énoncé du *Globe and Mail* est plus efficace que celui dans l'énoncé du *Toronto Star*, nous allons neutraliser l'action de l'hémisphère gauche, donc de la reconnaissance iconique, en procédant à une rotation à 180 degrés des images des deux unes (fig. 4.11). Un seul regard nous permet de constater que l'organisation plastique des deux images est très différente. L'image de droite est très concise et organisée au plan plastique par rapport à celle de gauche. Les syntagmes visuels *masses noires* et *masses rouges* sont clairement identifiables. L'image de gauche est, par contre, beaucoup plus difficile à décoder. L'élément plastique dominant se résume à celui de la composition. Si nous tentons maintenant d'adjoindre le paratexte *mass murder* aux deux images. Le mot *mass* s'arrime difficilement avec l'image de gauche, à cause principalement de la multiplicité et de la disposition des syntagmes plastiques. Par contre, pour celle de droite, le paratexte s'arrime relativement bien avec les masses noires. Pour ce qui est du mot *murder*, il ne s'arrime guère mieux avec l'image de gauche mais un peu mieux avec le noir dans l'image de droite. Ce n'est qu'au plan de l'interprétation que l'arrimage du mot *murder* prend tout son sens.

### 4.3 Polycadres

Le concept de polycadres renvoie à l'idée de constructions visuelles multiples, disposées en un seul lieu ou encore, dans plusieurs lieux. Ce type de disposition présuppose une analyse synchronique ou diachronique. Les cadres qui englobent les représentations sont soit disposés sur un même support, soit séparés temporellement.

#### 4.3.1 Analyse diachronique des polycadres

Si le destinataire doit tourner la page d'un magazine pour voir la suite d'une publicité, un écart temporel sépare *de facto* la saisie des deux cadres. Les publicités disposées en séquence de trois ou quatre panneaux le long des autoroutes imposent un intervalle qui correspond à la vitesse de déplacement de l'automobile dans laquelle se trouve le destinataire. Le temps de déplacement fait partie de la construction rhétorique, au même titre que le contenu de chacun des panneaux. Juxtaposer les panneaux en un seul lieu enclenche un processus interprétatif complètement différent, duquel aboutira une *signification nouvelle*. Le rôle spécifique de l'*interstice temporel* introduit dans ce genre d'énoncé a pour fonction de créer une disjonction, un arrêt ou un vide durant lequel le processus sémiotique tourne en spirale. Le destinataire n'a accès à l'énoncé que pendant quelques secondes seulement; après quoi, le plan de la représentation ne lui est plus accessible. Ces types de publicités comportent d'ordinaire très peu de syntagmes, soit un court paratexte et un seul syntagme visuel par panneau. En général, le quatrième panneau permet de résoudre l'agencement des *syntagmes textuels et visuels de l'ensemble des quatre panneaux*. Le résultat

interprétatif de ce parcours spatio-temporel ne correspond en rien à la somme ou à la juxtaposition des quatre énoncés. La perte d'un point de vue fixe de la part du destinataire par rapport à chacun des énoncés déconstruit le réel en une succession de points de vue distincts.

#### 4.3.2 Analyse synchronique des polycadres

Le concept de polycadres disposés en un seul lieu fonctionne sur une base synchronique. Il fractionne l'espace du support en une multitude de petits cadres agencés selon une rhétorique particulière. Les cadres peuvent alors être agencés selon trois déclinaisons possibles : la *juxtaposition*, la *superposition* ou l'*insertion*<sup>111</sup>. Le paratexte et l'image d'un énoncé composent une définition minimale des polycadres. Inspiré du tableau de la typologie des croisements entre le texte et l'image (fig. 3.8), l'énoncé paratexte-image peut prendre quatre formes différentes. Une première forme comprend un paratexte et une image qui sont juxtaposés (fig. 4.12). Une deuxième forme se rapporte à l'insertion<sup>112</sup> et nous montre le code de l'écrit inscrit sur l'image en tant qu'entité unidimensionnelle (fig. 4.13). Une première variante de cette dernière forme, que nous qualifions de consubstantialité plastique, intègre le code de l'écrit à l'univers référentiel (fig. 4.14). Dans ce cas, le code de l'écrit demeure unidimensionnel, c'est-à-dire qu'il ne répond pas aux lois qui régissent l'articulation de l'objet référentiel dans un espace tridimensionnel. Par contre, dans une deuxième variante de l'insertion, que nous qualifions de consubstantialité référentielle, le code

<sup>111</sup> Juxtaposition un à côté de l'autre. Superposition par-dessus ou par-dessous avec débordement.  
L'insertion à l'intérieur de, sans débordement.

<sup>112</sup> Une superposition est également possible. Par exemple, un paratexte dont une partie déborde hors du cadre de l'image.

linguistique acquiert une deuxième caractéristique, soit celle qui le modélise aux objets auxquels il adhère (fig. 4.15). D'un point de vue rhétorique, cette disposition du texte dans une sorte de liant unique et minéral, limite la nécessaire disjonction interprétative créée par le choc des codes linguistique et visuel.

L'analyse de la figure 4.16<sup>113</sup> nous permet de voir comment la disposition des cadres dans un énoncé de type polycadres synchrones, participe à l'instauration de la rhétorique. L'énoncé compte des éléments tirés du code de l'écrit, ainsi que du code de l'image indicielle et synthétique. L'énoncé est disposé selon une orientation verticale. Les cadres disposés à l'intérieur de la page respectent une orientation horizontale, à l'exception de deux cadres dont le premier est situé en haut sur la première rangée et le second est placé à l'extrême droite, au bas de page. Dans cet énoncé, la rhétorique est essentiellement nourrie par le jeu de la disposition des cadres. Une structure fondamentale et d'abord plastique se dégage facilement de l'énoncé et établit une opposition franche entre deux codes : l'icône-image de type indiciel d'une part, et l'icône-image synthétique et le symbole, d'autre part. Les registres de la luminance et de la couleur viennent corroborer cette opposition (fig. 4.17a). L'agencement entre les cadres, le paratexte et les images produit une structure rhétorique à six composantes (fig. 4.17b). Chacune de ces dispositions développe une rhétorique particulière qui renvoie à un code, à un temps et à un espace déterminés.

Ces dispositions sont, d'une certaine façon, des métasyntagmes et constituent une sorte de matrice dans laquelle sont versés les différents codes à interpréter. En proposant une telle cohésion icono-plastique, ces métasyntagmes posent les premiers jalons du processus interprétatif. Ainsi, les cadres 1 de la figure 4.17b comportent un code de l'écrit qui se distingue de celui présenté dans les cadres 3. Cette distinction se

<sup>113</sup> Guibert, Lefèvre, Lemercier, *Le photographe, Tome 1*, Bruxelles, Dupuis, 2003, p. 48.

fait, au plan iconique, par l'orientation des cadres, et au plan plastique, par la régularité des formes et du point de vue du registre de la couleur.

L'interprétation du code de l'écrit confirme la rhétorique suggérée par ces deux dispositions. Dans les cadres 1, le texte est en fait un commentaire attribué au narrateur, tandis que dans les cadres ou phylactères 3, il est question de dialogues émanant du discours narratif des acteurs du récit. Les cadres 3 sont disposés en insertion par rapport aux cadres 2. Ces derniers se distinguent des cadres 1 par leur orientation à l'horizontale, ce qui illustre le changement de la nature du code contenu par le cadre, en l'occurrence une nature iconique au lieu d'une nature symbolique. De plus, tous les cadres correspondant à la structure fondamentale de l'icône-image synthétique et du symbole (cadres 1 et 2) sont agencés selon le mode de la superposition en niveau supérieur<sup>114</sup> (cadres 1a et 2a) lorsqu'il y a continuité spatio-temporelle; ou ils sont agencés selon le mode de la juxtaposition (cadres 1b et 2b) lorsqu'il y a ellipse ou saut dans l'axe. La même logique s'applique pour les cadres 4a et 6.

De plus, tous les cadres de la structure icône-image indicielle offrent une fenêtre intérieure, soit un deuxième cadre en quelque sorte. Ceci souligne, par la plasticité, le caractère indiciel et non altéré de l'image par une opération de recadrage. Cette fenêtre ajoute une autre déclinaison plastique, venant marquer une fois de plus cette différence entre image indicielle et image de synthèse. Enfin, cette frontière dans le cadre installe une borne spatio-temporelle riche de significations. La fragmentation de l'espace, signifiée dans les cadres 4a, 4b, 4c et 5, par un débordement des poses précédentes et suivantes à l'image, permet de vérifier si une continuité spatio-temporelle est possible. Par exemple, sur sa gauche, le cadre 4a est superposé en niveau inférieur. Ceci indique une relation entre le texte du cadre 1a et l'image du cadre 4a. L'occultation d'une partie de la frange correspondant à la pose

---

<sup>114</sup> Ceci signifie que le cadre est placé sur un autre cadre et non sous un autre cadre.

précédente sur le film dissipe toute ambiguïté et conjecture quant à la situation diégétique qui prévalait avant cette image. Par contre, sur la droite du cadre 4a, on peut voir une petite partie de la pose suivante. Si l'on compare attentivement cette petite frange d'image avec ce qui nous est montré à l'extrême gauche des cadres 4b, 4c et 5, nous ne constatons aucune duplication de cette frange. L'image 4a n'est conséquemment pas en continuité immédiate avec l'une des autres images. C'est pourquoi l'image 4a est seulement liée au cadre 1a.

Le cas du cadre 6 est encore plus singulier, en ce sens qu'il n'offre aucune possibilité de mise en situation par rapport aux autres cadres. Il est aussi le seul à laisser paraître une insertion de consubstantialité référentielle et totalement extra-diégétique de surcroît. Les caractères alphanumériques *26A* et *HP5* nous ramènent aux dispositifs techniques et commerciaux qui ont permis la réalisation du signe. Enfin, l'orientation verticale du cadre le place en disjonction avec les autres cadres. En ce sens, il marque une fin qui, peut-être, force une expansion interprétative autant visuelle que temporelle. Quant aux cadres 5 et 4c, ils nous laissent voir une même frange qui se double. Pour établir une continuité spatio-temporelle, la partie droite de l'image 5, se retrouve également présente dans la partie gauche de l'image 4c. Cette redondance rétablit une continuité brisée par la disposition plastique des deuxième et troisième rangées. Cette continuité est aussi renforcée par la sélection quadrangulaire rouge dont la partie de droite apparaît également dans la partie gauche de l'image 4c.

Une tentative plus audacieuse de continuité est proposée par la contiguïté des cadres 4c et 2a, issus de codes différents. La frange excédentaire à droite du cadre 4c simule la même rhétorique que celle enclenchée entre les cadres 5 et 4c. Cette fois-ci, l'arrimage spatio-temporel naît du fruit de la collision de deux constructions, plutôt que d'une simple redondance syntagmatique. On retrouve une logique semblable dans les cadres 5 et 4b. La disposition du cadre 5 en superposition sur le cadre 4b, et

qui plus est, en surdimensionnement par rapport à ce dernier, indique que l'on veut rétablir une continuité temporelle brisée. L'occultation volontaire de la partie droite du cadre 4b par le cadre 5 en témoigne. La disposition plastique du registre de la forme laisse cependant transparente la construction qui permet l'arrimage syntagmatique. Tout en voulant faire office de pont et lier les cadres, cette disposition marque aussi une cassure séquentielle et un saut temporel. En ce sens, il s'agit d'une construction analogue à celle que l'on retrouve entre les cadres 2a et 4c, le cadre de 2a étant plus gros que le cadre 4c.

Enfin, la sélection rouge semble laisser une trace sur le processus mis en œuvre dans la construction de l'énoncé. Ce carré rouge, tout comme la ligne verticale rouge à gauche du cadre 4c, nous informe d'un travail de sélection sur les images. L'utilisation du registre la couleur sur une région achromatique de l'image n'est pas sans conséquence suggestive, voire particularisante. Il mène à une focalisation de l'attention sur la région circonscrite. Pour reprendre une notion avancée par Roland Barthes, ce carré rouge est, dans une certaine mesure, une sorte de *punctum*<sup>115</sup> précisé par le destinataire à l'intention du destinataire.

---

<sup>115</sup> Roland, Barthes, op. cit., p. 74.

## CONCLUSION

L'énergie et les ressources que les médias consacrent à rapporter des images d'une situation ou d'un événement donné nous laissent penser que l'image constitue l'un des plus puissants outils pour construire des représentations dans l'esprit humain. Qu'il s'agisse de montrer une catastrophe, des drames humains, une espèce animale, les profondeurs de l'océan ou une autre planète, l'image de type indiciel non modifié est toujours préférée à l'image de synthèse. La force suggestive que revêt le code visuel est exponentielle.

Cependant, dans le couple paratexte-image, tout un pan syntagmatique de l'image est narcotisé par l'action du code de l'écrit qui lui est adjoint. Le code de l'écrit est posé en tant que vecteur d'une certaine signification. Le texte dispose de l'image en ne saisissant que quelques aspects des trois dimensions, *x*, *y* et *z* suggérées par cette dernière. Nous l'avons dit, l'image n'est pas davantage polysémique que ne l'est le texte. Le code du langage visuel est organisé et structuré selon des règles qui ne sont pas celles de l'écrit, et l'image n'est pas subordonnée à la linguistique. L'image offre au destinataire, par ses plans plastique et iconique, un code organisé et structuré qui opère selon un mode et une cohésion qui ne sont pas ceux de la linguistique. Plusieurs littérateurs défendent avec ardeur l'idée que l'image doit être lue et que son interprétation est nécessairement tributaire de la linguistique, ce qui, selon nous, est une erreur. Le code du langage visuel est exploité, particulièrement dans le cas de la photographie, en fonction de ses capacités à inscrire sur un support une trace issue d'une situation donnée. Dans cette optique, le texte adjoint à l'image vient restreindre le potentiel significatif de l'image.

L'étude de la complexité de la plasticité de l'image, basée sur la physique de la lumière et sur la physiologie de l'œil, révèle que la nomination ne doit pas être considérée dans son acception littéraire, mais plutôt dans une perspective perceptive et interprétative. Nous avons montré que l'iconicité de l'énoncé texte-image repose sur ces deux pôles. La perception du contraste permet la nomination des déclinaisons du plan plastique, tandis que l'interprétation permet de corroborer, suite à l'interprétation du paratexte, la concordance entre le plan iconique de l'image et les images mentales évoquées par le code de l'écrit. D'un point de vue interprétatif, la nomination concerne la capacité à reconnaître encyclopédiquement un syntagme visuel dénoté par l'agencement du plan plastique de l'image. Corollairement, il est également possible de reconnaître certains éléments pour lesquels nous ne disposons pas d'équivalents linguistiques. Si nous poursuivons dans cette logique, il est possible d'un point de vue perceptuel, que la réponse physiologique de l'œil à des stimuli lumineux satisfasse un certain degré de reconnaissance.

Les conditions physiologiques minimales qui permettent la saisie de l'énoncé visuel jouent un rôle primordial dans l'élaboration du code du langage visuel. Une partie de ce code ne peut cependant être nommé expressément, mais contribue à titre de structure rhétorique sous-jacente à l'expression d'une iconicité plus évidente (fig. 5.17a). Bien que non verbale, cette structure s'avère nécessaire à la cohésion de l'énoncé.

L'étude de la complexité de la plasticité de l'image, à travers divers exemples, nous a permis de constater que le cadre joue un rôle important dans le processus d'arrimage du texte et de l'image et produit un seul énoncé composite. En fait, l'attribution d'un statut sémiotique à des occurrences plastiques disposées dans l'espace est une étape préalable à tout arrimage syntagmatique. En conséquence, la définition traditionnelle du cadre demande à être revue en fonction des conditions de perception que nous posons comme préalables à toute analyse du signe. Ainsi, nous

avons considéré le cadre comme la résultante d'un processus fondamentalement centrifuge (fig. 3.16a). Au lieu d'attribuer *de facto* un statut sémiotique à tout ce qui se trouve à l'intérieur d'une des deux régions définie par le contour, au sens où le Groupe  $\mu$  l'entend<sup>116</sup>, nous avons relevé un processus triadique qui fait distinguer la figure du fond (fig. 3.3b), circonscrire les différences de contraste à l'intérieur de la figure (fig. 3.3c), et déterminer le degré de focalisation de l'attention pour chacune des formes qui composent la figure (fig. 3.3d). Le fait d'adjoindre un élément paratextuel à l'image impose alors une redéfinition du cadre. La stabilisation du cadre est alors tributaire de l'émergence de la signification. Un peu à l'image d'une lecture et d'une relecture du texte, l'exercice de définition du cadre de l'image se poursuit tant et aussi longtemps que paratexte et image ne parviennent pas à se confirmer dans un énoncé texte-image. L'analyse des processus d'arrimage nous a permis de comprendre que la définition du cadre du paratexte et de l'image est un dispositif permettant la mise en branle d'un jeu rhétorique dans lequel les contenus interprétés s'entrechoquent à travers des effets de sens.

Enfin, la disposition suggère une rhétorique des ensembles plastiques agencés sur le support visuel. La disposition du cadre peut s'offrir une construction visuelle unique et synchronique, le monocadre, ou encore des constructions visuelles multiples, suivant une logique diachronique, reliées ensemble dans ce que nous appelons les polycadres. Cette construction constitue le fondement de l'énoncé. La disposition des cadres met en jeu une rhétorique du temps et de l'espace. La fragmentation de l'espace en de multiples cadres qui se superposent, se juxtaposent ou qui s'intègrent les uns aux autres contribue à construire une zone dans laquelle temps et espace peuvent s'affranchir de la surface sur laquelle ils s'inscrivent. Le temps est compris suivant trois acceptions : un temps photographique, un temps diégétique et un temps métrique. Ce dernier est déterminant pour le processus

---

<sup>116</sup> Selon le Groupe  $\mu$ , le contour est le tracé non matériel qui divise l'espace en deux régions pour créer le fond et la figure.

d'interprétation de l'énoncé. Il règle la quantité d'informations que la conscience humaine peut absorber, en contrôlant la donnée temporelle. Plus le destinataire est exposé longtemps à l'énoncé, plus il sera en mesure de saisir et d'interpréter un grand nombre de syntagmes.

Quant à l'espace, il opère une discrimination entre ce qui est montré et ce qui ne l'est pas. C'est une construction façonnée à partir du monde des faits, qui se matérialise dans la plasticité et qui est réifiée dans le monde imaginaire. L'espace est une condition nécessaire à l'action des figures de rhétorique. L'étude de la complexité de la plasticité à partir de la couleur, du cadre, de la disposition, et les conditions de perception de l'énoncé nous a permis de mieux comprendre l'action des mécanismes sous-jacents à l'émergence du sens. Les limites perceptives ainsi que les distorsions interprétatives ont été circonscrites. La plasticité a été expliquée et analysée en remontant aux conditions d'émergence de l'univers sémiotique. Ce parcours à rebours, qui va d'un énoncé texte-image générique jusqu'aux conditions qui rendent possible sa perception, nous a permis de mieux comprendre la mécanique des arrimages entre le langage verbal et le langage visuel. Notre recherche s'est essentiellement concentrée sur les arrimages syntagmatiques et, dans une moindre mesure, sur quelques arrimages paradigmatiques.

Cette recherche s'est intéressée à la compréhension d'un puissant moyen de communication dans notre société. La presse écrite inonde l'espace public d'innombrables énoncés texte-image. D'un certain point de vue, l'image semble gagner sans cesse du terrain. Nous n'avons qu'à penser aux images réalisées à partir de téléphones portables ou encore à l'utilisation de présentations visuelles en contexte pédagogique. D'un autre point de vue, la portée significative de l'image est souvent tributaire du paratexte qui lui est adjoint. Au-delà du strict arrimage syntagmatique, il est ici question de circulation d'occurrences de sens dans l'espace public. L'interprétation de l'énoncé texte-image produit des représentations, et la teneur de la

réception du sens de l'énoncé dépend directement du degré d'adéquation entre l'encyclopédie du destinataire et de celui du destinataire.

Un tel constat débouche sur un tout autre questionnement : quel est le sens *véritable* de l'énoncé texte-image? Répondre à cette question exige d'identifier les grands ensembles encyclopédiques convoqués par le processus interprétatif et de démontrer tous les mécanismes d'inférence qui régissent l'interprétation de l'énoncé. Fondamentalement, une telle analyse imposerait d'envisager les mécanismes des inférences dès le stade de la perception, un stade communément occulté par la recherche traditionnelle sur les images. Ainsi, la recherche que nous avons entreprise ouvre maintenant la voie à une analyse beaucoup plus vaste, qui s'orienterait vers le pôle de l'interprétation et le monde des représentations.

## BIBLIOGRAPHIE

ARNHEIM, Rudolf, La pensée visuelle, d'abord paru sous le titre Visual Thinking, Berkeley, University of California, 1969 et traduit de l'américain par Claude NOËL et Marc LE CANNU, Paris, Flammarion, 1976.

BARTHES, Roland, Le message photographique, dans Communications, n° 1, Paris, Seuil, 1961.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », dans Communications, n° 4, , 1964, p.91 à 135.

BARTHES, Roland, La chambre claire. Note sur la photographie, Paris, de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BAUDELAIRE, Charles, Le public moderne et la photographie, dans Salon de 1859, Repris dans Ch. B., Curiosités esthétiques, Paris, Garnier, Coll. Classiques Garnier, 1973.

BELTING, Hans, Pour une anthropologie des images, Paris, Le temps des images, Gallimard, 2004.

BOUTHAT, Chantal, Guide de présentation des mémoires et thèses, Montréal, UQAM, 1993.

CALVET, L.-J., Histoire de l'écriture, Paris, Plon, 1996.

CARONTINI, Enrico, Faire l'image, matériaux pour une sémiologie des énonciations visuelles, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986.

CARONTINI, Enrico, PERAYA, Daniel, Le projet sémiotique, éléments de sémiologie générale, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1975.

DAUMAS, Maurice, Images et sociétés dans l'Europe moderne (15<sup>e</sup>-18<sup>e</sup> siècle), Paris, Armand Colin, 2000.

DUBOIS, Philippe, L'acte photographique et autres essais, Bruxelles, Labor, 1990.

- DUMARSAIS, César Chesneau, Des tropes ou des différents sens, Paris, Flammarion, 1988.
- ECO, Umberto, Lector in fabula, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.
- EDWARDS, Betty, Dessiner grâce au cerveau droit, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1979.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, Le processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce, Liège, Pierre Mardaga, 1990.
- GANONG, William F., Physiologie médicale, traduction de la 19<sup>e</sup> édition américaine par Michel Jobin, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2001.
- GENETTE, Gérard, Seuils, Paris, Seuil, 1987.
- GERVEREAU, Laurent, Peut-on apprendre à voir?, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999.
- GIRARDIN, Daniel, La photographie interférentielle de Lippmann, méthode parfaite et oubliée de reproduction des couleurs, dans DU, die Zeitschrift der Kultur, no 708 : Fotografie, der lange Weg zur Farbe, Juillet-août 2000.
- GROUPE  $\mu$ , Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image, Paris, Seuil, 1992.
- GUIBERT, LEFÈVRE, LEMERCIER, Le photographe, Tome 1, Bruxelles, Dupuis, 2003.
- ITTEN, Johannes, Art de la couleur, Stuttgart, Dessain et Tolra, 2004.
- JOLY, Martine, L'image et les signes, Paris, Nathan, 1994.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, Précis de sémiotique générale, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.
- LANGFORD, Michael, J., Advanced Photography, Londres, Focal Press, 1980.
- LE GUERN, Michel, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Paris, Larousse, 1973.
- MACE, Gordon, PÉTRY, François, Guide d'élaboration d'un projet de recherche, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2000.

- MARIEB, Éline N., Anatomie et physiologie humaines, adaptation française : René Lachaîne, Saint-Laurent, ERPI, 2005.
- MEYER, Bernard, Synecdoques, Étude d'une figure de rhétorique, Tome I, Paris, L'Harmattan, 1993.
- MEYER, M., Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine, dans Aristote, la réthorique, Paris, Le livre de poche, 1991.
- NINIO, J., (1989), L'éducation des sens, dans L'empreinte des sens, perception, mémoire, langage, Paris, Seuil, 1991.
- PEIRCE, Charles S., Écrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- SAINT-MARTIN, Fernande, Sémiologie du langage visuel, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1987.
- SAOUTER, Catherine, Le langage visuel, Montréal, XYZ, 2000.
- SAOUTER, Catherine, Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie dans RSSI, Recherches sémiotiques / Semiotics Inquiry, vol. 15, n° 1-2, 1995.
- SAOUTER, Catherine, Images et sociétés, Le progrès, les médias, la guerre, Montréal, PUM, 2003.
- SCHAPIRO, Meyer, Les mots et les images, Paris, Macula, 2000.
- SCHAPIRO, Meyer, Style, artiste et société, Paris, Gallimard, 1982.
- SIMON, Gérard, Archéologie de la vision, l'optique, le corps, la peinture, Paris, Seuil, 2003.
- STOICHITA, Victor I., L'instauration du tableau, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.
- TORTORA, Gerard J., GRABOWSKI, Sandra Reynolds, Principes d'anatomie et de physiologie, Montréal, ERPI, 2001.
- WESTFALL, R.S., The development of Newton's theory of color, Isis 53, 1962.

WETTSTEIN-BADOUR, Ghislaine, Le cerveau, cet inconnu des pédagogues,  
[en ligne], <http://www.feminup.com/famille/wettstein-badour-3.html>,  
[page consultée le 14 janvier 2004].

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PLASTICITÉ, ICONICITÉ, PARATEXTE :  
UNE ANALYSE DES RELATIONS TEXTE-IMAGE

CAHIER DES FIGURES

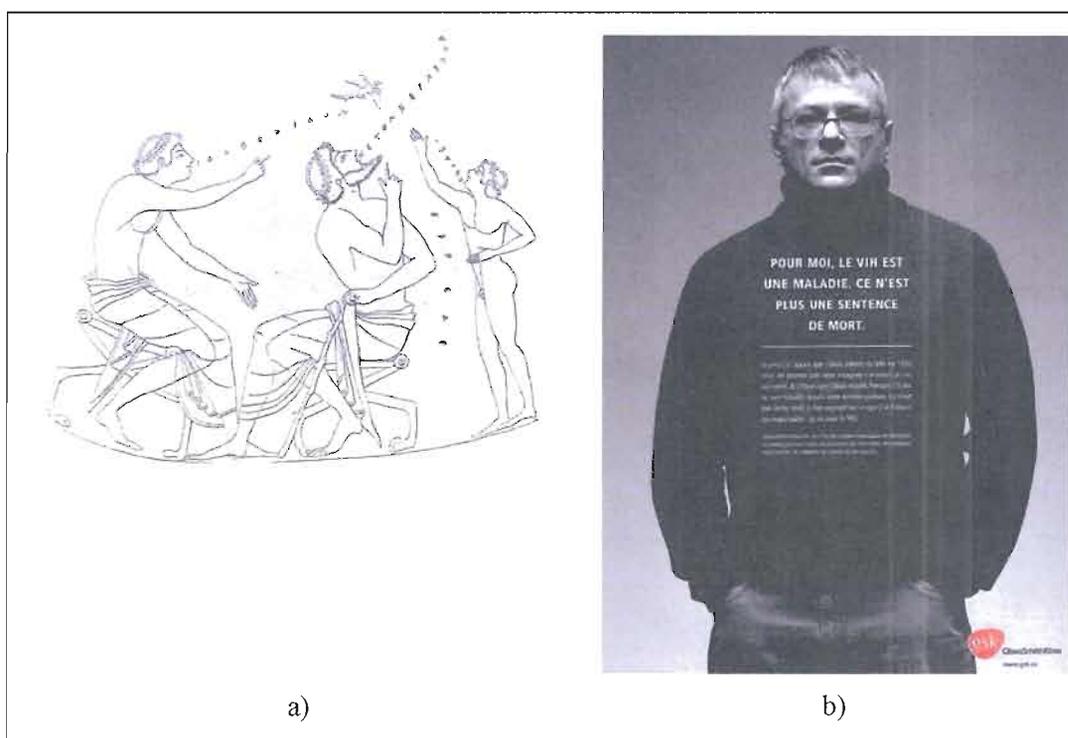
PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

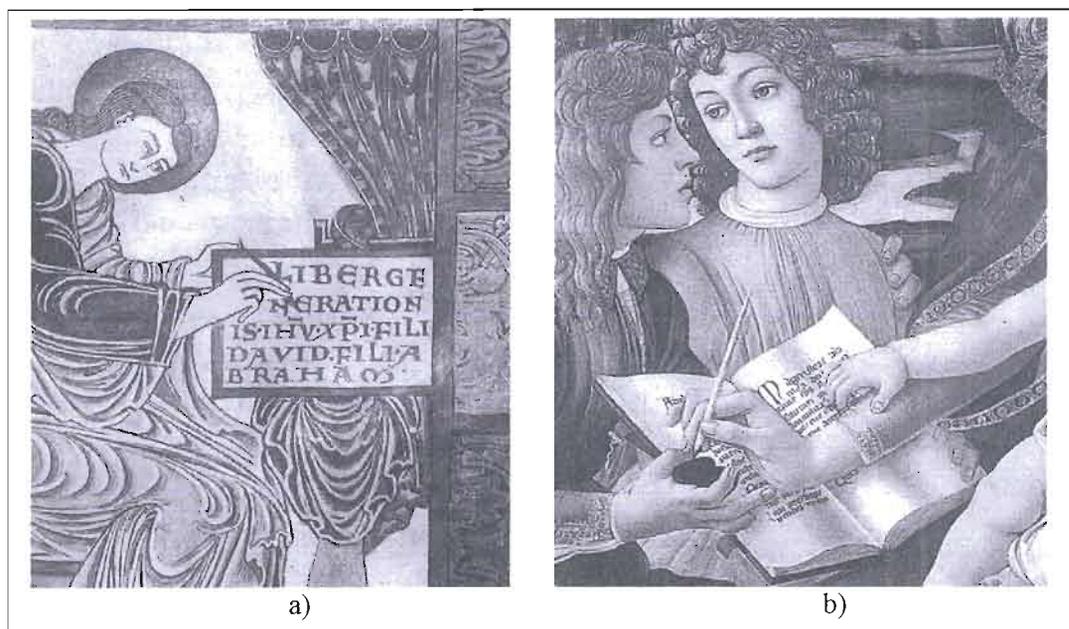
PAR

FRANÇOIS BASTIEN

JANVIER 2006



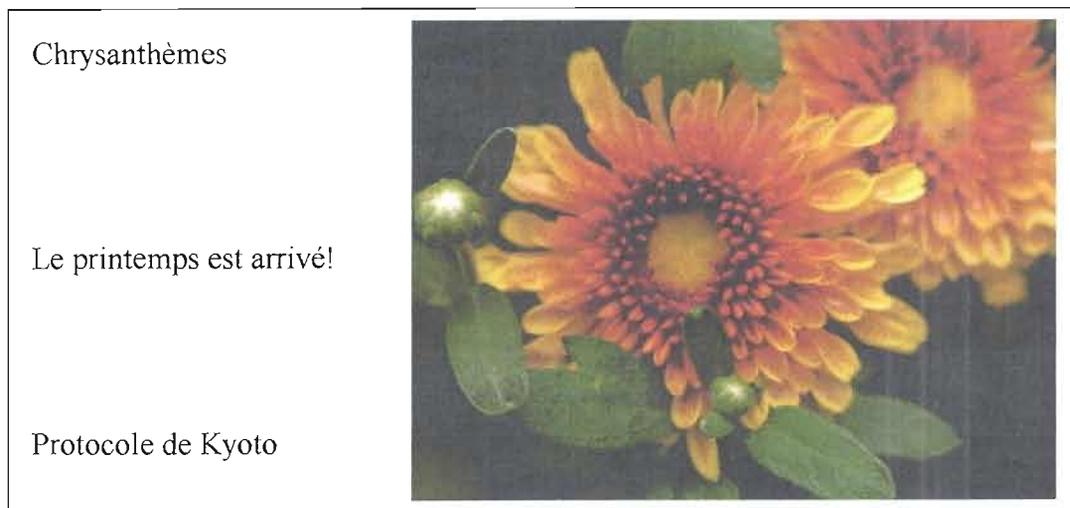
**Figure A** L'image et l'oral. s. : Schapiro, 2000; L'actualité, février 2005.



**Figure B** L'image et l'écrit. s. : Schapiro, 2000.



**Figure C** Ambiguïté du statut de l'écrit.  
s. : La Presse, 1<sup>er</sup> septembre 2005, photo Eric Gay, AP



**Figure D** Énoncé texte-image.

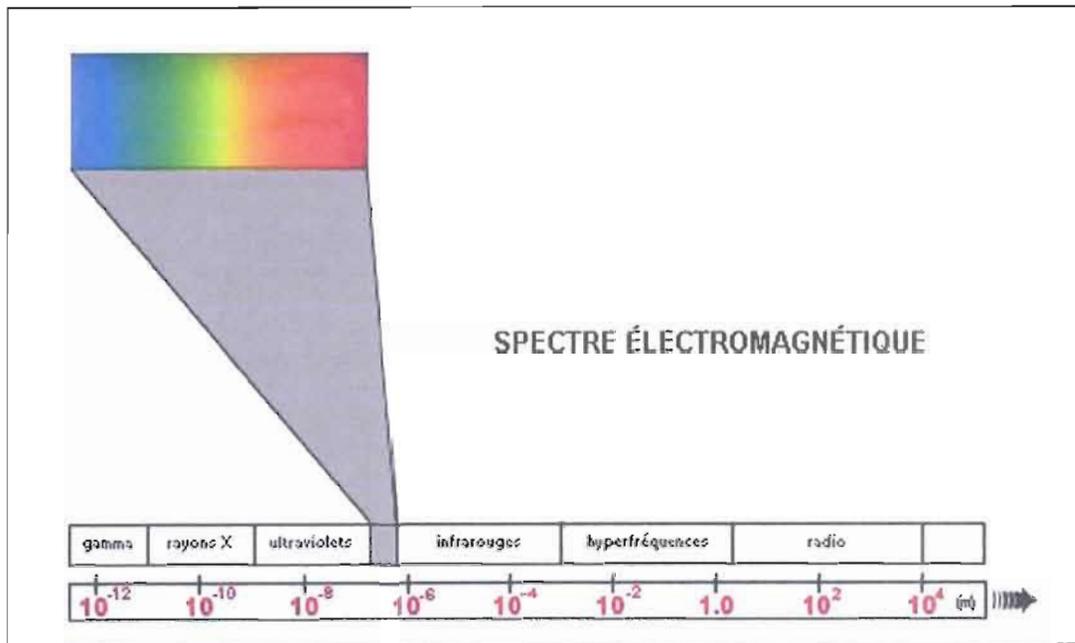


Figure 1.1 Spectre de la lumière visible.

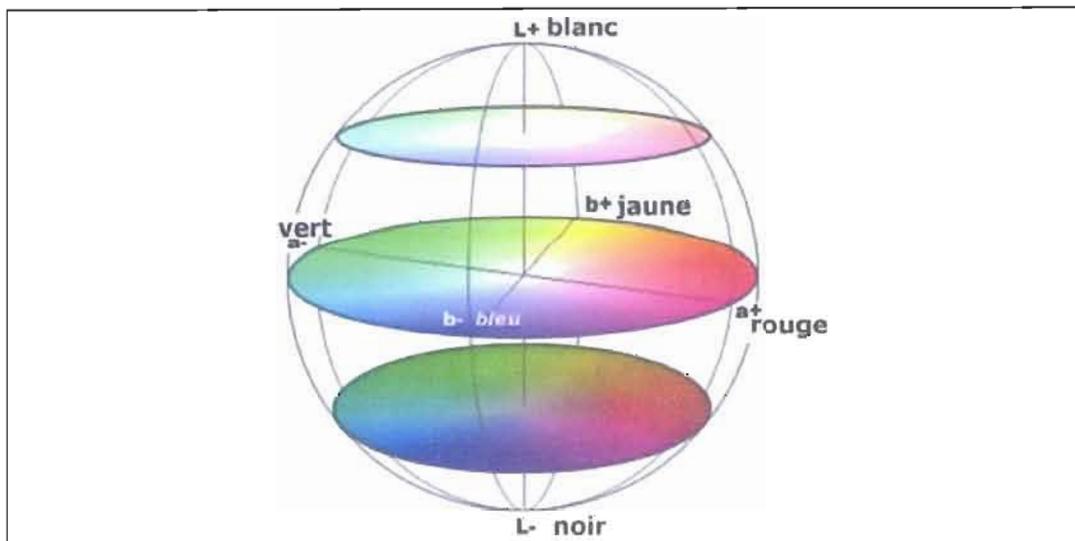


Figure 1.2 Modèle colorimétrique CIE Lab.

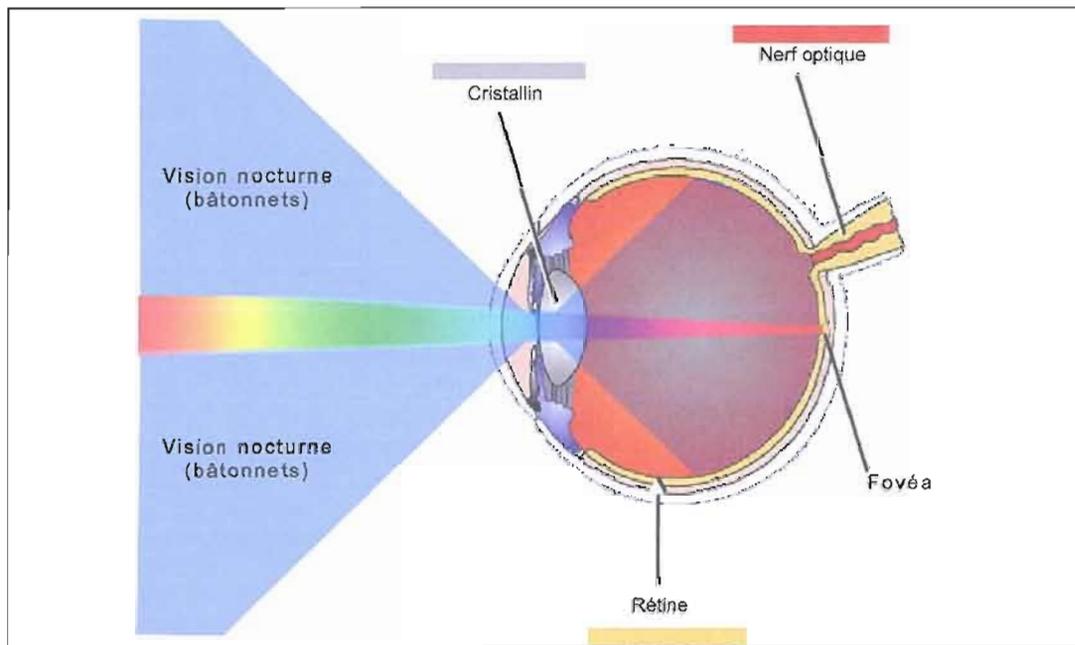


Figure 1.3 Coupe de l'œil.

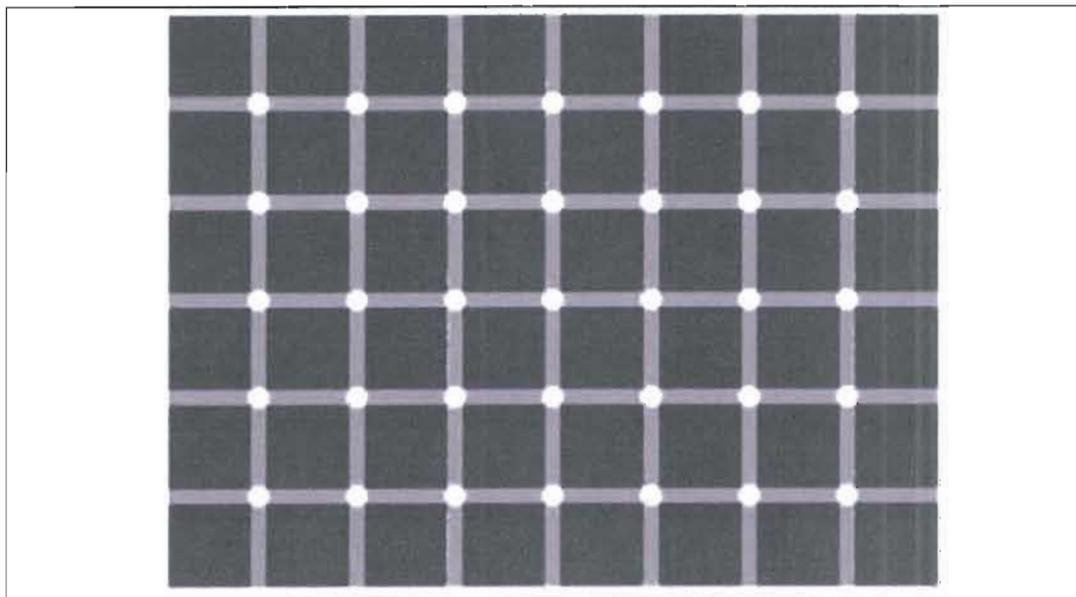
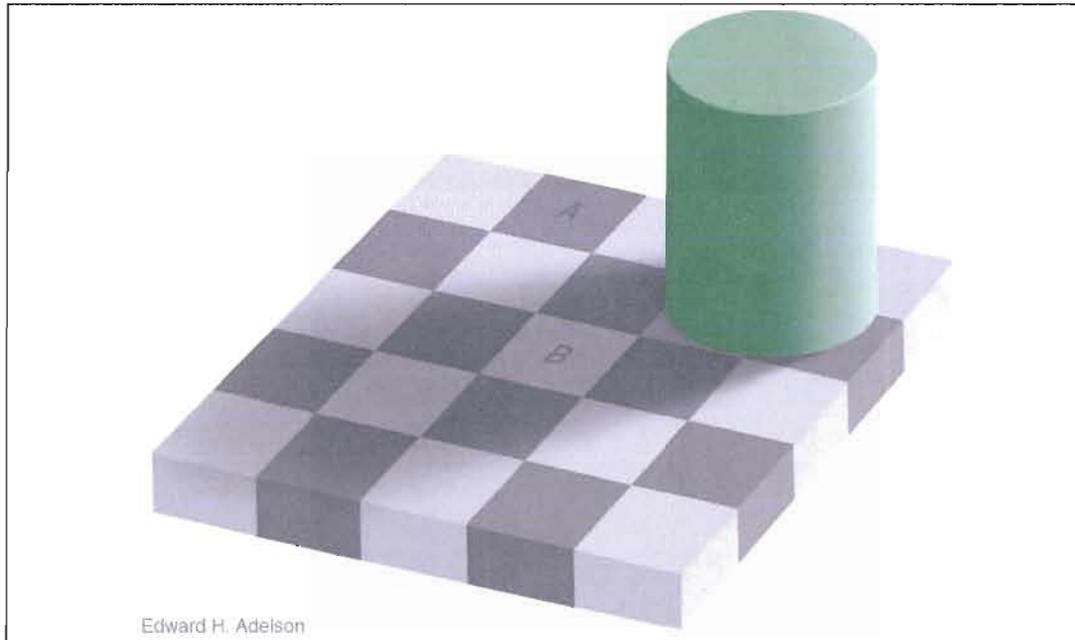


Figure 1.4 Variante de la grille d'Hermann. s.: Collège Dartmouth



**Figure 1.5** Équivalence des valeurs A et B. s.: Collège Dartmouth, Edward H. Adelson.



**Figure 1.6** Effet de perspective.

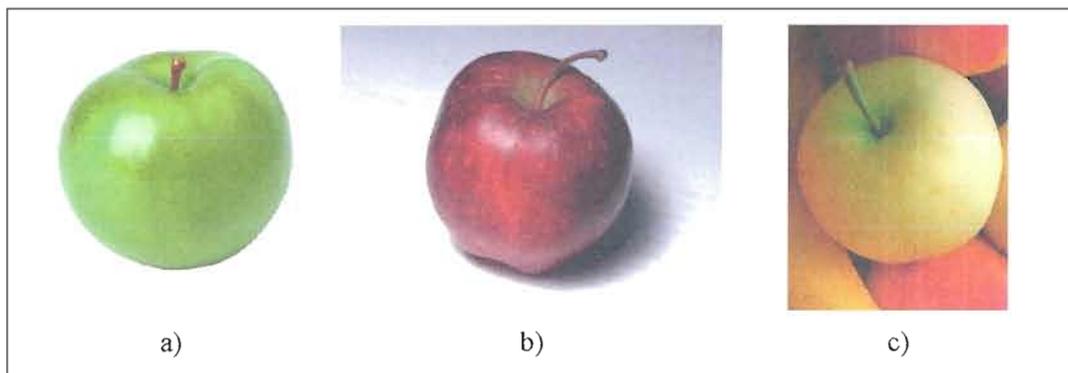


Figure 1.7 Icônes-images.

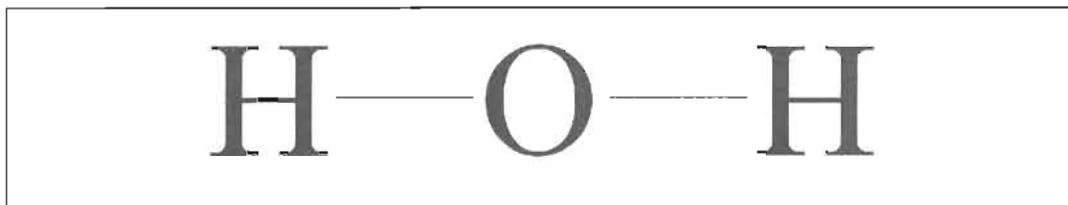


Figure 1.8 Icône-diagramme.

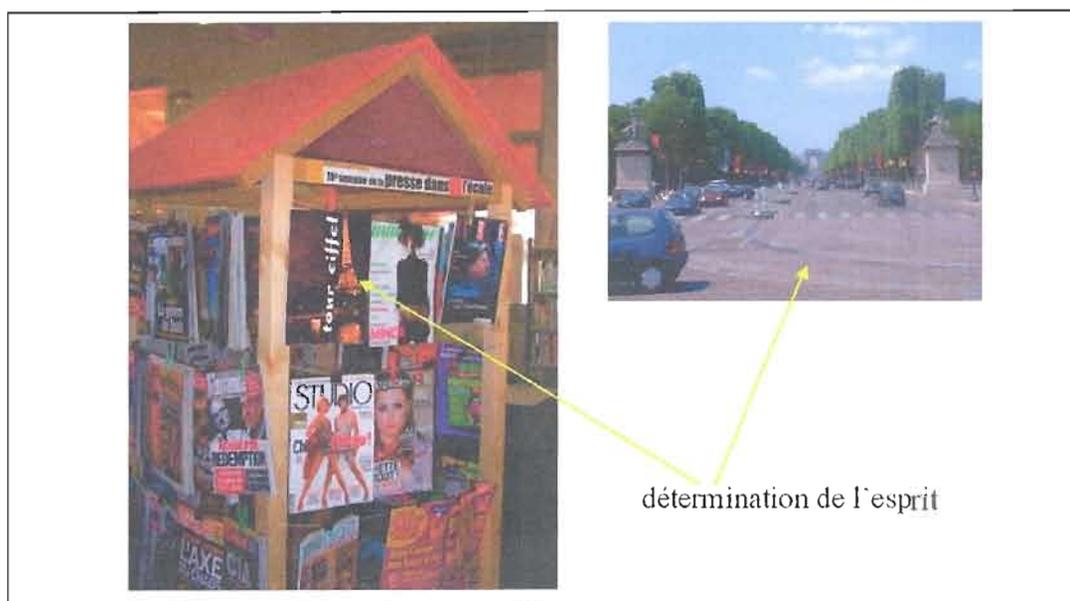
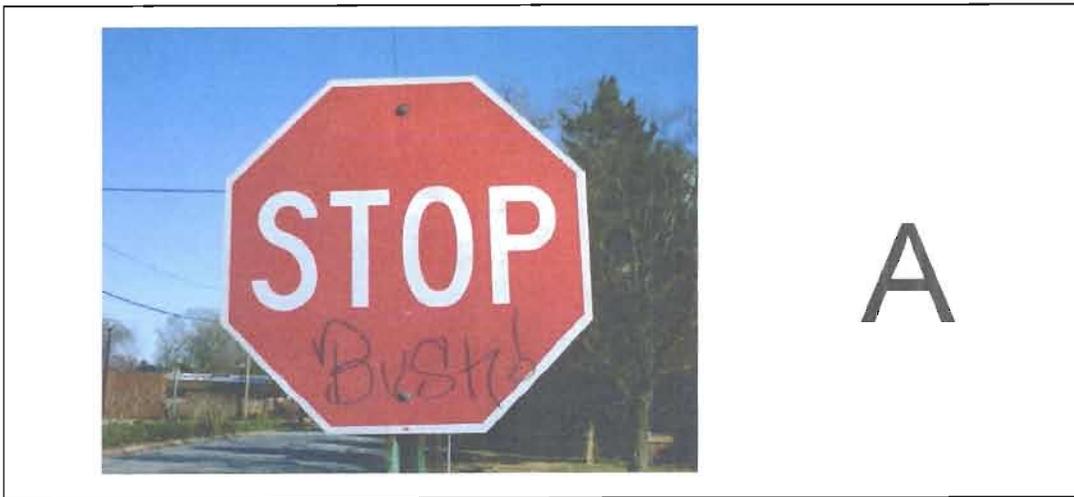


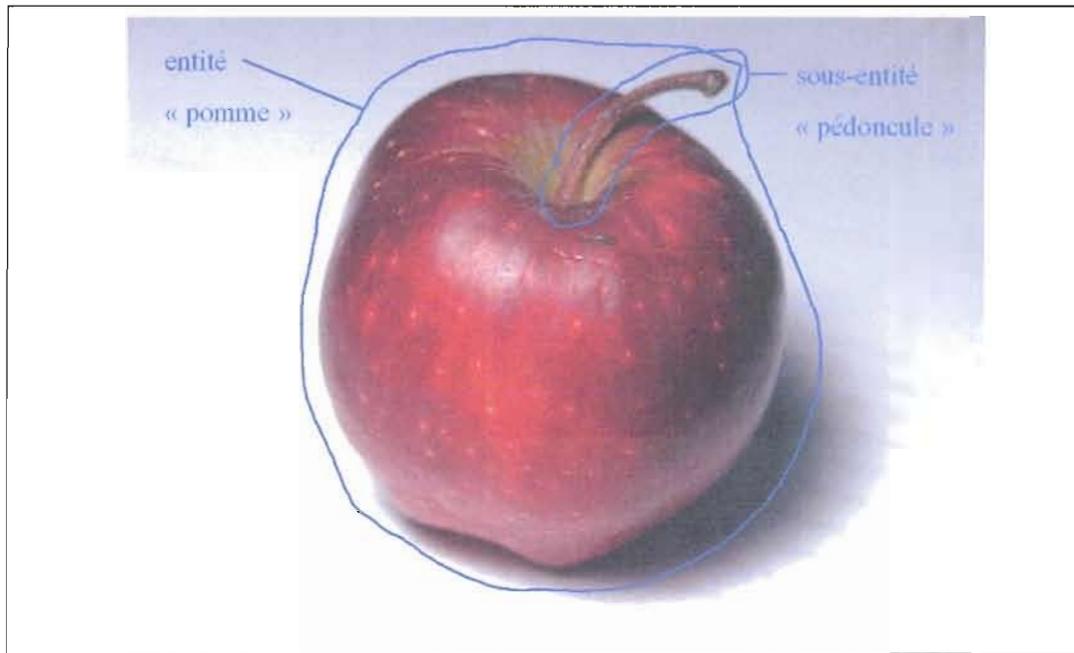
Figure 1.9 Icône-métaphore.



**Figure 1.10** Icône-image d'un indice.



**Figure 1.11** Icône-image d'un symbole et symbole.



**Figure 1.12** Entité et sous-entité.



**Figure 1.13** Surentité.

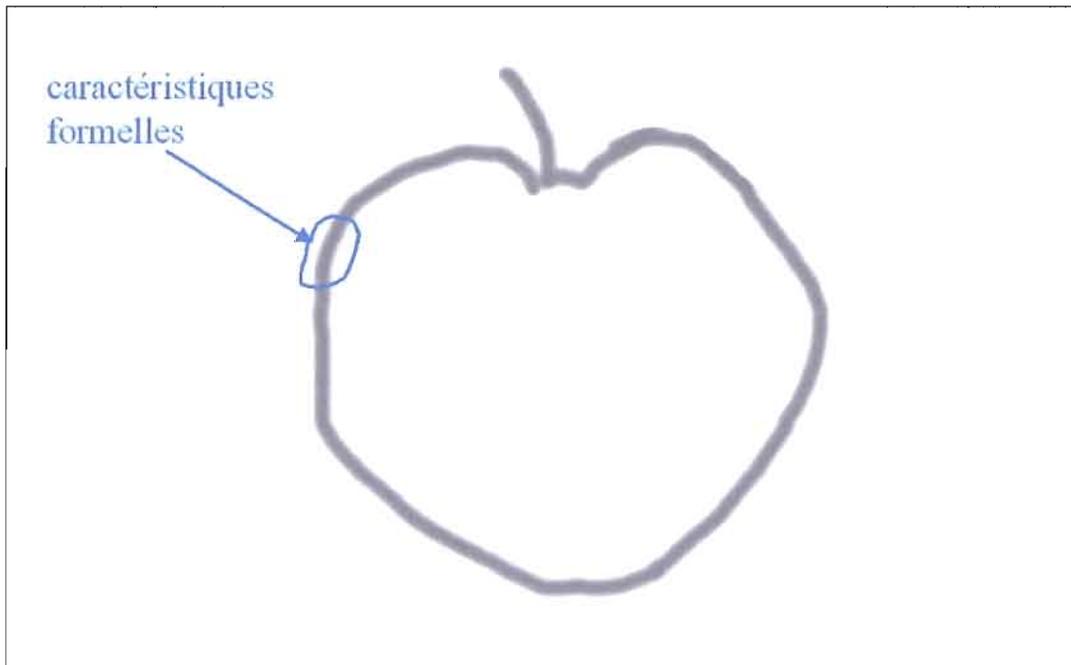


Figure 1.14 Marques.

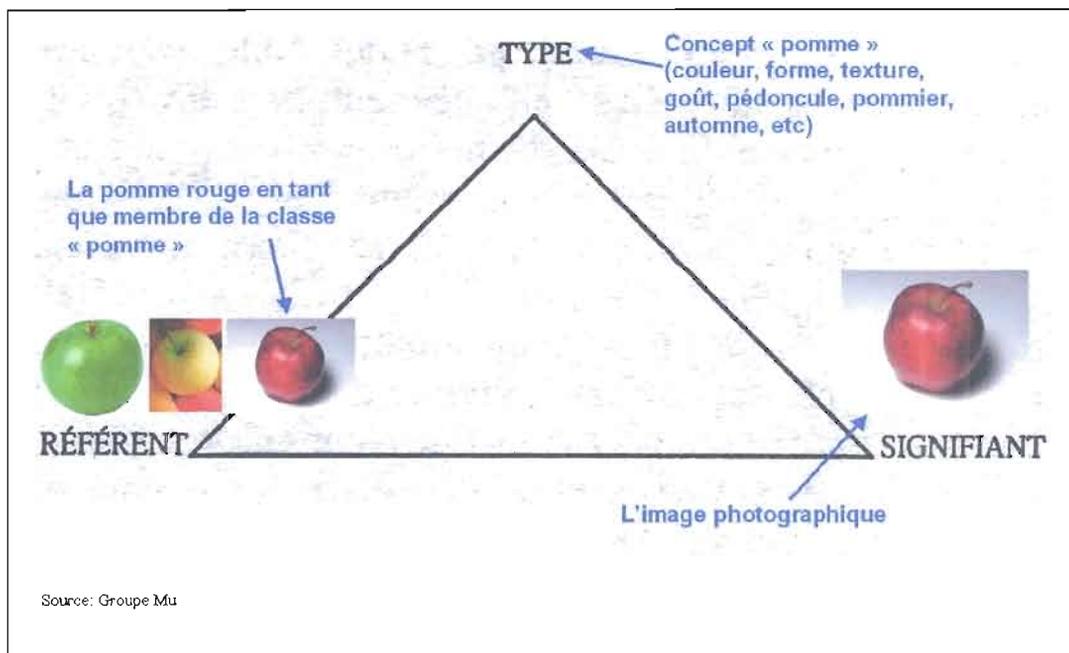


Figure 1.15 Interprétation des éléments paratextuels selon le Groupe Mu.

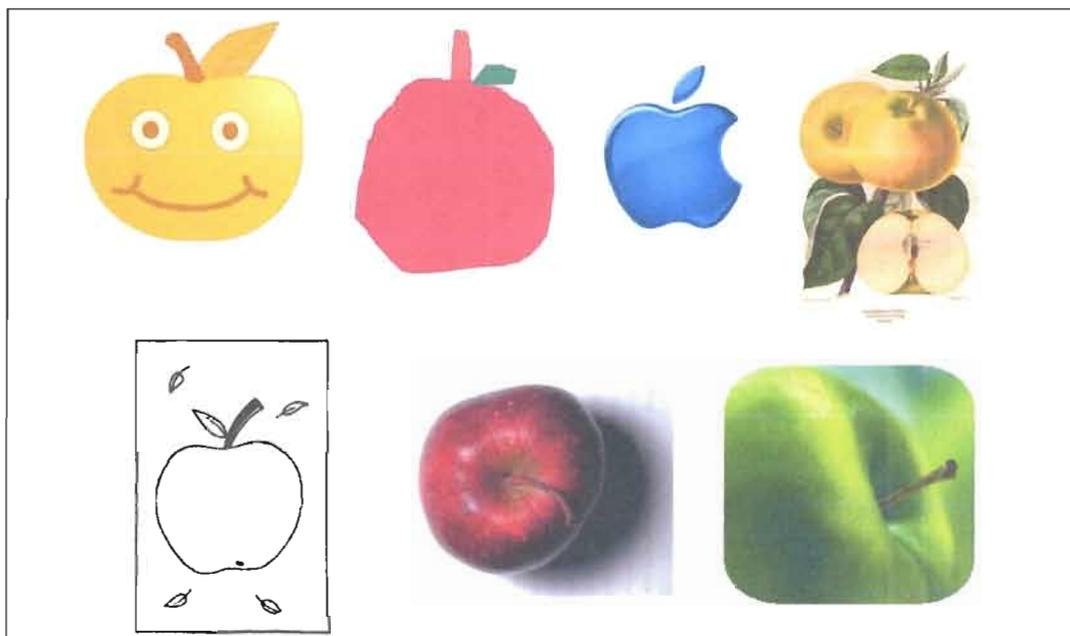


Figure 1.16 Représentations du référent pomme.

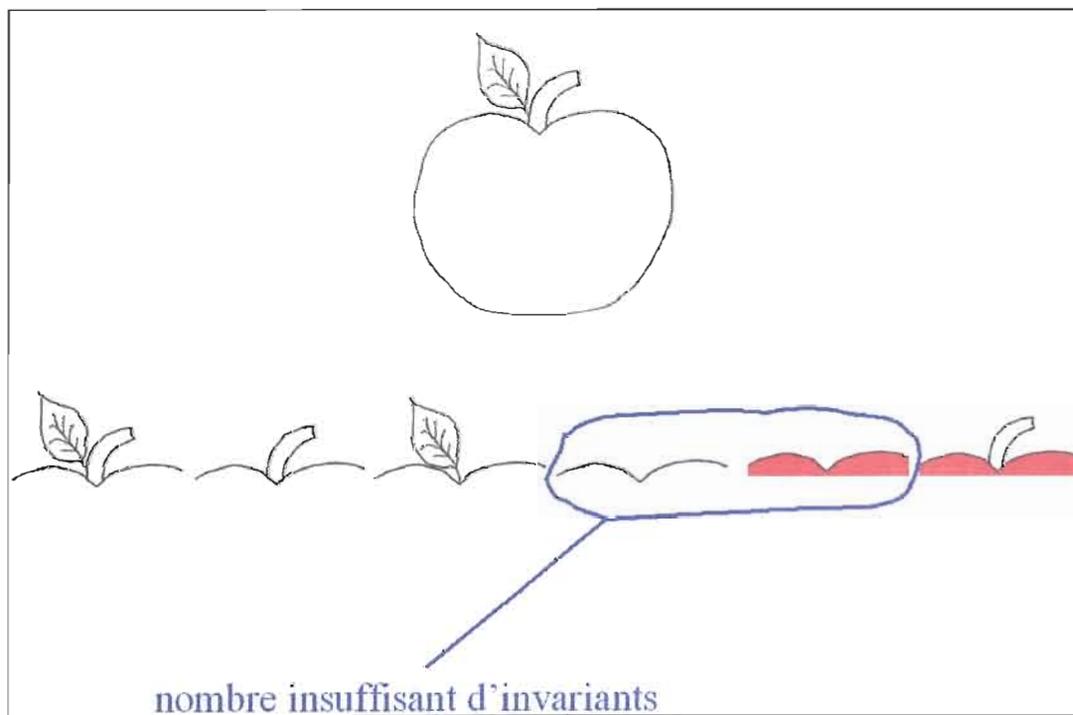


Figure 1.17 Déclinaisons d'un invariant de la pomme.

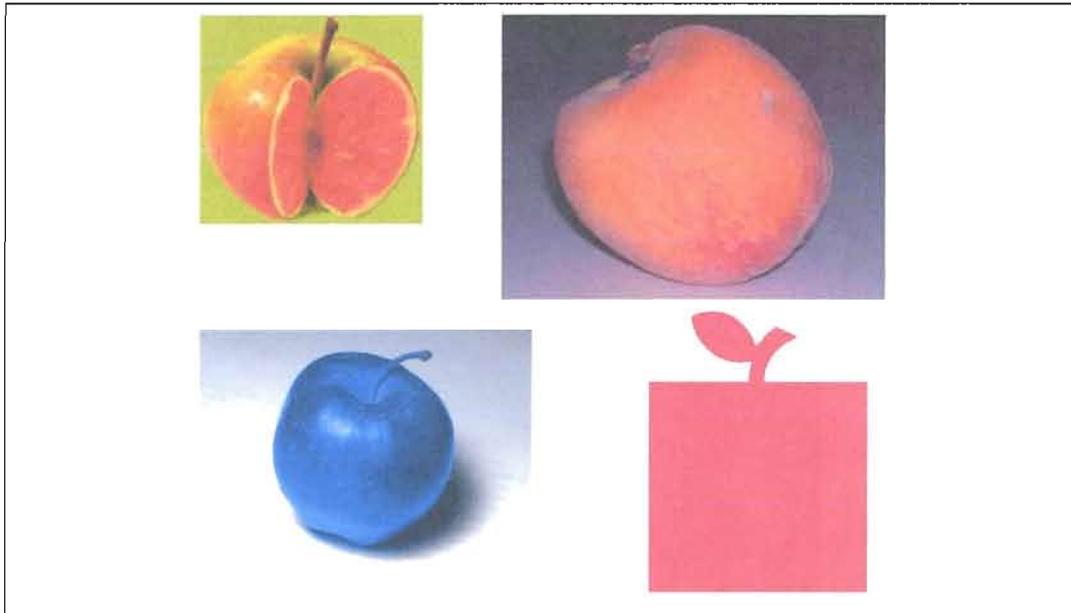


Figure 1.18 Variations des propriétés des invariants de la pomme.

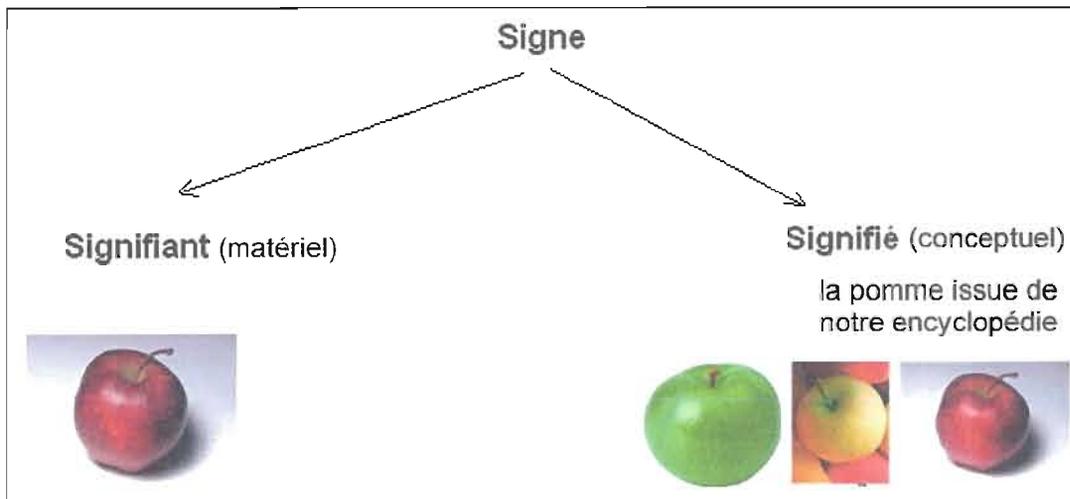


Figure 1.19 Sémiologie binaire.

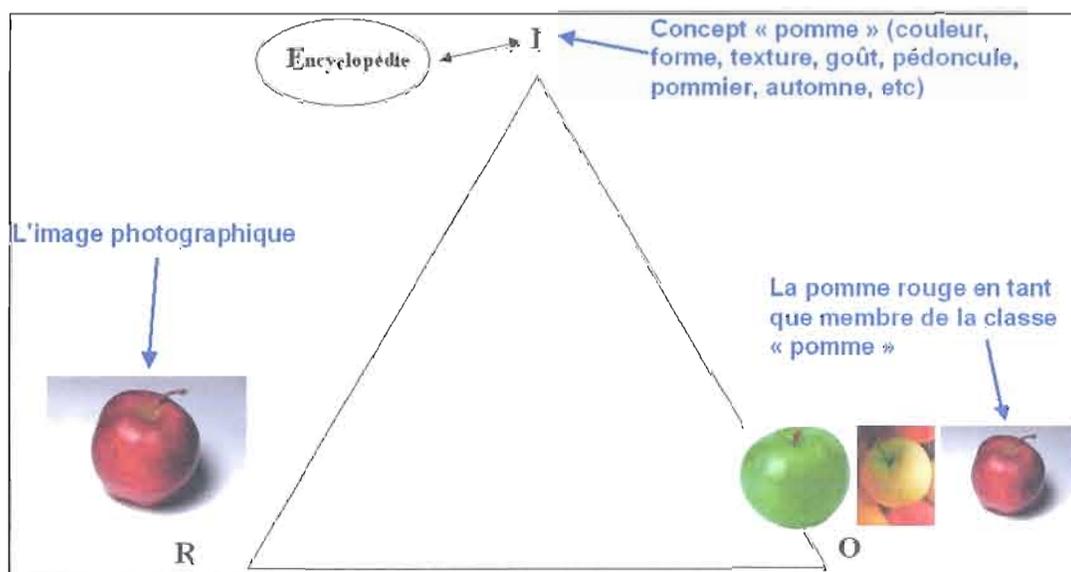


Figure 1.20 Sémiologie ternaire.

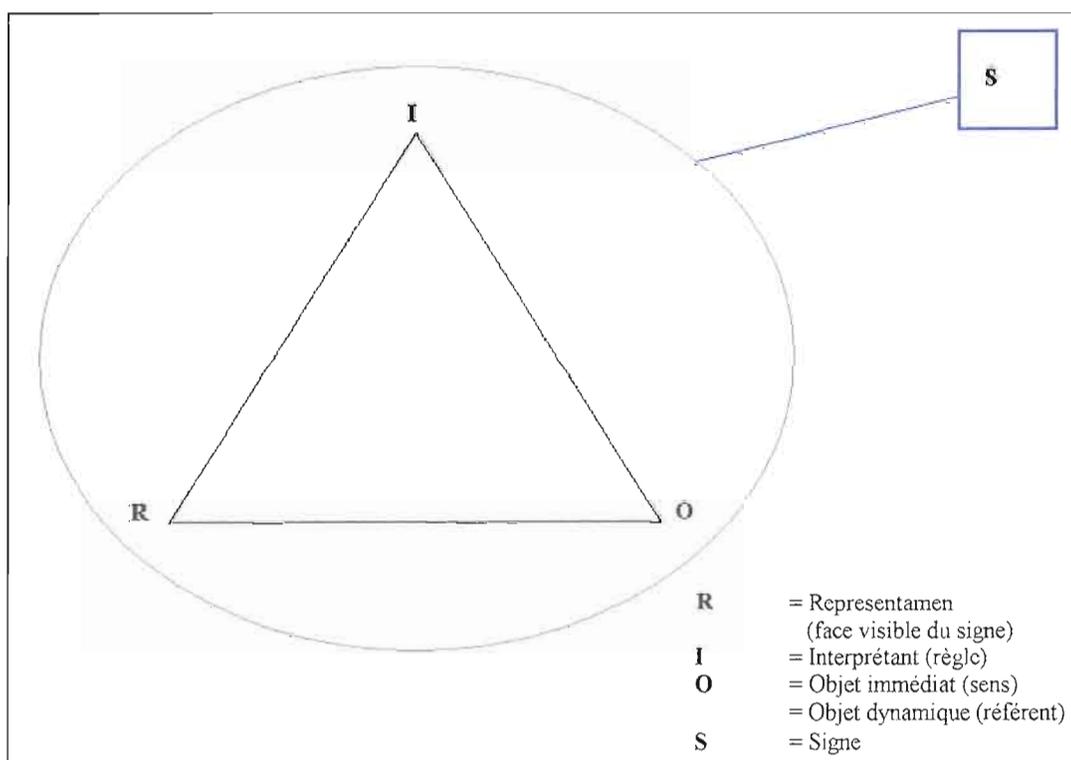
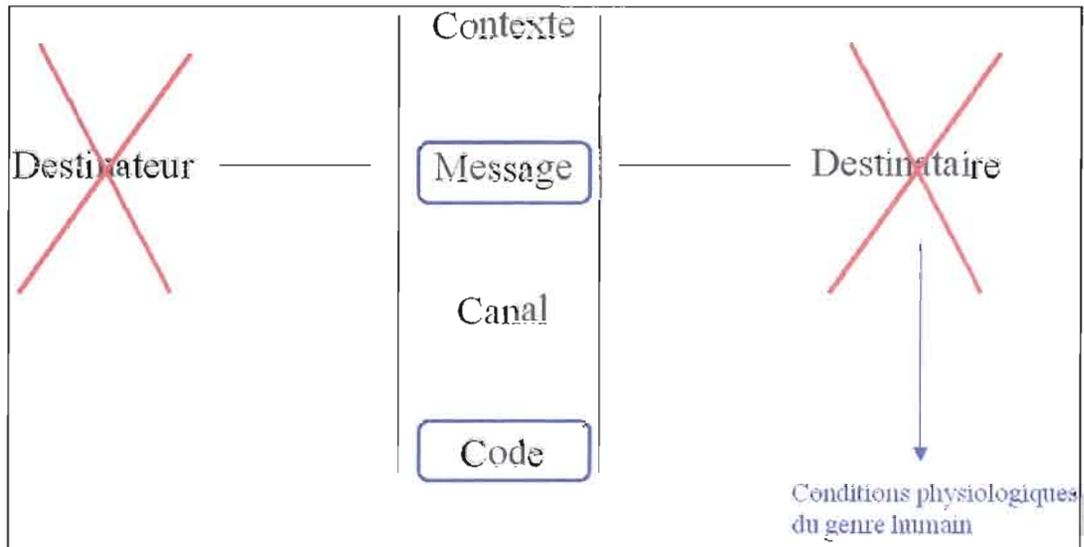
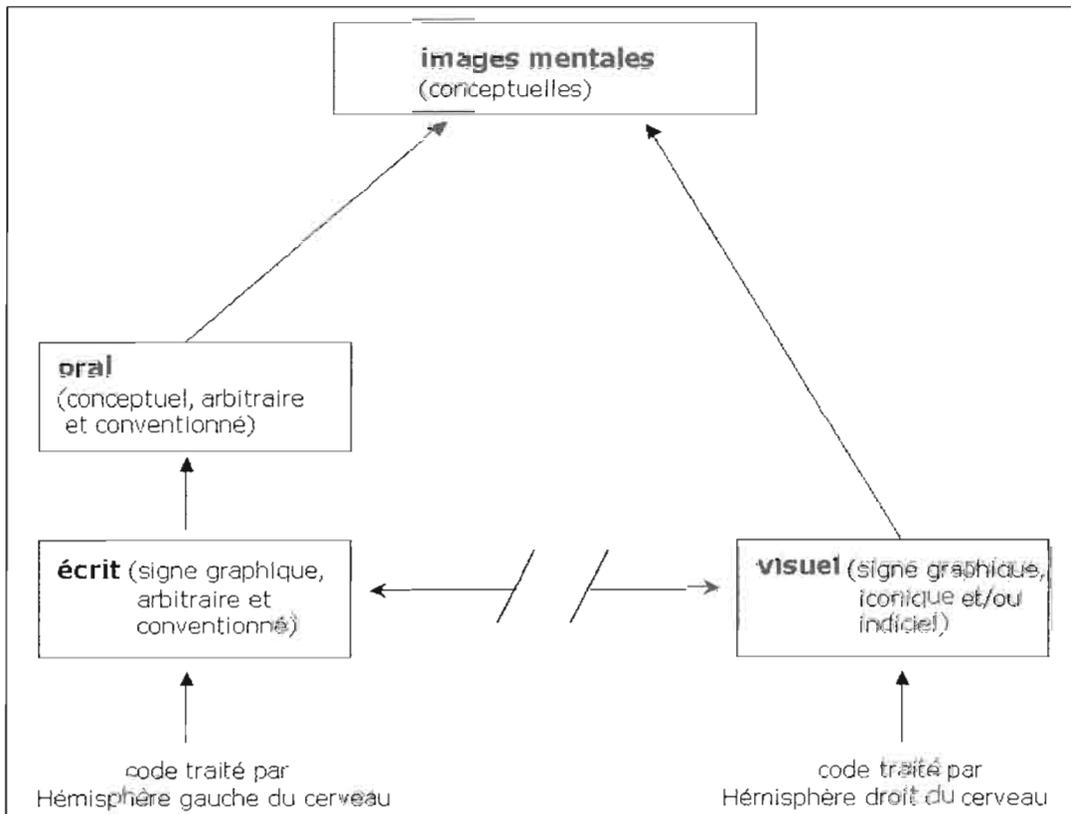


Figure 1.21 Processus triadique de la sémiose.



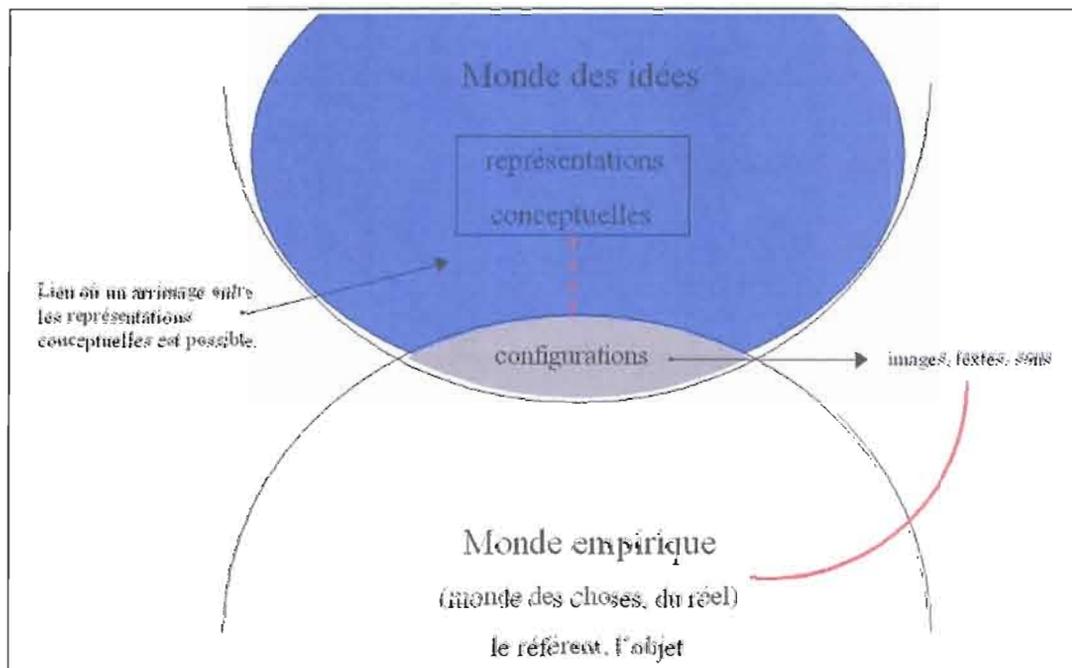
**Figure 1.22** Schéma canonique de la communication selon Jakobson.



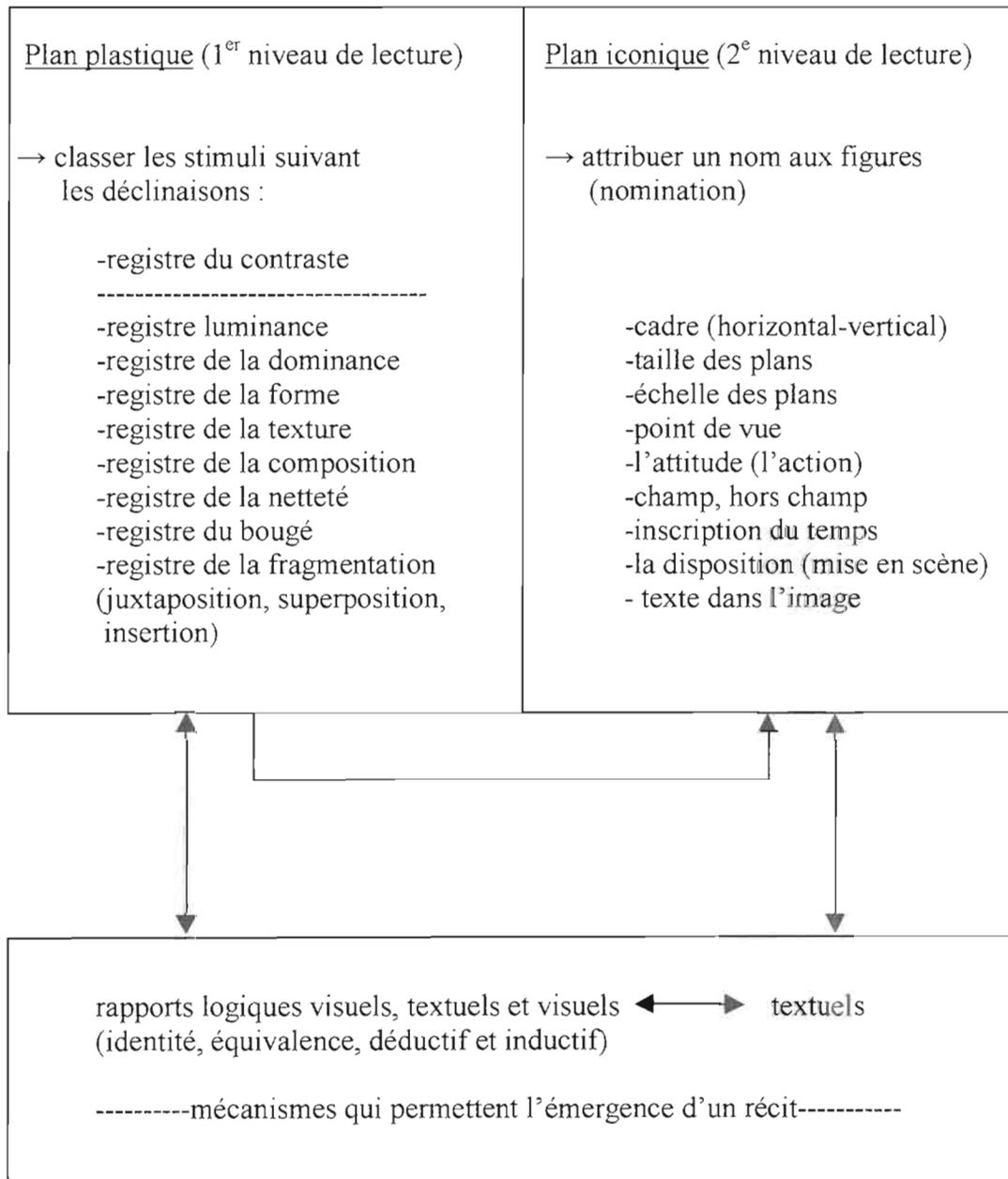
**Figure 1.23** Processus d'arrimage texte-image.

MODE—G	MODE—D
Le mode G est droitier et relève de l'hémisphère gauche. Le G est vigoureux, droit, sage, direct, fidèle, puissant, sans fantaisie.	Le mode D est gaucher et relève de l'hémisphère droit. Le D est arrondi, flexible, enjoué dans ses courbes et ses tournures inattendues, plus complexe, détourné et fantaisiste.
<u>Verbal</u> : Utilise les mots pour désigner, décrire, définir.	<u>Non verbal</u> : Conscient des choses mais correspondance minimale avec les mots.
<u>Analytique</u> : Considère les choses petit à petit et une partie après l'autre.	<u>Synthétique</u> : Met les choses ensemble pour former un tout.
<u>Symbolique</u> : Utilise les symboles pour désigner les choses. Par exemple, le graphisme ⊙ signifie figure, le signe + représente l'opération de l'addition.	<u>Concret</u> : Se réfère aux choses telles qu'elles sont, au moment présent.
<u>Abstrait</u> : Relève une petite partie de l'information et l'utilise pour représenter la chose dans son ensemble.	<u>Analogique</u> : Perçoit les ressemblances entre les choses; comprend les relations métaphoriques.
<u>Temporel</u> : Conscient du temps, envisage les choses dans leur ordre de succession: la première chose en premier lieu, la deuxième chose en deuxième lieu, etc.	<u>Intemporel</u> : N'a pas la notion du temps.
<u>Rationnel</u> : Tire des conclusions fondées sur la raison et sur les faits.	<u>Irrationnel</u> : N'exige pas de justification par la raison ou par les faits; désireux de surseoir aux jugements.
<u>Digital</u> : Utilise les nombres, par exemple pour compter.	<u>Spatial</u> : Perçoit les relations entre les choses et les rapports qui unissent les parties d'un tout.
<u>Logique</u> : Tire des conclusions conformément à la logique: une chose suivant l'autre dans un ordre logique -- par exemple, un théorème en mathématiques ou un argument bien formulé.	<u>Intuitif</u> : Appréhension instantanée de la réalité, souvent basée sur des données incomplètes, des intuitions, des sentiments, ou des images visuelles.
<u>Linéaire</u> : Pense sous forme d'idées suivies, une pensée succédant directement à l'autre, menant souvent à des conclusions convergentes.	<u>Global</u> : Perçoit de suite les choses dans leur ensemble; appréhende les structures et les schémas généraux, menant souvent à des conclusions divergentes.
N.B. Le mode D est gaucher puisque l'hémisphère droit contrôle la partie gauche du corps et inversement pour le mode G.	

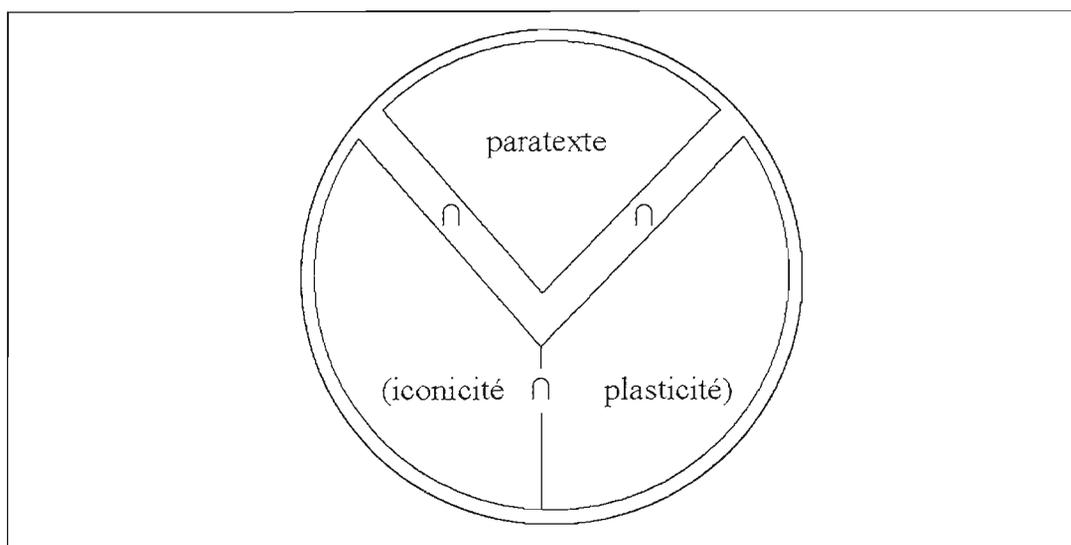
**Figure 1.24** Comparaison des caractéristiques des modes G et D.  
s.: Betty Edwards, 1979.



**Figure 1.25** Mondes empirique et conceptuel selon Catherine Saouter.



**Figure 1.26** Grille d'analyse inspirée de celle proposée par Catherine Saouter.



**Figure 1.27** Trois pôles du processus analytique de l'énoncé texte-image.

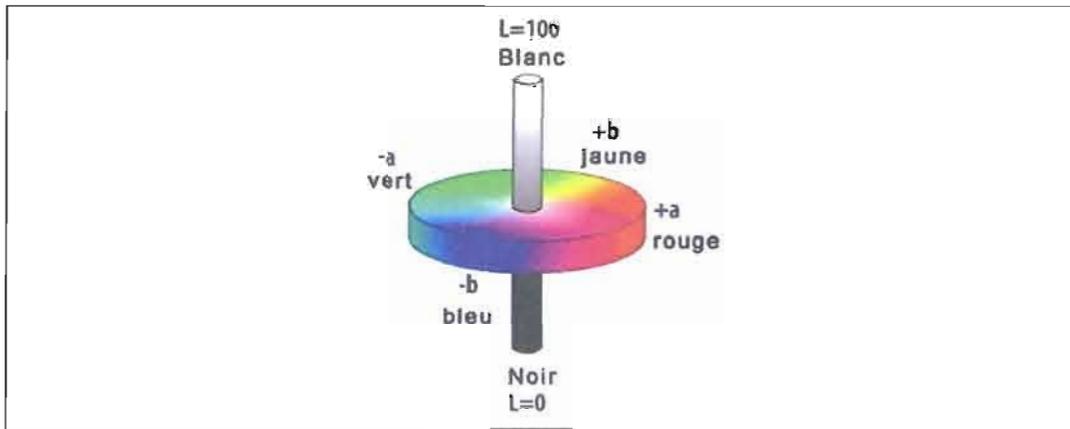


Figure 2.1 Schéma du modèle colorimétrique CIE Lab.

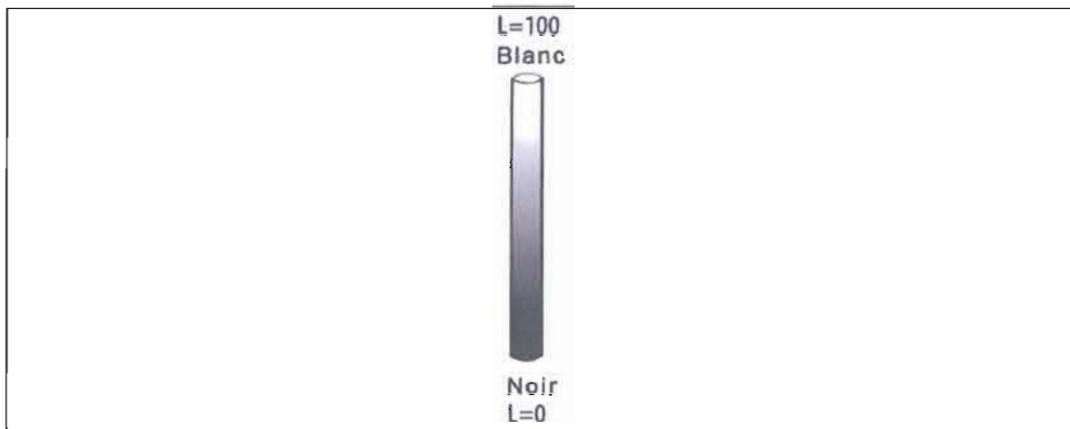


Figure 2.2 Chromème de la luminance.

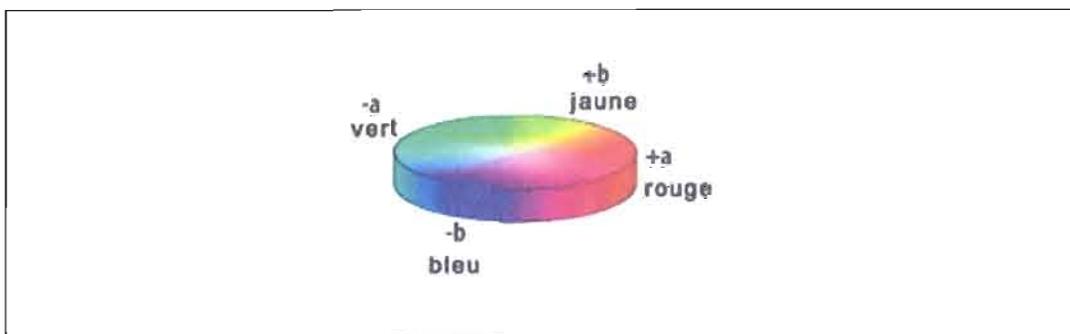
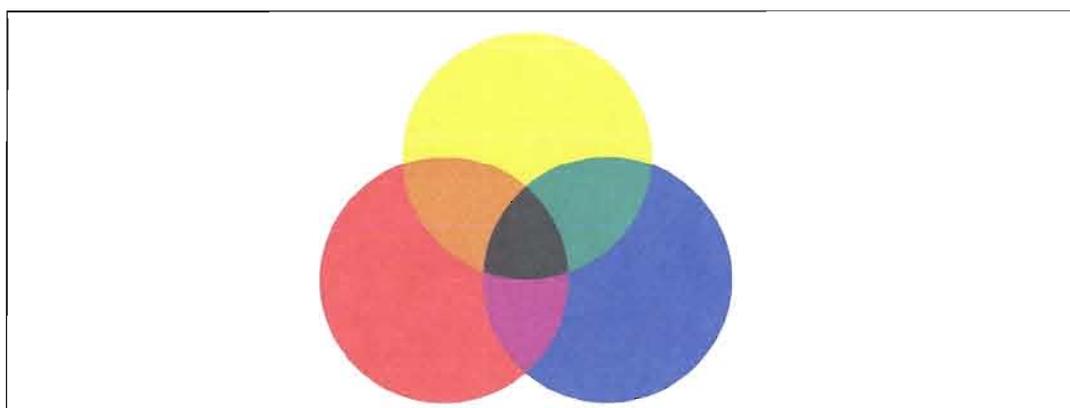
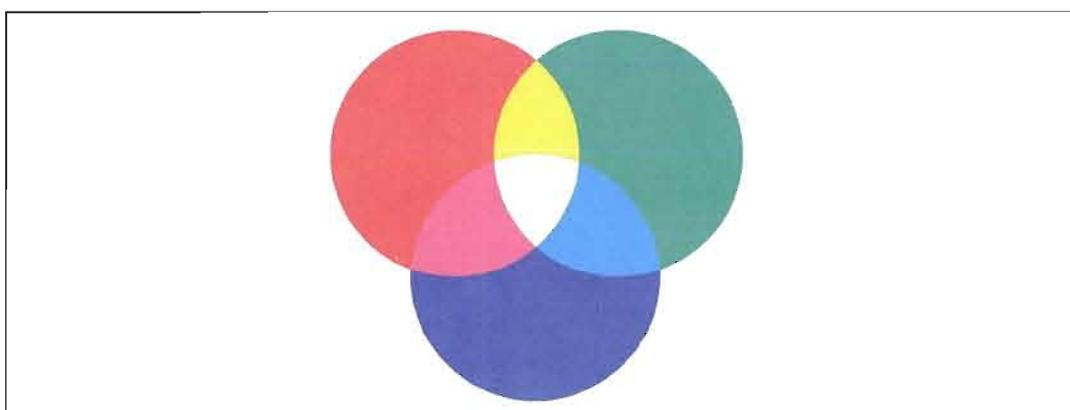


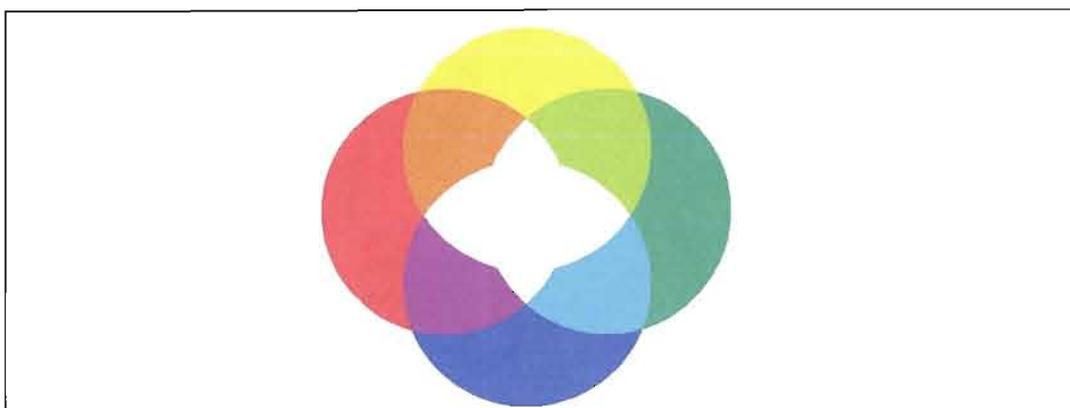
Figure 2.3 Chromème de la dominance.



**Figure 2.4** Synthèse des pigments primaires.



**Figure 2.5** Synthèse des lumières primaires.



**Figure 2.6** Sensations visuelles primaires.

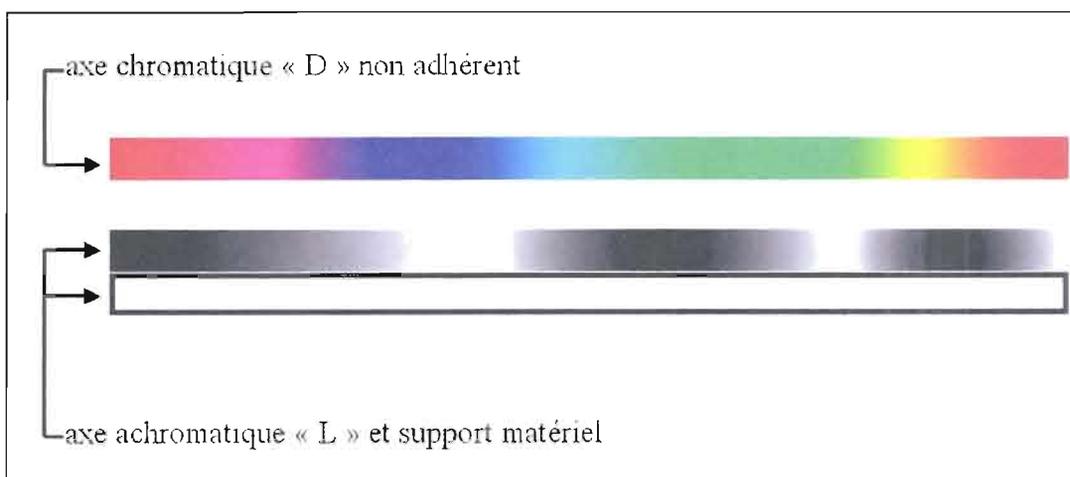


Figure 2.7 Axes du modèle colorimétrique proposé.



Figure 2.8 Registres de la luminance et de la dominance.  
s. : La Presse, 4 avril 2005, photo Massimo Sambucetti, AP.

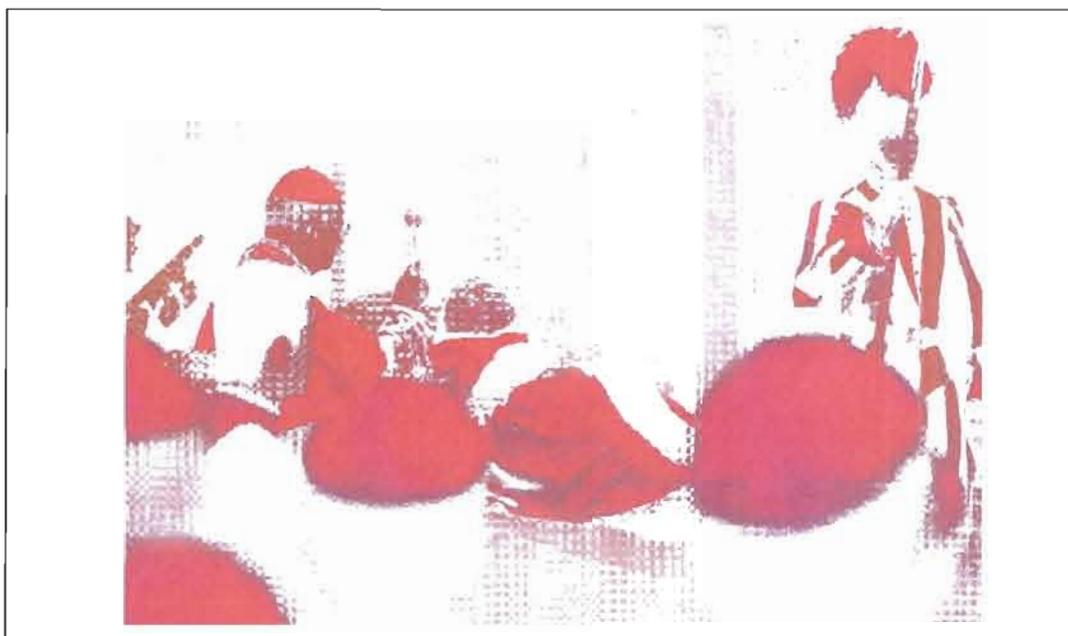
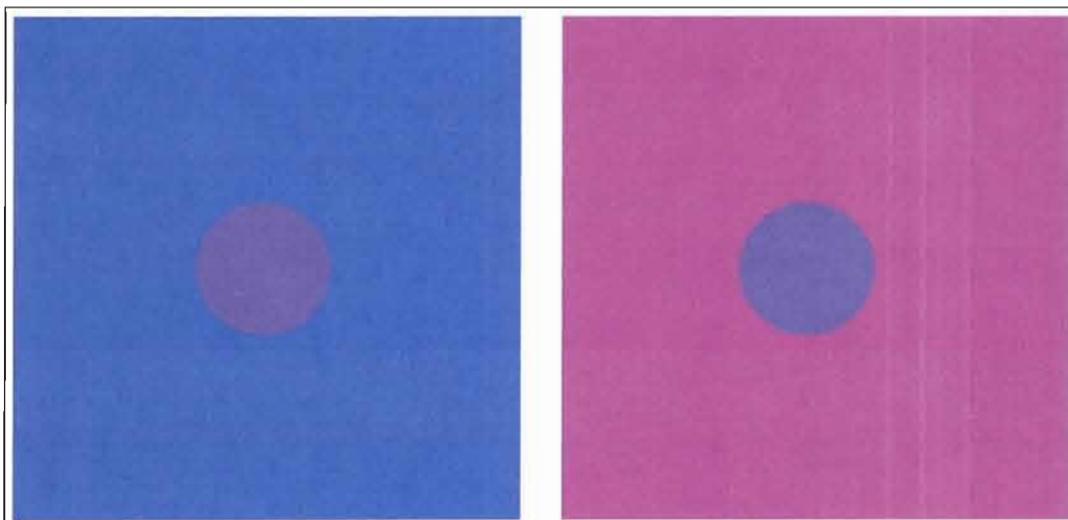


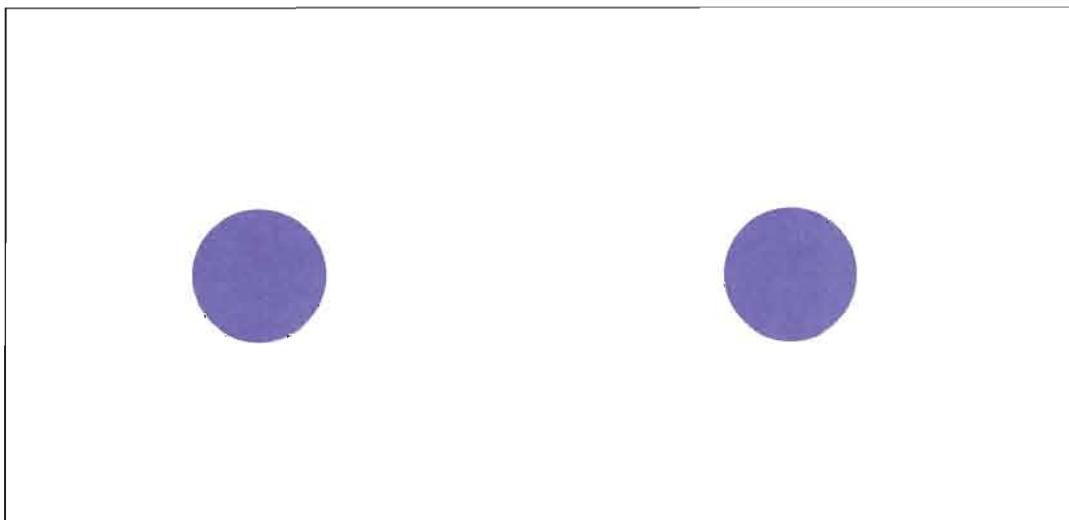
Figure 2.9 Filtrage du registre de la luminance.



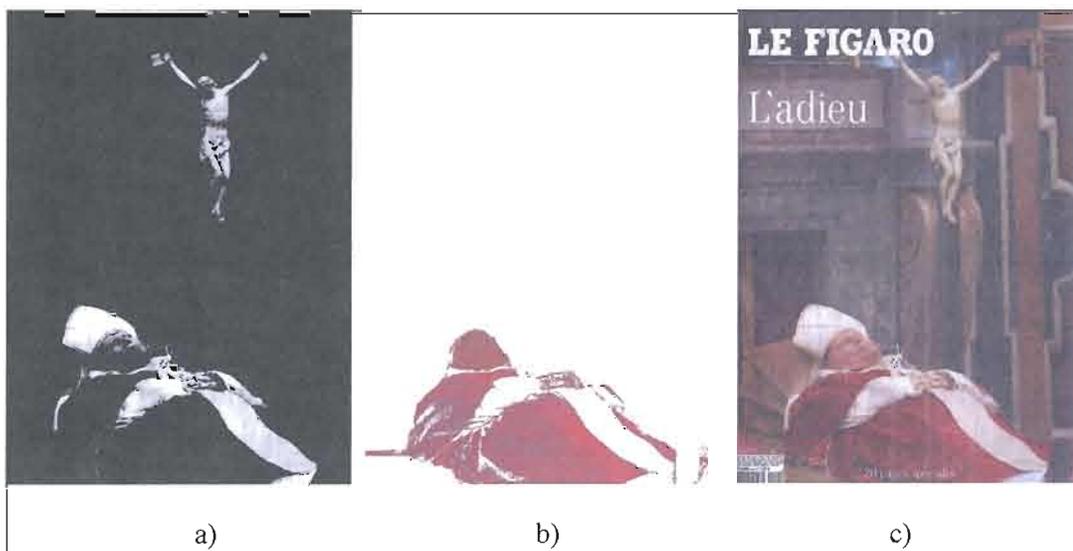
Figure 2.10 Filtrage du registre de la dominance.



**Figure 2.11** Relativité de l'interprétation de l'unité chromatique.



**Figure 2.12** Stabilisation de l'unité chromatique.



**Figure 2.13** Déclinaisons des registres de la lumière.  
s. : Le Figaro, 4 avril 2005, photo Massimo Sambucetti, AP.



**Figure 2.14** Énoncé paratexte-image.  
s. : La Presse, une du 4 avril 2005, photo Massimo Sambucetti, AP.



Figure 2.15 Interprétation des éléments paratextuels.

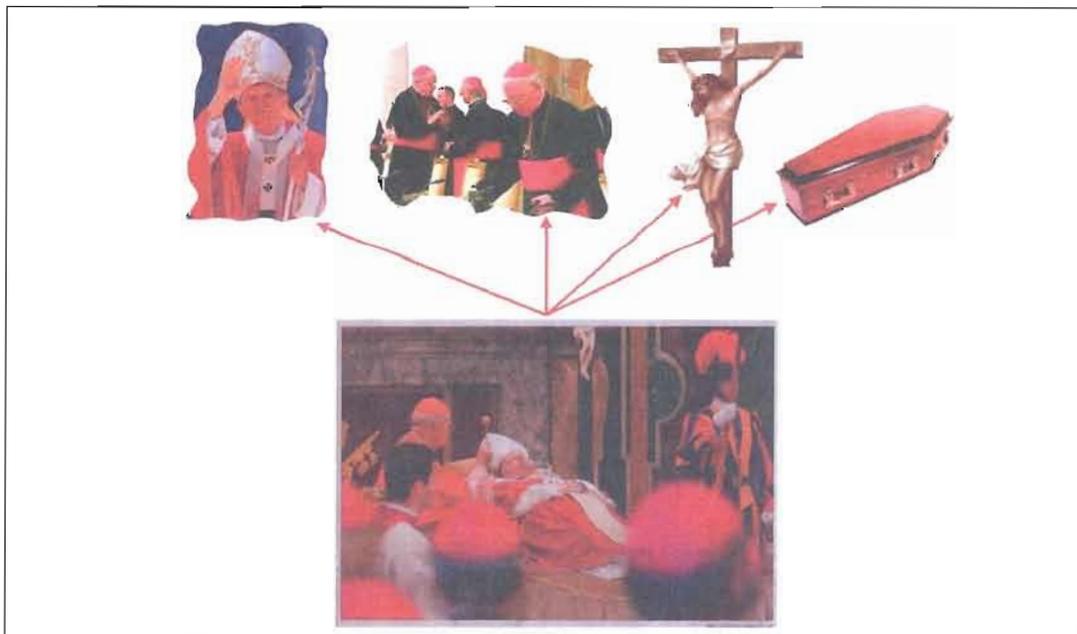
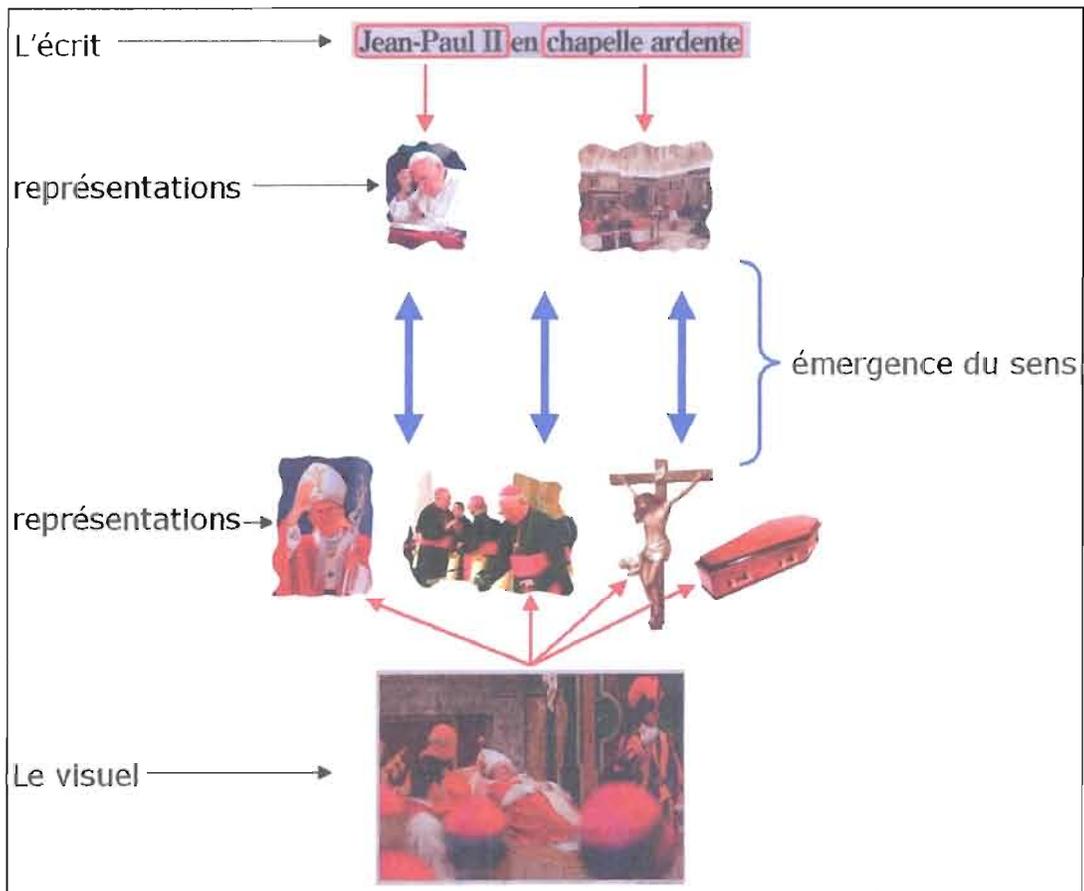
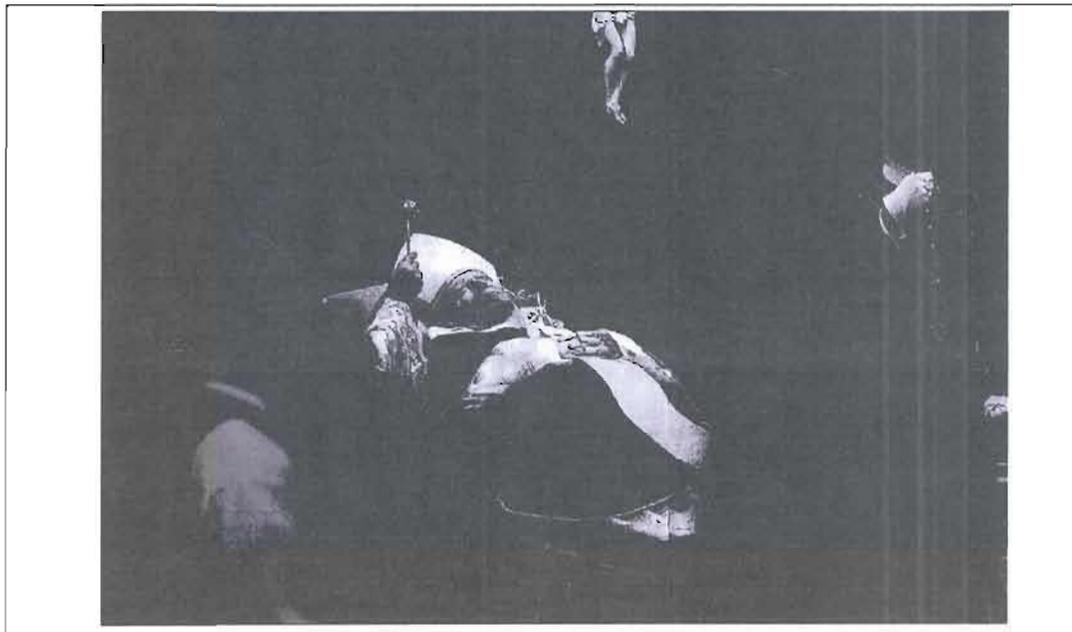


Figure 2.16 Interprétation de l'image photographique.



**Figure 2.17** Arrimage des codes de l'écrit et du visuel.



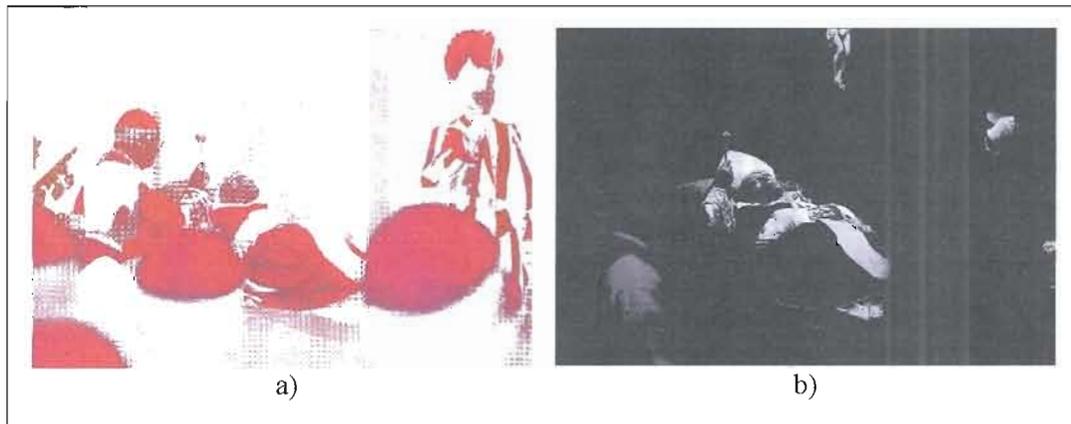
**Figure 2.18** Zones de hautes lumières du registre de la luminance.



**Figure 2.19** Zones de gris moyen du registre de la luminance.



**Figure 2.20** Zones de basses lumières du registre de la luminance.



**Figure 2.21** Cartographie de la dominance et des hautes lumières.

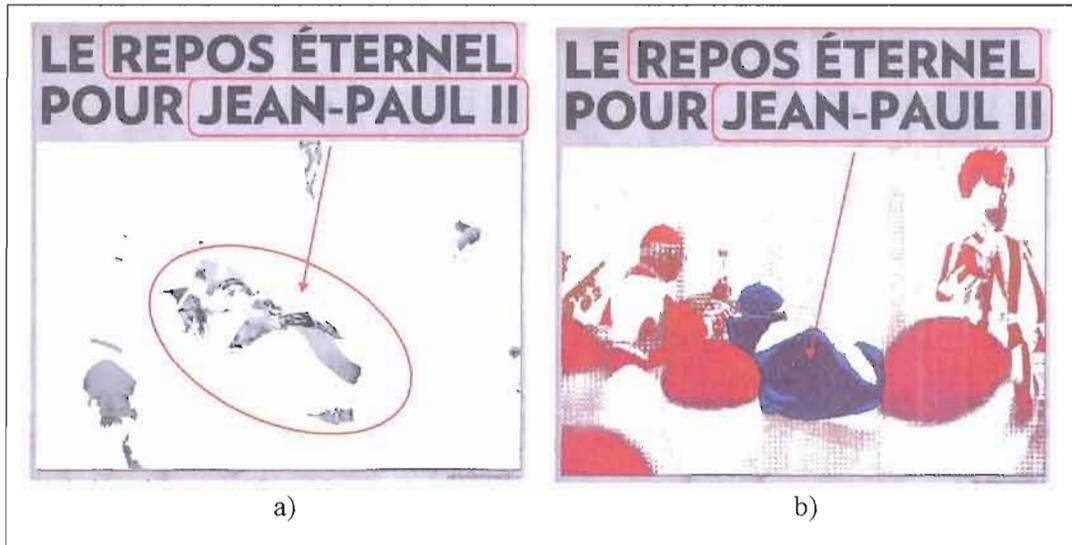


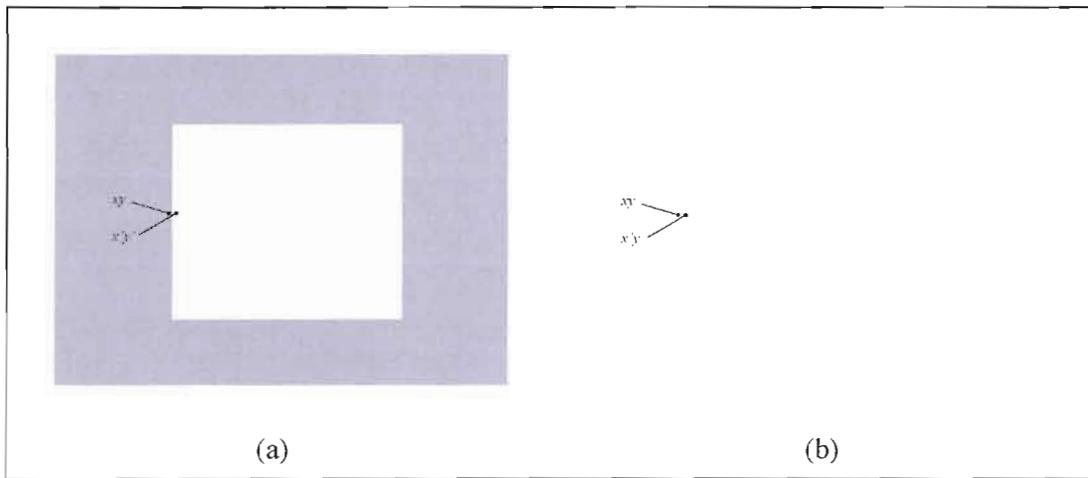
Figure 2.22 Arrimages syntagmatique des axes « L » et « D ».



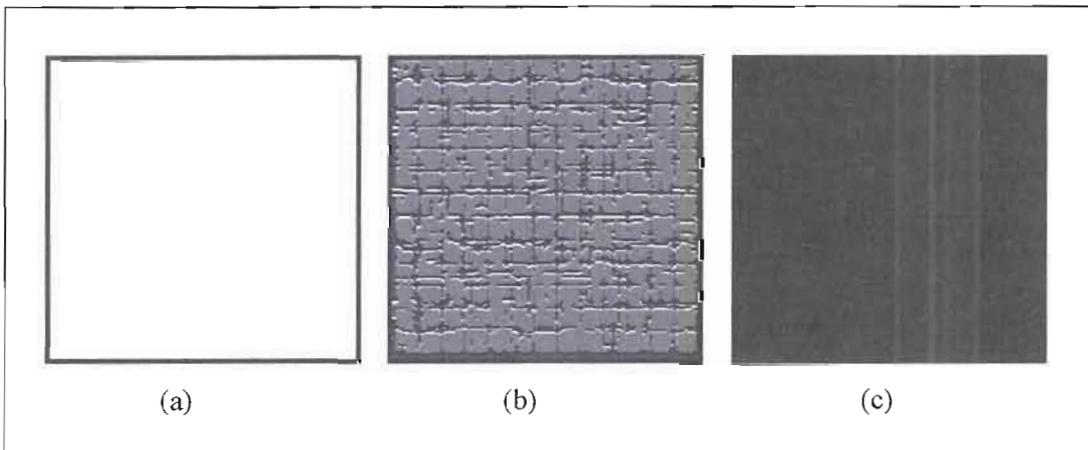
Figure 2.23 Énoncé paratexte-image couleur et noir et blanc.



Figure 2.24 Filtrage partiel du registre de la dominance.



**Figure 3.1** Figure et fond.



**Figure 3.2** Similarité de configurations de l'information.

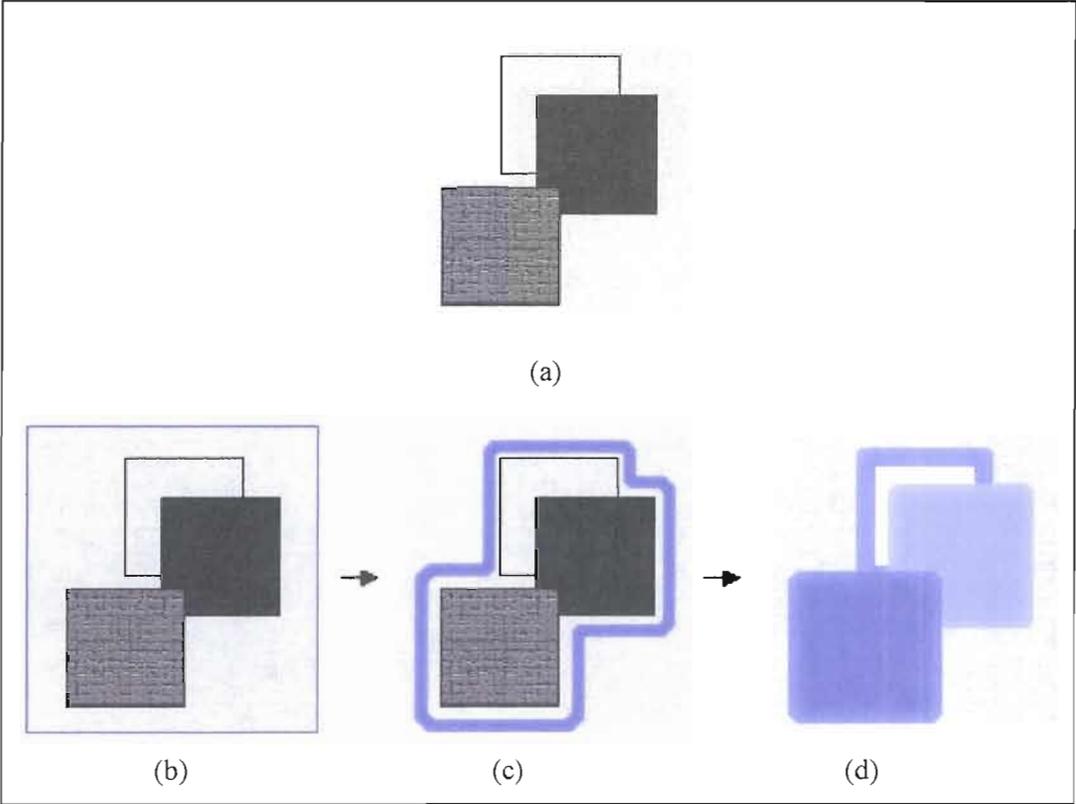


Figure 3.3 Processus de construction du cadre de l'énoncé visuel.

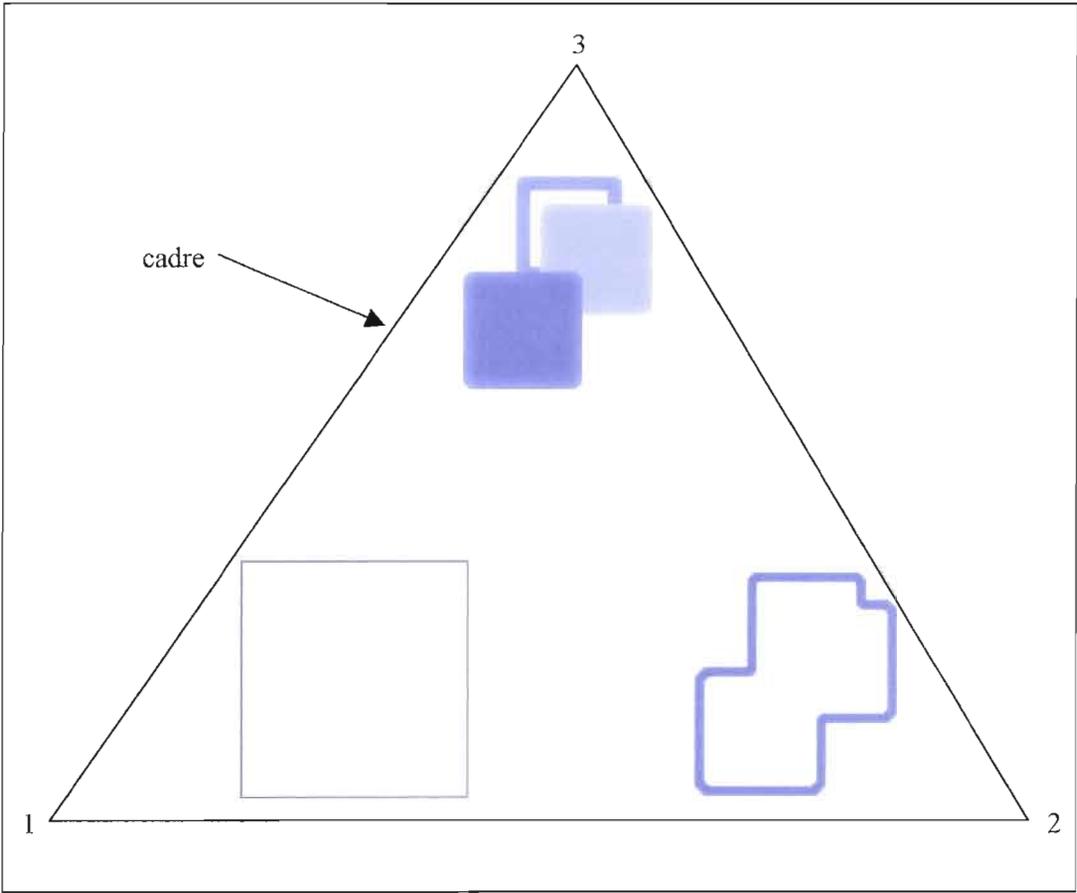


Figure 3.4 Processus triadique de définition du cadre.

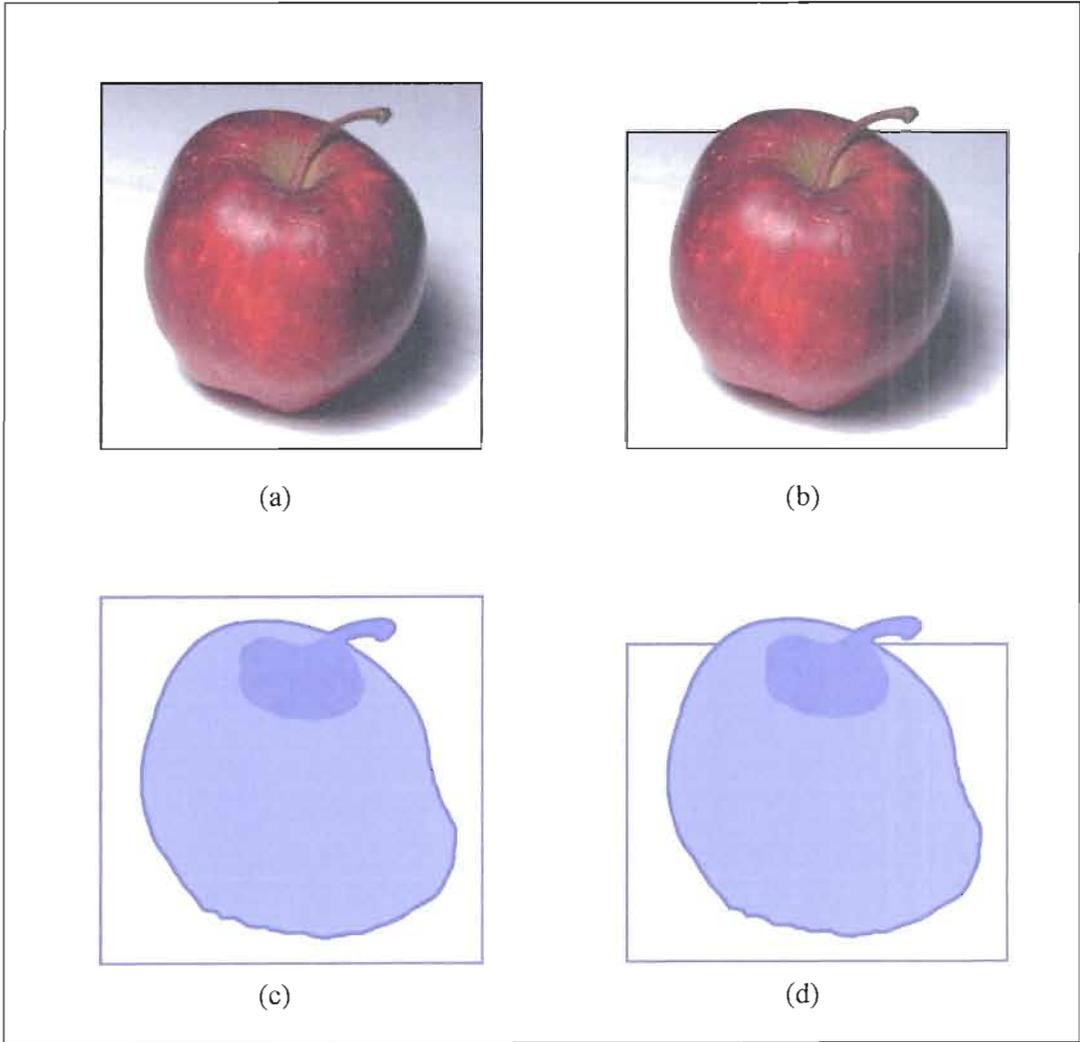
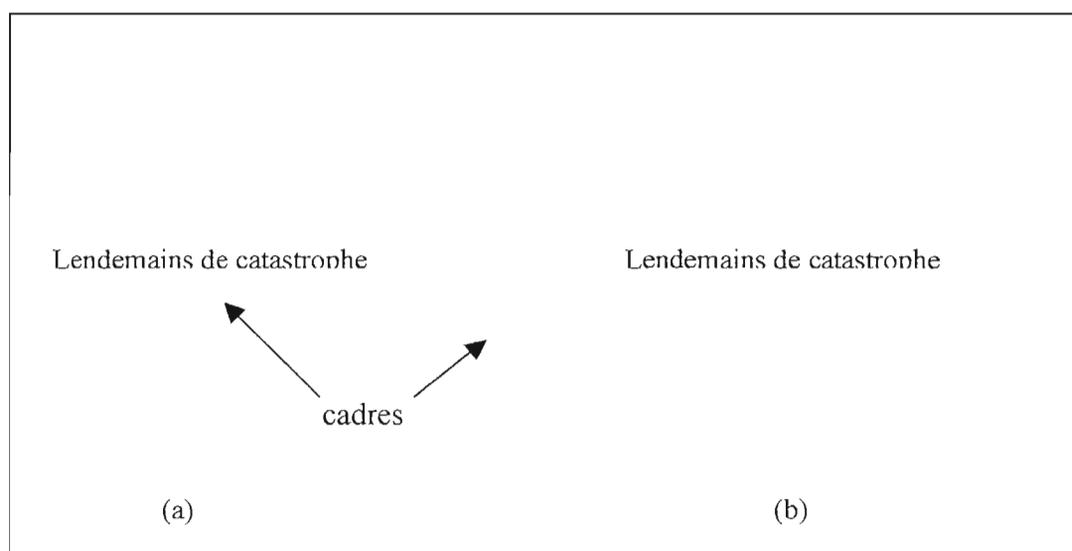
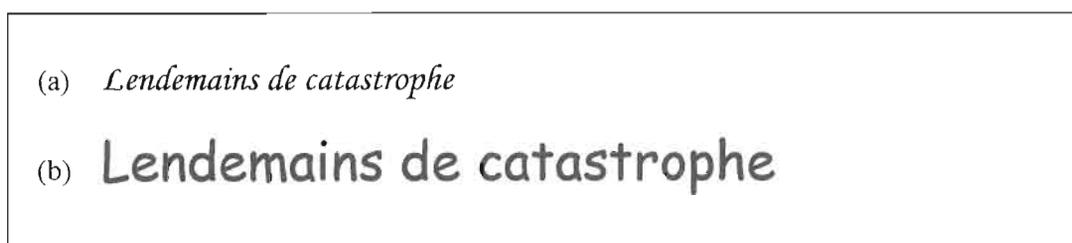


Figure 3.5 Cadre et bordure.



**Figure 3.6** Cadres de l'élément paratextuel.



**Figure 3.7** Configurations du signe linguistique.

----- 4 situations possibles -----				
	Image	Texte	Image comportant des éléments textuels	Texte comportant des caractéristiques plastiques ou une image
Code visuel (référentiel)				
Code linguistique (arbitraire)				

Figure 3.8 Typologie des croisements entre le texte et l'image.

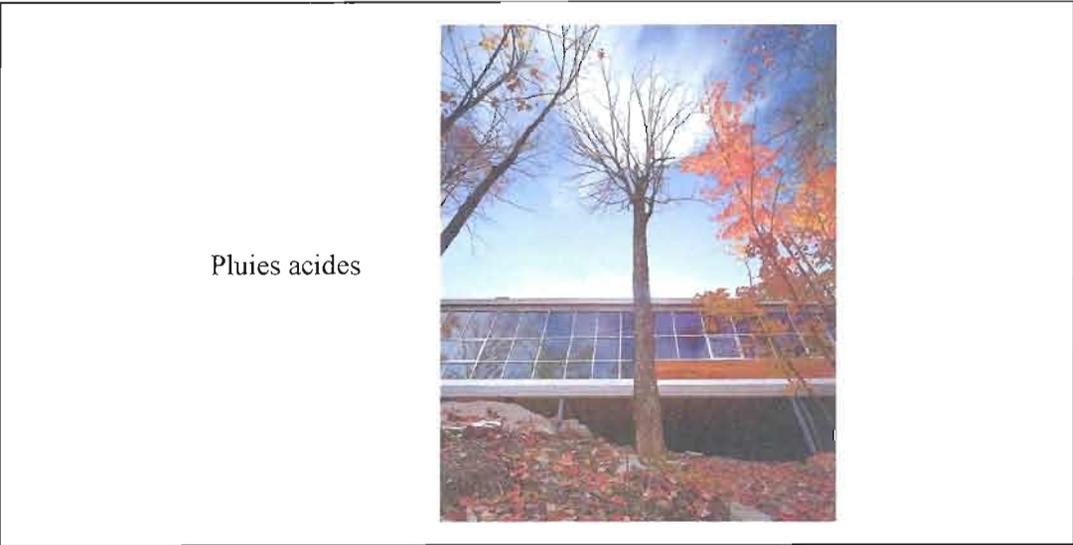
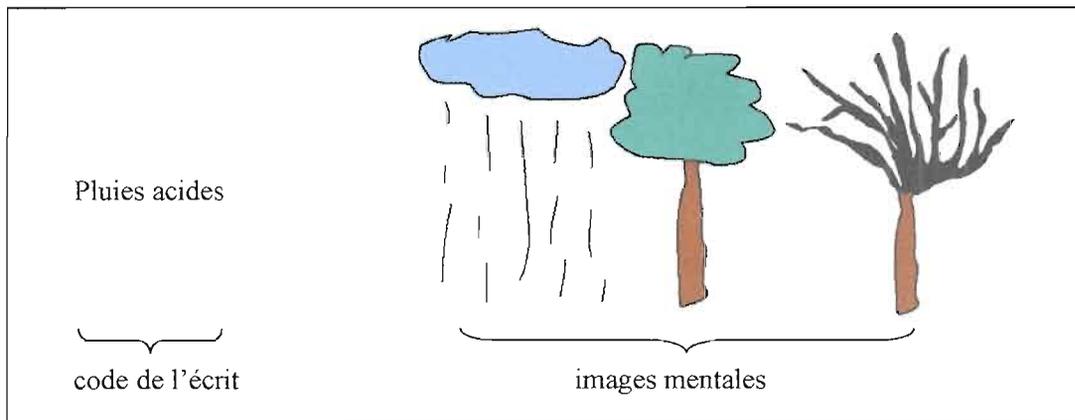
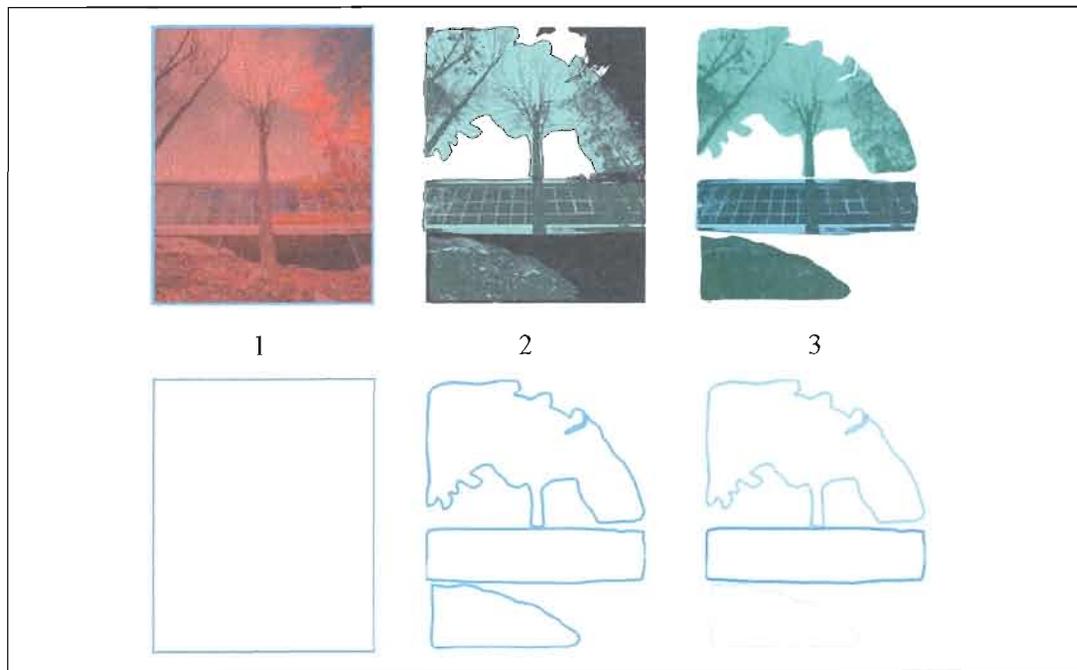


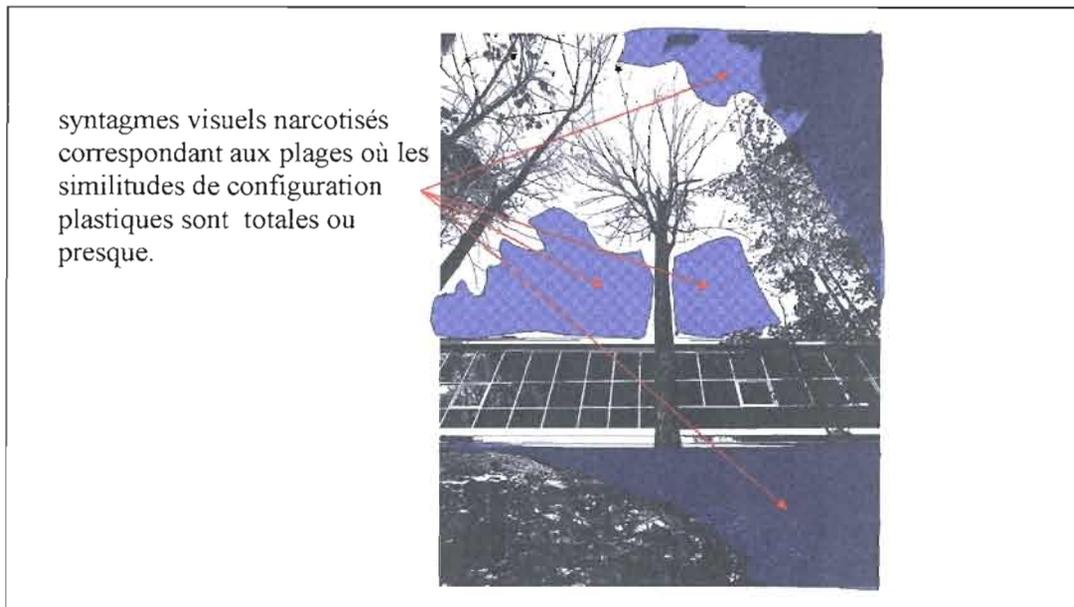
Figure 3.9 Exemple d'énoncé texte-image.



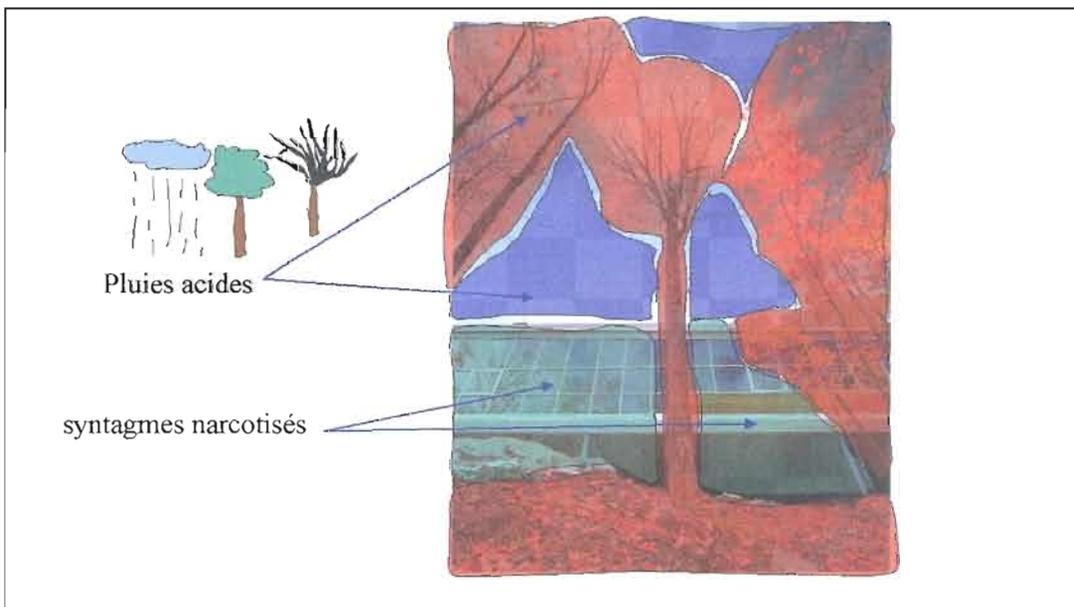
**Figure 3.10** Interprétation du paratexte.



**Figure 3.11** Application de la définition triadique du cadre.



**Figure 3.12** Syntagmes visuels narcotisés.



**Figure 3.13** Arrimage texte-image.

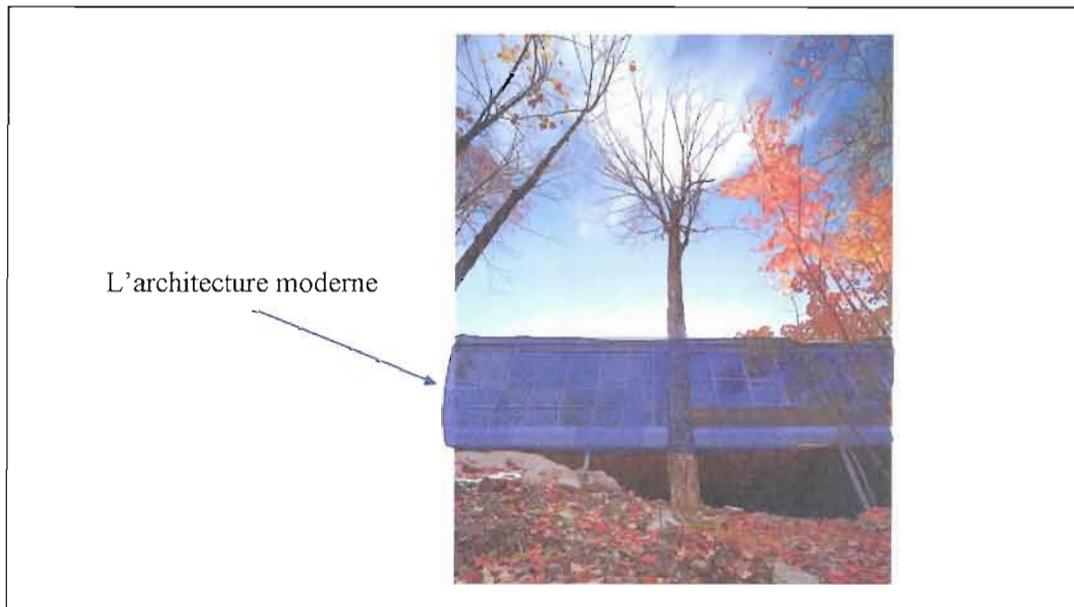


Figure 3.14 Arrimage texte-image.

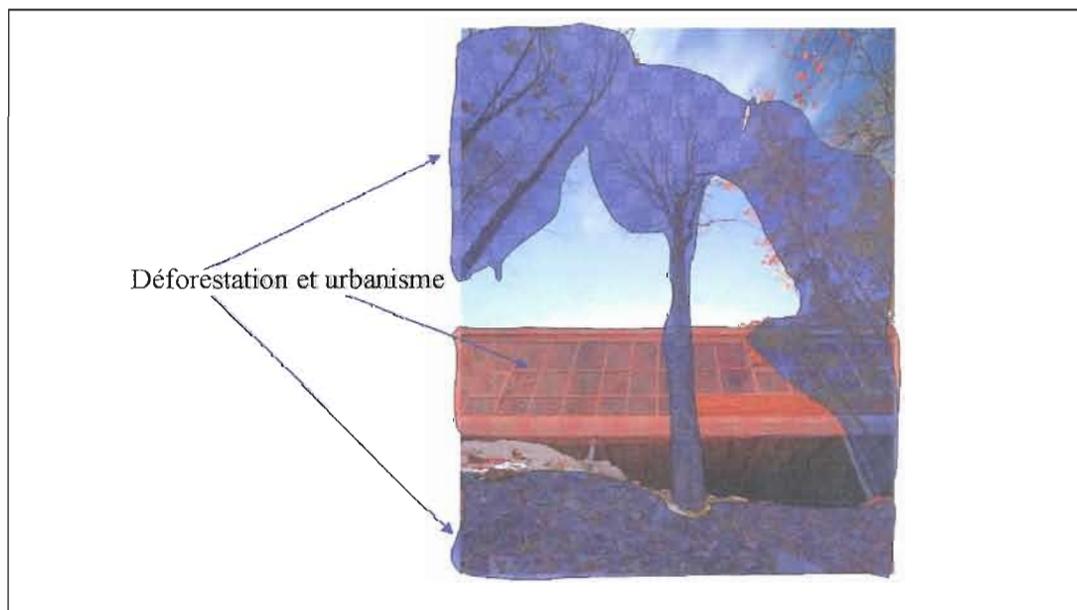
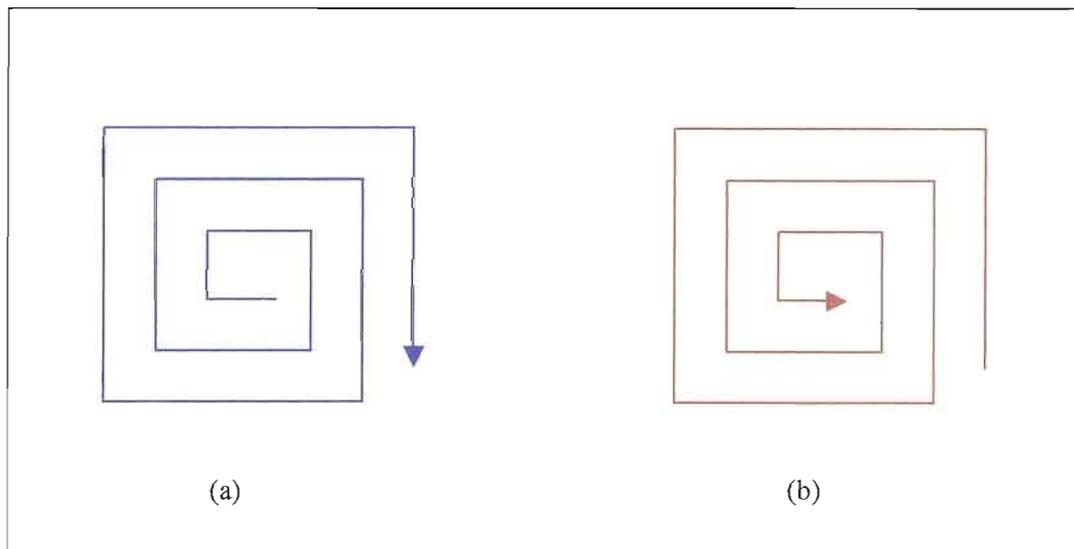
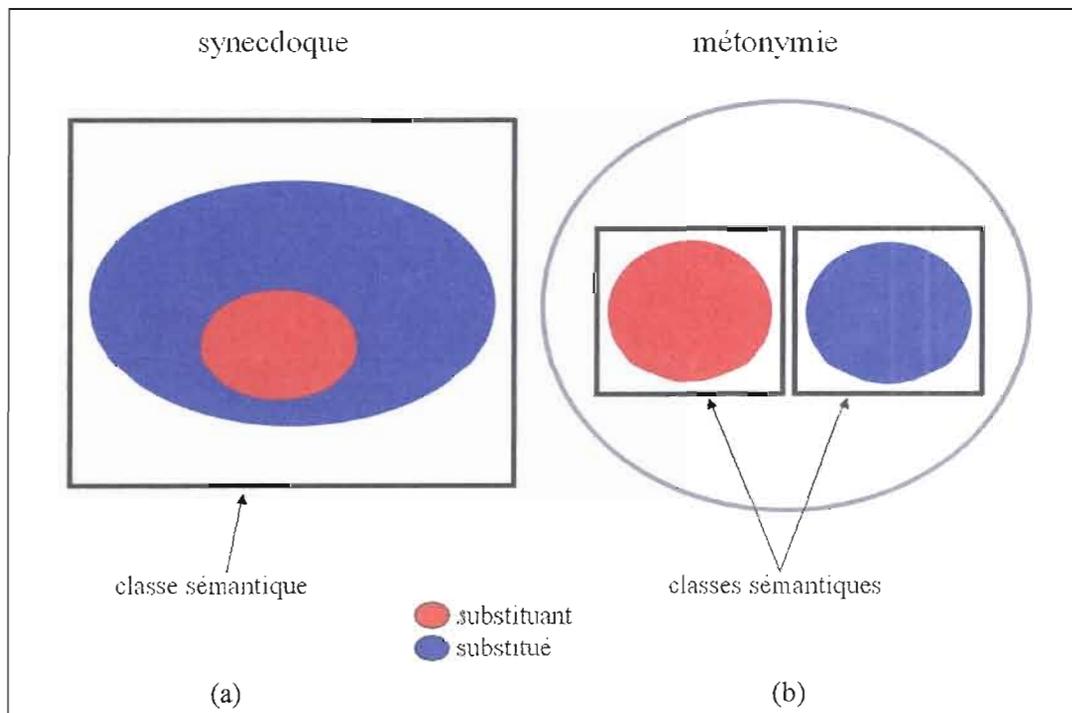


Figure 3.15 Arrimage texte-image.



**Figure 3.16** Processus centrifuge et centripète de définition du cadre.



**Figure 3.17** Figures de rhétorique. s. : Catherine Saouter, 1995.

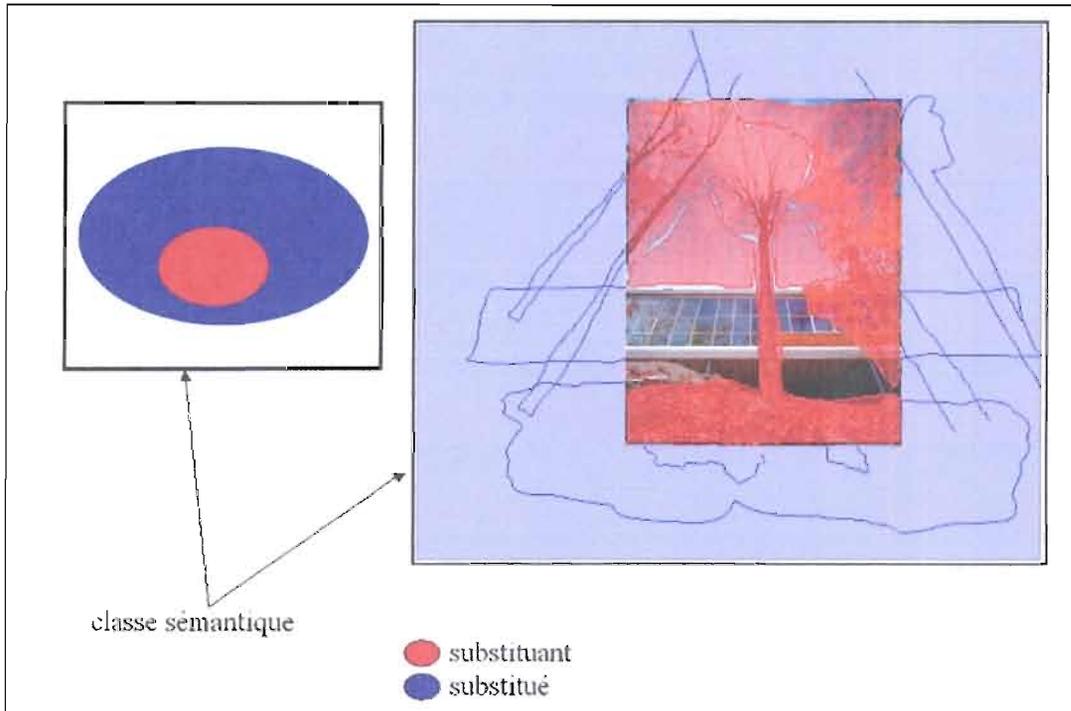
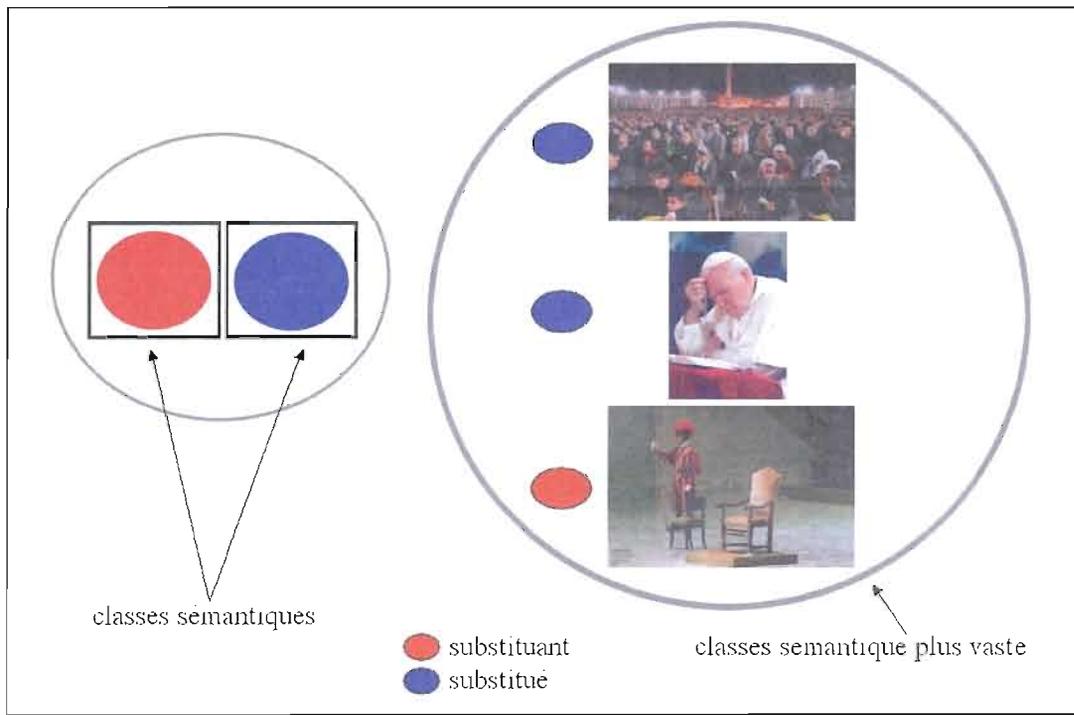


Figure 3.18 Arrimage synecdotique.



Figure 3.19 Énoncé texte-image de type métonymique.

s. Libération, 2 et 3 avril 2005, photo Tony Gentil, Reuters.



**Figure 3.20** Processus d'arrimage métonymique.



Figure 4.1 Disposition kiosque.



Figure 4.2 Disposition dépliée.  
s. : La Presse, 13 mars 2004, photo Luis Correas, Reuters.  
s. : La Presse, 23 mars 2004, photo AP



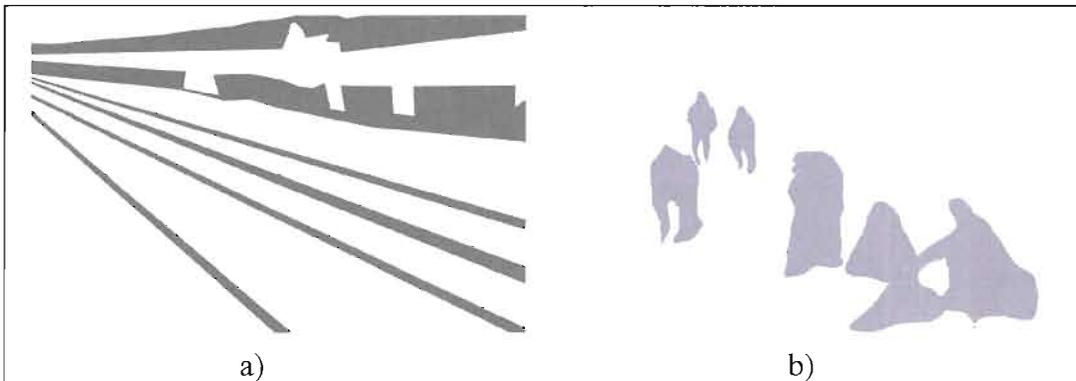
**Figure 4.3** Hors champ conceptuel.  
 s. : Libération, 2 et 3 avril 2005, photo Pier Paolo Cito, AP.  
 s. : Paris Match, 25 avril au 4 mai 2005, pas de crédit photo.



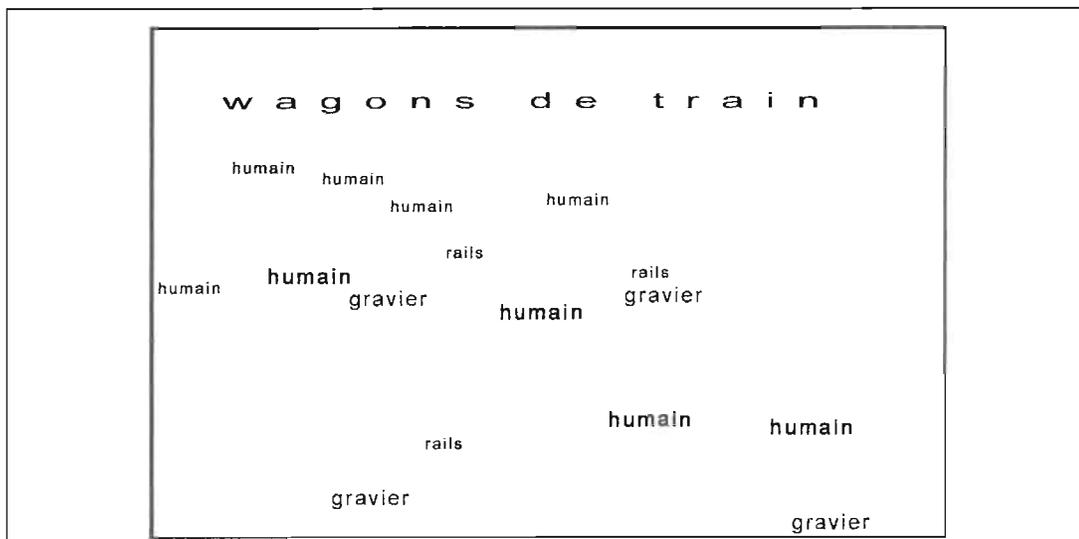
**Figure 4.4** Épuration syntagmatique.  
 s. : Toronto Star, 12 mars 2004, photo Torres Guerrero / El Pais, Reuters.  
 s. : The Globe and Mail, 12 mars 2004, photo Denis Doyle, Associated Press.



**Figure 4.5** Registres de la luminance et de la couleur.



**Figure 4.6** Principaux syntagmes visuels.



**Figure 4.7** Plan iconique, nomination.

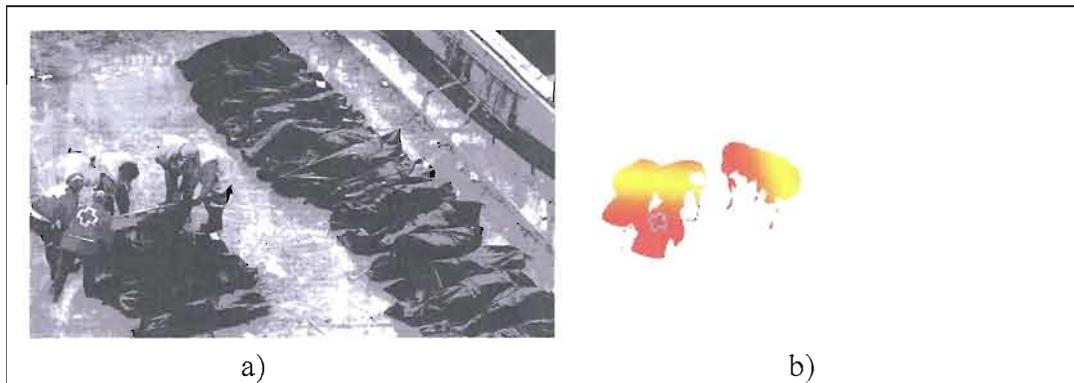


Figure 4.8 Registres de la luminance et de la couleur.

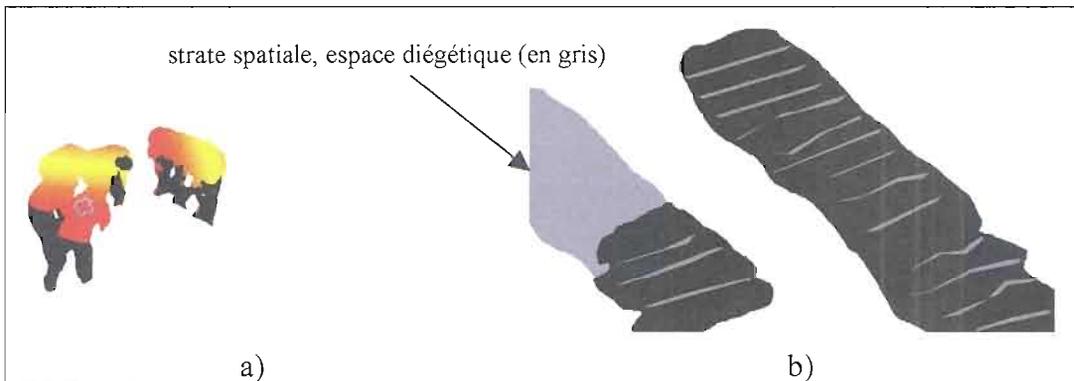


Figure 4.9 Principaux syntagmes visuels.

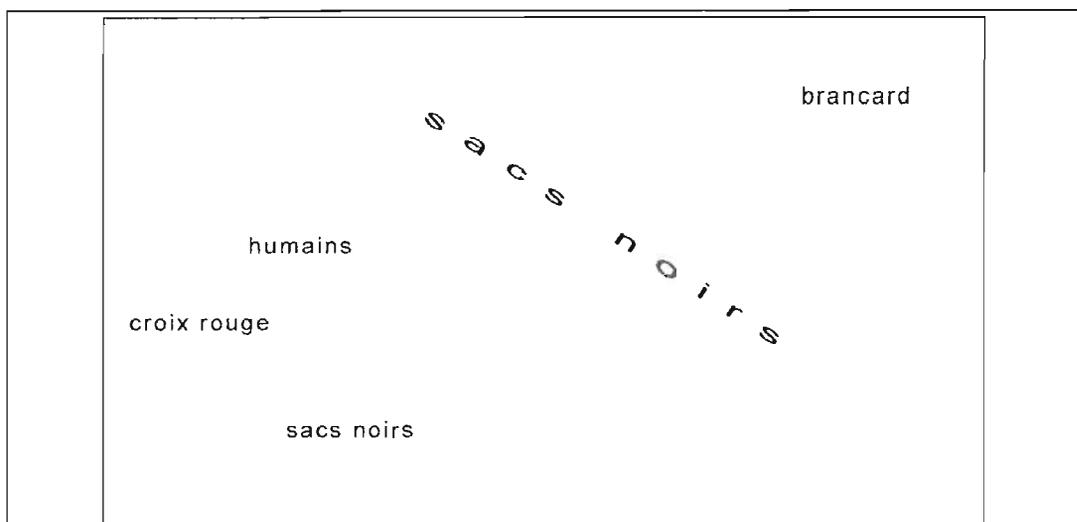


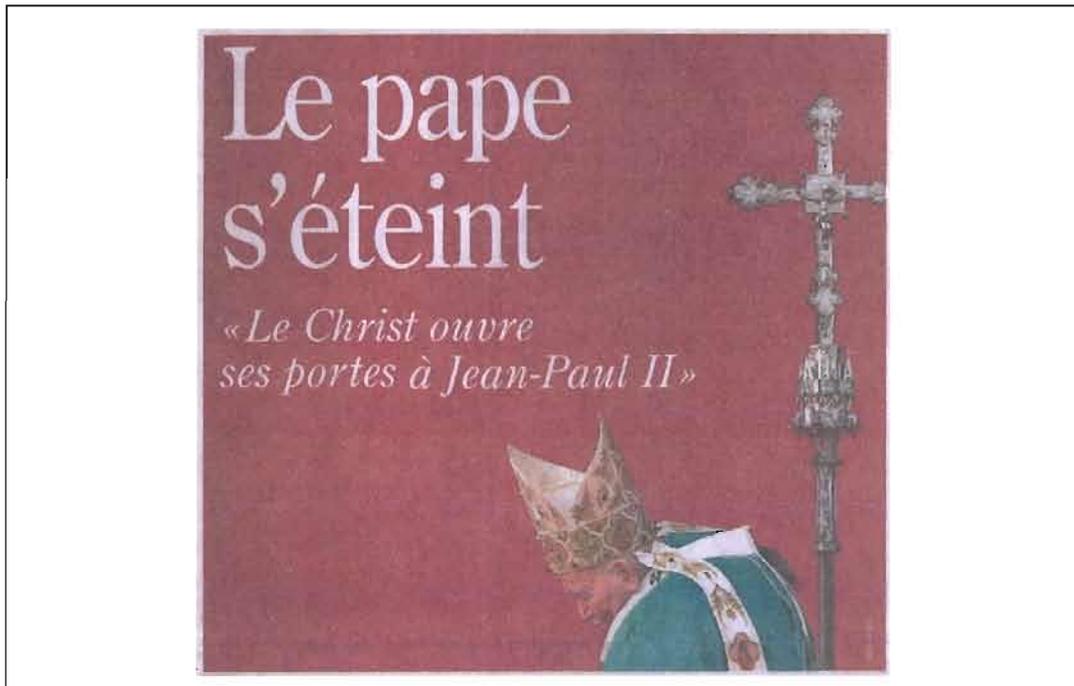
Figure 4.10 Plan iconique, nomination.



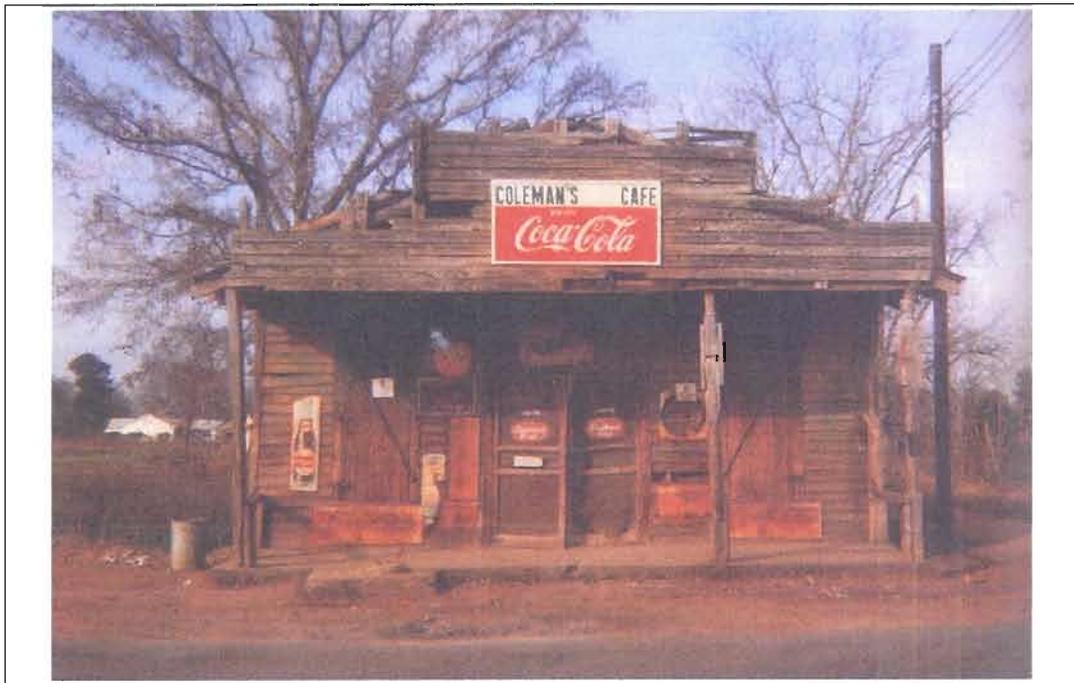
**Figure 4.11** Neutralisation du mode G.



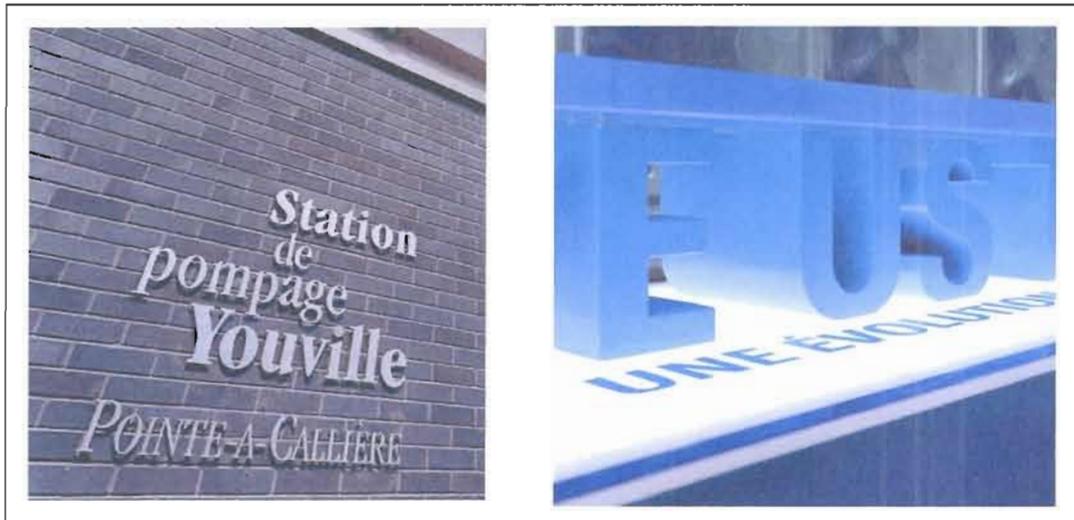
**Figure 4.12** La juxtaposition.  
s. : Le Devoir, 5 avril 2005, photo Patrick Hertzog, Agence France-Presse.



**Figure 4.13** La superposition.  
s. : Le Devoir, 2 et 3 avril 2005, photo Reuters.



**Figure 4.14** Consubstantialité plastique insérée. s. : Photo William Christenberry



**Figure 4.15** Consubstantialité référentielle insérée.

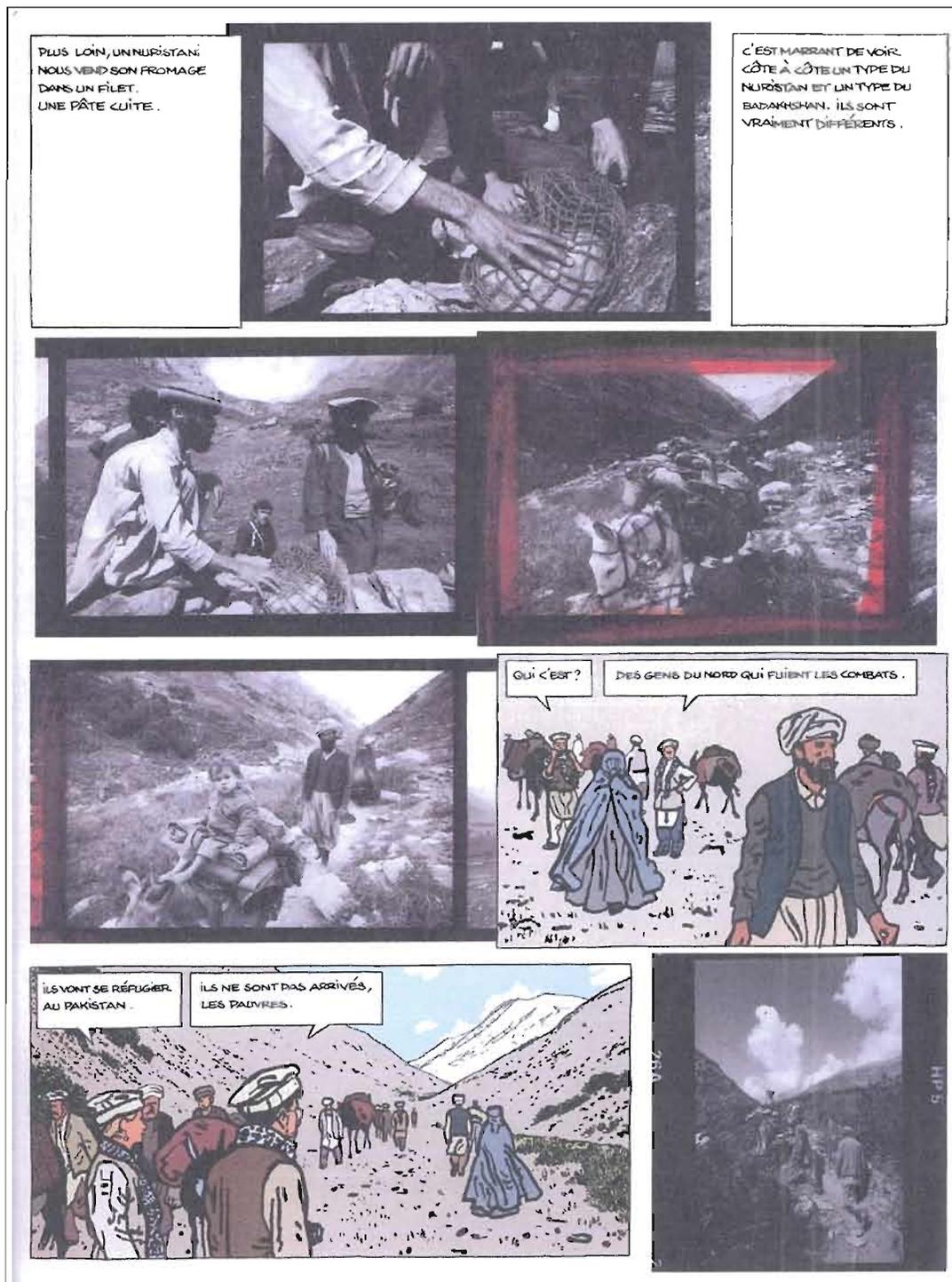


Figure 4.16 Polycadres synchrone. s. : Guibert, Lefèvre, Lemerrier, 2003.

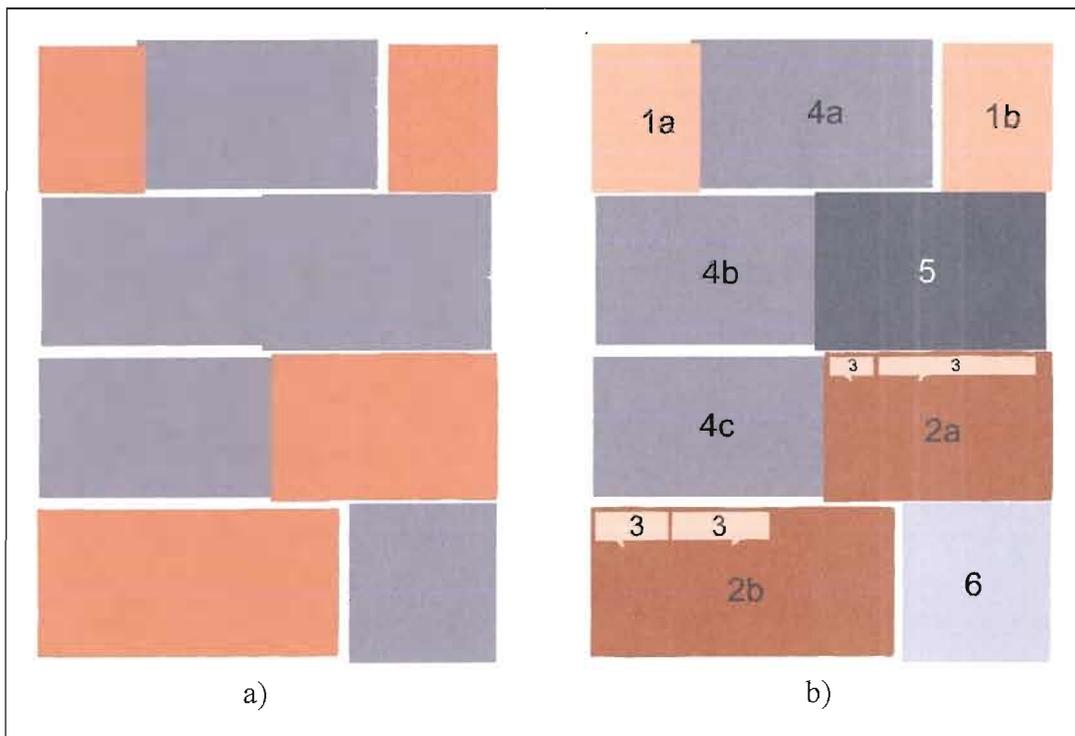


Figure 4.17 Structures fondamentales et composantes rhétoriques.