

AART J. A. VAN ZOEST

Utrecht

LE SIGNE ICONIQUE DANS LES TEXTES

1. La notion de «signe iconique» a été créée par le fondateur de la sémiotique moderne, Charles Sanders Peirce, qui l'a intégrée dans sa théorie générale et sa typologie du signe. Elle est applicable à tout système sémiotique, verbal ou non-verbal, et elle semble appelée à être efficace dans l'étude des arts, surtout dans celle des arts visuels (cf., par exemple, Wallis, 1973).

Si l'on admet, avec Lotman (1972), que le texte, littéraire ou non, est un système sémiotique explicite, fini et structuré, le concept peircien peut, au théoricien de la littérature, servir d'outil conceptuel approprié à déterminer et à analyser des phénomènes textuels produisant, par excellence, la séduction qui est particulière à certains textes, poétiques, publicitaires, politiques, ou autres.

C'est le but de la présente étude que de rendre plausible que l'iconicité joue, dans les textes un rôle qui est peut-être secret mais extrêmement important. A ce dessein, je relèverai, préalablement et rapidement, quelques caractéristiques pertinentes de la théorie peircienne.

La conception sémiotique de Peirce est fonctionnelle: le signe n'est signe que lorsqu'il fonctionne comme tel. Ce fonctionnement du signe se fait toujours dans une triple relation, entre le signe et trois éléments différents, à savoir:

(1) le «Ground», ce en vertu de quoi le signe est signe (une qualité, une chose réelle, une «règle» générale):

(2) l'«Object», le référent, ce qui est représenté par le signe, c'est à dire ce à quoi le signe renvoie;

(3) l'«Interpretant», le signe, équivalent ou plus développé, que le premier signe crée dans l'esprit de l'interpréteur.

Les signes sont catégorisés selon ces trois relations sémiotiques essentielles. Ainsi, dans la relation signe—référent, Peirce reconnaît les trois types suivants:

(1) icônes, (2) indices, (3) symboles.

On a pu s'étonner de cette tendance de Peirce à établir des séries de trichotomies catégorielles, mais elle s'explique par son ontologie (voir, à ce sujet, Greenlee, 1973, et surtout Stearns, 1952). Elle propose trois modes d'être, celui du possible, celui de l'existence réelle et celui de la généralité. Ce qui est sur le mode du possible est appelé un Prime (*First*), désigné aussi par des notions comme «qualité» (*quality*), «sentiment» (*feeling*), «peut-être» (*may-be character*), «une sorte d'essence» (*a kind of essence*). Ce qui est sur le mode de l'existence réelle est un Second (*Second*). A ce

propos, Peirce utilise des expressions comme «confrontation avec le fait concret» (*encounter with hard fact*), «contact avec le monde extérieur» (*shock of contact with the outer world*), «événement» (*event*). Ce qui est sur le mode de la généralité est un Tierce (*Third*), «quelque chose qui établit une relation entre un Prime et un Second» (*something which brings a First into relation to a Second*). Le Tierce, qui implique donc un Prime et un Second, est une «règle» (*rule*), une «loi» (*law*), une «habitude de comportement» (*a habitual mode of behavior*), «l'élément de généralité dans notre expérience» (*the element of the general in our experience*).

Dans les trichotomies de Peirce, la première catégorie nommée est toujours celle des Primes, la seconde celle des Seconds, la troisième celle des Tierces. La trichotomie établie dans la relation signe—„Ground” peut servir d'exemple. Si cette relation repose sur une qualité (*feeling*), le signe est appelé qualisigne. Si le signe est signe en vertu d'une chose ou d'un événement qui existe réellement (*an actual existing thing or event*), il est appelé sinsigne. S'il est signe en vertu de quelque règle générale, que Peirce appelle une loi (*law*) et qu'on appelle de nos jours un code, il est appelé légisigne. Or, le qualisigne est un Prime, le sinsigne un Second, le légisigne un Tierce. Le qualisigne n'existe donc que sur le mode du possible; il ne se présente pas, à l'état pur, dans la réalité. La couleur rouge, signifiant «socialisme», est un qualisigne, mais il se manifeste nécessairement, par exemple, dans des drapeaux, qui, en vertu du code «rouge — socialisme», sont des légisignes. Chaque drapeau pris à part est une *replica* de ce signe, et, par conséquent, un sinsigne d'un genre particulier (le sinsigne normal étant, par exemple, un cri expressif individuel).

La même chose vaut, toutes proportions gardées, pour les autres catégories sémiotiques. Comme le signe présuppose, par définition, le fonctionnement d'une triple relation, il est normalement un Tierce. Si le qualisigne n'est signe que sur le mode du possible, si le sinsigne tend à se transformer immédiatement en légisigne, si les derniers nommés impliquent les premiers, il en est même pour ce qui est des icônes, des indices et des symboles. L'icône est un Prime, l'indice un Second, le symbole un Tierce. La distinction entre ces trois catégories ne saurait être d'une netteté décisive: elle est affaire de prédominance. Si l'on dit, au sujet de tel signe, qu'il est iconique, il faudra comprendre qu'il s'agit d'un signe qui n'est pas une icône à l'état pur mais qu'il offre des traits iconiques prédominants.

Avant de définir le signe iconique, j'aimerais attirer l'attention sur ce qui suit. Quand il y a fonctionnement sémiotique (*semiosis*), il y a en tout cas et représentation (relation signe-référent) et interprétation (relation signe-interprétant). L'étude de cette dernière relation appartient à la sémantique sémiotique. L'étude de la relation signe-référent est — à mon opinion du moins — du domaine de la syntaxe sémiotique. Il s'en suit que, lorsqu'on se propose de discuter le phénomène de l'iconicité, on restera à l'intérieur de ce domaine et l'on s'efforcera d'exclure autant que possible des considérations d'ordre sémantique ou pragmatique (la pragmatique sémiotique étant l'étude des relations entre le signe et ses utilisateurs, destinataires et destinaires). Cependant, il paraît extrêmement difficile d'écarter toute considération d'ordre interprétatif en parlant du signe iconique. Cela s'explique en grande partie de la façon suivante.

Selon Peirce, l'interprétant est un nouveau signe. Il peut avoir, à son tour, un référent et un nouvel interprétant, et ainsi de suite, *ad infinitum*. Si, en effet, il en est ainsi, on est en droit de renverser l'optique temporelle et d'admettre que tout signe est l'interprétant de quelque signe antérieur. Si la chaîne interprétative n'est pas close à sa fin, il n'y a pas de raison pour admettre qu'elle le serait à son début. Chacun connaît le phénomène. Dans la phrase «Mettez le livre sur la table», le signe «table» conduit à un interprétant, disons, «meuble servant à porter des objets», mais il est, pour ainsi dire, pré-interprété par le contexte linguistique, qui exclut les interprétants qu'on attribuerait au même signe table dans des énoncés comme «table de multiplication», «les Tables de la Loi», etc.

2. Peirce définit l'icône comme un signe qui dénote son référent exclusivement par des caractéristiques qui lui sont propres et qu'il possède en dehors de toute considération concernant l'existence ou non du référent (*a Sign which refers to the Object it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether such Object actually exists or not*). Définir l'icône de la sorte, c'est donner la primauté à son caractère de Prime. Peirce ajoute que toute chose, que ce soit une qualité, une chose existante ou une règle générale, est une icône de quelque chose, pourvu qu'elle présente une ressemblance avec ce «quelque chose» et qu'elle soit utilisée comme un signe qui y renvoie (*Anything whatever, be it a quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, insofar it is like that thing and used as a sign of it*).

Trois choses sont donc surtout à retenir au sujet de l'icône :

- (1) elle est un signe sur le mode du possible;
- (2) elle repose sur une ressemblance entre le signe et son référent;
- (3) toute chose est, à l'état latent, une icône.

Cela signifie que, sur le mode du possible, tout est icône. Peirce l'a dit explicitement, notant que toute chose peut être le substitut d'une autre chose à laquelle elle ressemble (*Thus anything is fit to be a Substitute for anything that it is like*). Si tout ce qui est susceptible de devenir signe, tout signe, pour le devenir, passe nécessairement par l'état d'icône.

Il y a donc lieu de parler de la primauté de l'icône, du caractère fondamental de l'iconicité. Cela est d'autant plus justifié que Peirce est d'avis que la représentation (la relation signe-référent) est une condition plus fondamentale au fonctionnement du signe que l'interprétation (la relation signe-interprétant). De la primauté de l'icône il déduit l'idée de la priorité de l'icône. Cette priorité est posée, d'une façon générale, par Thom (1973), tandis que Peirce la pose explicitement pour le signe linguistique en disant que, dans les premières formes du langage, il y a eu probablement une grande part de mimicrie (*In the earliest form of speech, there probably was a large element of mimicry*). Certes, un système codifié comme le langage ne peut se passer de règles conventionnels, Peirce l'admet (*in all languages known, such representations have been replaced by conventional auditory signs*), mais il ajoute que les signes conventionnels ne sauraient être expliqués que par l'iconicité (*These, however, are such that they can only be explained by icons*). Et il conclut que dans la syntaxe de toute langue il y a des icônes soutenues par des règles conventionnelles (*in the syntax of*

every language there are logical icons of the kind that are aided by conventional rules). Il paraît que tout système conventionnel, disons tout système sémiotique à prédominance symbolique prononcée, se fonde essentiellement sur l'iconicité.

A la conception de la primauté de l'icône peut s'associer l'idée de la supériorité du signe iconique, qu'il soit linguistique, non-linguistique ou paralinguistique. Cette idée, on la trouve déjà chez Platon, qui, dans le *Cratyle*, tout en admettant que la convention et l'habitude doivent contribuer au sens, affirme que «la représentation de la chose dénotée au moyen de la ressemblance est absolument et entièrement supérieure à la représentation par des signes arbitraires». Cette supériorité du signe iconique est sans doute due à son pouvoir séductif particulier.

Certes, le signe iconique n'est pas seul à avoir un pouvoir particulier. La seconde catégorie des signes, dans la perspective de la représentation, est l'indice, qui pour son existence dépend de celle d'un référent avec lequel il se trouve dans un rapport de contiguïté réelle, spatiale ou temporelle (de causalité, par exemple). Je suppose que ce signe est le plus puissant dans la vie réelle, dans l'existence concrète de l'homme, dans sa vie quotidienne, mais elle joue son rôle surtout dans les systèmes sémiotiques basés sur une contiguïté existentielle des participants, c'est à dire dans les systèmes paralinguistiques (par exemple dans le «langage» des timbres de la voix, des accentuations mélodiques, etc.) et dans les systèmes non-verbaux (gestes, grimaces, attouchements, etc.). La troisième catégorie est celle des symboles, signes dont la relation signe-référent repose sur une règle générale. Ce sont là les signes les plus sophistiqués de la série, grâce auxquels se fait surtout la communication cognitive. Leur pouvoir est de rendre possible le développement de l'argumentation, le progrès de la pensée.

Mais il me semble que l'amateur de poésie, qui s'intéresse en même temps à l'utilisation de procédés poétiques et rhétoriques en langage publicitaire ou politique, sera plus spécialement sensible au pouvoir séductif de l'iconicité, vu surtout que les textes qu'il étudie sont des systèmes sémiotiques où l'indexicalité joue nécessairement un rôle de moindre importance (la situation communicative est incomplète), ainsi que le symbolisme, qui concerne avant tout les textes à persuasion non-affective.

Si l'indice touche, si le symbole convainc, l'icône séduit.

3. En poésie, l'iconicité se présente le plus manifestement dans les textes comportant d'importants signes visuels non-linguistiques, dans les poèmes dits concrets ou qui peuvent être considérés comme tels. Le petit poème *Die Trichter*, un des *Galgenlieder* de Morgenstern, en offre un exemple:

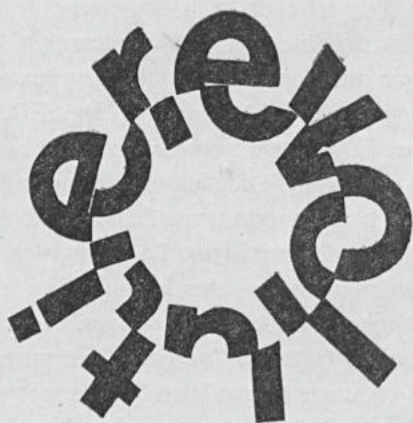
DIE TRICHTER

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.
Durch ihres Rumpfs verengten Schacht
fließt weisses Mondlicht
still und heiter
auf ihren
Waldweg
u. s.
w.

Dans ce poème, les contours du texte peuvent être considérés comme un signe, le référent de ce signe étant un entonnoir. La ressemblance entre le signe et son référent est, en ce cas, évidente. La désignation du référent se justifie, bien entendu, par la présence dans le texte de certains autres signes, avant tout par celle du titre même. Le signe iconique s'ajoute à ces signes linguistiques, sans pour autant ajouter quelque information nouvelle; il s'y superpose comme un ornement amusant. Cette iconicité redondante donne au poème son aspect ludique.

Il en est plus ou moins de même dans les poèmes qu'Apollinaire a publiés dans *Calligrammes*, où les contours de l'ensemble des signes linguistiques sont également identiques à ceux des objets dénotés. Tout comme chez Morgenstern, l'iconicité y est purement redondante, mais elle a une fonction supplémentaire, celle notamment de montrer la possibilité d'arranger les éléments linguistiques d'une façon non-linéaire.

On sait l'essor qu'a pris le fonctionnement sémiotique de la disposition non-linéaire en poésie et le rôle de l'élément graphique, plus particulièrement en poésie concrète. Citons, à titre d'exemple, le poème *Revolutie* du poète belge, d'expression néerlandaise, Paul de Vree:



L'élément graphique, dans ce poème, joue un rôle qui n'est pas exclusivement ornemental. Les lettres qui forment ensemble le mot «revolutie» (révolution) sont cassées en deux, et les parties cassées sont disposées en cercle, ou, plus précisément, en deux cercles légèrement déplacés l'un par rapport à l'autre. L'ensemble des éléments constitutifs, par la forme orbiculaire et le déplacement, suggère une révolution, au sens littéral, disons astronomique, du terme. Ainsi conçu, le signe est iconique et redondant. Mais il comporte en outre l'élément «rupture», et ce signe «rupture» dénote, par voie iconique, la rupture politique que la révolution sociale produit. On comprend qu'en ce cas l'iconicité n'est pas redondante: elle demande un effort de dénotation et d'interprétation de la part du lecteur. La description donnée n'épuise aucunement l'iconicité de ce poème. Quel référent, par exemple, faut-il assigner à la disparition d'une partie de la lettre *u*? Et puis, dans le texte original, les lettres sont rouges; on pense au qualisigne «rouge» ayant pour référent «socia-

lisme». Ces signes iconiques sans référents précis donnent au poème son caractère d'«oeuvre ouverte» (Eco).

Mais la disposition linéaire peut, elle aussi, offrir des exemples d'iconicité (redondante et non-redondante). Jakobson (1966) cite la phrase «Le président et le ministre prirent part à la réunion», et il affirme qu'elle est

beaucoup plus courante que la séquence inverse, parce que le choix du terme placé le premier dans la phrase reflète la différence de rang officiel entre les personnages.

Cela veut dire que la disposition hiérarchique des éléments «président» et «ministre» à l'intérieur du signe «le président et le ministre» est iconique pour l'ordre hiérarchique des éléments dénotés à l'intérieur du référent global (le ministre et le président). Une telle iconicité n'est valable qu'à l'intérieur d'un système codifié où il est entendu que le premier nommé, le premier placé, est effectivement celui qui est le plus important dans la hiérarchie. Le même code fera, par exemple, le supérieur hiérarchique passer le premier, disons, en entrant dans une salle, en compagnie de personnes hiérarchiquement inférieures. Si l'habitude — dans le système sémiotique non-verbal — était contraire, il est probable que l'ordre dans la phrase serait inverse aussi.

C'est la connaissance d'un tel code et la conscience de l'efficacité de l'iconicité dans les textes qui permet des interprétations concernant la hiérarchie sociale ou politique. Ainsi, il est clair que, lorsqu'on a sous les yeux une brochure portant le titre *Gemeinsame Erklärung des Politbüros des ZK der SED, des Staatsrates und des Ministerrates der DDR zum Verlauf und zu den Ergebnissen der Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa*, le destinataire du message a voulu faire entendre que le bureau politique est plus important que le conseil d'état, qui, à son tour, est plus important que le conseil des ministres. La dénotation exacte de la hiérarchie dépend donc de ce qu'on pourrait appeler la sensibilité iconique du destinataire autant que de sa connaissance du code mis en oeuvre. C'est la conjonction des deux qui empêchera, dans certaines cultures, l'usage de tournures du type «moi et mon ami» ou qui défendra de commencer une lettre par le mot «je». L'arrangement des signes, en ce cas, n'obéit pas à des règles de hiérarchisation sociale ou politique, mais il est d'ordre culturel, c'est un ensemble de prescriptions et de proscriptions de comportement (code de politesse).

D'autres codes peuvent prescrire une disposition linéaire inverse. Ainsi, il y a un code stylistique qui prescrit de placer l'élément principal en dernière position; on parle alors de gradation ascendante. C'est grâce à l'existence d'un pareil code que Jakobson (1966) a pu noter, à propos de la séquence «Veni, vidi, vici»:

L'ordre temporel des procès d'énonciation tend à refléter l'ordre des procès d'énoncés, qu'il s'agisse d'un ordre dans la durée ou d'un ordre selon le rang.

Autrement dit: au niveau du signe aussi bien qu'au niveau du référent, ce qui est arrivé le dernier est placé le dernier, mais en même temps ce qui est le plus important occupe la position considéré comme étant la plus importante, la dernière. Le succès de la formule est sans doute dû en partie à cette double efficacité du signe iconique: il a deux référents à la fois, l'un d'ordre temporel, l'autre d'ordre hiérarchique.

Pour ce qui est de l'exemple de la séquence «Veni, vidi, vici», il est d'ailleurs intéressant de noter que la constatation faite par Jakobson n'épuise pas l'iconicité qu'elle comprend. Sa caractéristique la plus frappante est la quasi-identité des trois éléments linguistiques dont elle se compose (identité des consonnes initiales et finales, nombre égal des lettres, accentuation identique) et la «rapidité» de la formule. Cette quasi-identité sur le plan du signe est iconique pour une quasi-identité sur le plan du référent: arriver, voir et vaincre, c'était pour César presque la même chose, il l'a fait, pour ainsi dire, d'une seule haleine, tout comme la formule se prononce d'une seule haleine. La portée iconique de la brièveté de la formule (sa «rapidité») est ainsi expliquée.

Dans l'article déjà cité de Jakobson (1966), où il se fait le défenseur des conceptions peirciennes et plus particulièrement de l'usage du concept d'«icône», il donne un grand nombre d'exemples du phénomène iconique. Ces exemples sont souvent de nature morpho-phonologique. Jakobson attire l'attention, par exemple, sur le fait que les formes du pluriel sont souvent plus longues que les formes du singulier, dénotant ainsi la quantité supérieure. La «parenté» phonologique dénote, dans bien des cas, une parenté réelle, au sens littéral ou au sens figuré du mot: père—mère—frère, sem'—vosem' (russe: sept—huit), deviat'—dessiat' (russe: neuf—dix).

Dans son article de 1966, Jakobson ne renvoie pas à l'analyse qu'il avait faite du slogan «I like Ike» en 1958, à Bloomington, lors de la conférence sur le style dans le langage. à un moment où il n'avait peut-être pas encore lu Peirce. Cette analyse révèle pourtant la présence, dans le slogan, de deux signes iconiques étonnants. Le mot «Ike», dit Jakobson, est entièrement compris par le mot «like», et il parle à ce propos d'une «image paronomastique d'un sentiment qui enveloppe totalement son objet». De plus, le mot «I» est complètement compris dans le mot «Ike», et voilà une «image paronomastique du sujet aimant enveloppé par l'objet aimé». Moins de dix ans plus tard il aurait parlé ici de phénomènes iconiques, car en 1966 il mentionne la paronomase comme un exemple de l'efficacité iconique dans le langage. Qu'il s'agisse en effet, dans «I like Ike» de la collaboration de deux signes iconiques, on le constate en formulant les constatations de Jakobson ainsi: les relations entre les mots «I» et «Ike», d'une part, et les mots «Ike» et «like», d'autre part, sont caractérisées par la notion «enveloppement» — ces relations sont identiques aux relations dénotées, au niveau du référent.

4. Motivant la présence des signes iconiques dans la phrase «I like Ike» par celle d'une identité dans la description du signe et celle du référent, j'ai pu éliminer de mon plaidoyer en faveur de l'efficacité du signe iconique la notion de «ressemblance». Cela me semble avoir des avantages certains. Il n'est pas aisé de s'entendre sur ce qu'il faut considérer comme une ressemblance. Eco (1968, 1972) s'est occupé du problème et il a proposé à juste titre de conclure à la ressemblance entre signe et référent par le constat de certaines identités sur le plan de la perception. Seulement, ce faisant, on résout le problème au niveau pragmatique. Il est possible de rester dans le domaine de la syntaxe, si l'on tombe d'accord sur les conditions à poser aux descriptions du signe et de son référent. La définition (syntaxique) du signe iconique pourrait alors se passer de la notion de «ressemblance».

Pour qu'un élément ou phénomène textuel puisse être décrit comme signe iconique, deux conditions doivent être remplies. D'abord, il doit être considéré comme signe, tout court. Cela va sans dire quand on a affaire à un élément qui est de toute évidence destiné à être pris pour un signe. (Le lecteur ne dispose, en fin de compte, que de ce critère, le degré d'évidence.) Un tel signe est un signe volontaire, que j'appellerais un signal. Les dispositions typographiques des poèmes concrets en offrent des exemples. Mais il est toujours possible d'attribuer la fonction de signe — unilatéralement — à quelque phénomène textuel que ce soit, puisque tout est susceptible d'être considéré comme signe. Bien souvent, il s'agira d'un signe involontaire (d'un symptôme), comme c'est le cas des paronomases de «I like Ike»: il n'est guère probable que l'inventeur du slogan y ait mis, consciemment, les signes iconiques que Jakobson y a découvert. (On peut supposer que l'efficacité, le pouvoir séductif, d'un tel signe involontaire est, elle aussi, subliminale.)

La seconde condition à remplir est la suivante: il faut qu'au signe ainsi sélectionné un référent soit assigné. Au cas d'une recherche d'ordre théorique, cette assignation se fera par le truchement du doigté sémiotique du chercheur, qui est un recep-teur artificiel et hyperconscient. Ce doigté dépend de sa capacité de mobiliser des signes contextuels et situationnels au service de son travail de dénotation.

Le signe et son référent ainsi sélectionnés, ils doivent être décrits. Les descriptions doivent remplir quelques conditions minimales, inspirées par le bon sens: elles seront aussi simples que possible, plausibles et pertinentes. Certes, on n'aura jamais définitivement décrit un élément de la réalité, qu'il s'agisse d'un signe ou d'un référent, et, si l'on poussait suffisamment loin des descriptions, on tomberait toujours sur quelque identité, même entre les éléments les plus disparates. Mais, le chercheur restera dans les limites de ce que lui dicte le bon sens. Des descriptions se perdant dans des détails trop futiles perdraient toute force persuasive. La forme idéale des descriptions serait la formule où un ou plusieurs prédicats s'ajoutent à un substantif. Les descriptions auraient alors la forme de définitions.

Revenons à quelques-uns de nos exemples. A propos du poème *Die Trichter* de Morgenstern, j'ai admis que la disposition typographique globale des éléments constitutifs est un signe, qui a pour référent un entonnoir. Ce signe peut être décrit comme un plan dont le contour est large en haut, étroit en bas. Un entonnoir, projeté sur un plan, a un contour qui est large d'un côté, étroit de l'autre. Si l'on définit le signe iconique comme le signe dont la description a, au moins, un prédicat important en commun avec la description de son référent, on aura alors démontré que la disposition typographique des éléments linguistiques, dans le poème de Morgenstern, est un signe iconique. Dans «I like Ike», les descriptions de deux signes, les relations I/Ike et Ike/like, ont en commun les prédicats «enveloppement» (d'un mot par un autre mot [2×], d'un individu par autre individu, d'un individu par le sentiment d'un autre individu). C'est à partir de cette double identité que j'ai cru pouvoir constater la présence d'une double iconicité dans le slogan en question.

5. Partant d'une définition descriptive de l'iconicité, je présenterai encore quelques autres exemples servant à illustrer sous quelles formes différentes elle peut se mani-

fester dans les textes. Pour ne pas trop alourdir mon propos j'éviterai d'entreprendre une description précise des signes et de leurs référents, mais je tenterai de justifier le caractère iconique des signes de sorte à indiquer la façon dont ces descriptions pourraient être exécutées.

Dans *Les Mots*, Sartre dénote une union trop resserrée, irritante, des grands-parents par l'union, au niveau du signe, de leurs deux noms: «Karl et mamie», en trois mots, devient «Karlémami», en un mot. On a affaire ici à un cas d'iconicité lexicale.

Ce cas est comparable à celui de l'iconicité morphologique, dont Jakobson a donné un exemple en parlant de la formation du comparatif de l'adjectif. Dans un grand nombre de langues, l'agrandissement que le comparatif dénote se retrouve au niveau du signe: altus—altior, hoch—höher, high—higher, haut—plus haut. L'objection que dans le cas de klein—kleiner, small—smaller, petit—plus petit, il n'y aurait pas d'agrandissement n'est pas valable: il y a en réalité un agrandissement du concept «petit» représenté.

Les signes iconiques dans «le président et le ministre», «Veni, vidi, vici», etc., concernant l'ordre de la phrase, sont, bien entendu, de nature syntaxique. On trouvera sans peine d'autres cas d'iconicité syntaxique intéressants. La fameuse phrase de Rimbaud «Je est un autre» en offre un bel exemple. Dans cette phrase on constate une rupture syntaxique entre le pronom «je» et la forme verbale qui suit. Cette rupture sur le plan du signe peut être considérée comme iconique pour une rupture psychologique dénotée. (Cela a été fait par Laferrière, 1974). La transgression d'une règle syntaxique est d'ailleurs encore plus radicale dans le premier vers du poème *Contre* de Michaux: «je contre». A moins de considérer le mot «contre» comme une forme verbale, ce qui n'est pas plausible, on constate que le pronom personnel «je» n'est même pas suivi d'un verbe. Cette rupture avec la syntaxe institutionnalisée peut être considérée comme étant iconique pour une rupture radicale entre le «je» et l'univers dans lequel il se sont emprisonné ou menacé. Le «contre» prononcé à l'adresse de l'univers se manifeste, au niveau du signe, comme un «contre» adressé à la syntaxe.

Peu importe que l'on considère l'allitération dans le slogan publicitaire «Put a tiger in your tank» comme un cas d'iconicité versificatoire ou phonologique. De toute façon l'identité phonologique au début des mots «tiger» et «tank» crée une relation spéciale, disons de parenté, entre les deux: «tiger» et «tank», ayant un élément en commun, sont destinés à aller ensemble, tout comme, du moins d'après ce que le slogan suggère — la voiture du destinataire, métonymiquement dénotée, demande à être associée avec l'essence qui est métaphoriquement dénotée. Un autre signe iconique se superpose ici encore au premier: «tiger» et «tank» ont encore ceci en commun qu'ils sont les seuls substantifs de la phrase.

Le cas se présente aussi où c'est un phénomène nettement versificatoire qui assure l'iconicité. Ainsi, l'enjambement des deux vers du poème *La Solitude* de Théophile de Viau est iconique (exemple donné par Van Ruth, 1974 b):

L'esprit plus retenu s'engage
Au plaisir de se doux séjour.

On peut parler, ici, d'un engagement au niveau du signe, car l'enjambement relie les deux vers d'une façon particulière, en l'absence de la descente mélodique normale des fins de vers. Cet engagement, que la présence du verbe même indique, se retrouve au niveau du référent: l'esprit s'engage au plaisir.

La rime est probablement toujours plus ou moins iconique, parce que l'identité distributionnelle, métrique et phonologique sur le plan de la versification suggère une identité sur le plan dénotatif. Autrement dit: si les mots à la rime ont des éléments en commun (leur position, leur fonction prosodique, certains phonèmes), la suggestion se fait que leurs référents sont également liés par quelque caractéristique ou valeur commune. Un exemple amusant de la rime comme signe iconique se trouve dans le poème *Das aesthetische Wiesel* de Morgenstern:

DAS AESTHETISCHE WIESEL

Ein Wiesel
sass auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.
Wisst ihr,
weshalb?
Das Mondkalb
verriet es mir
im stillen:
Das raffinier-
te Tier
tats um des Reimes willen.

Dans ce poème, le raffinement de la rime «raffinier-/te Tier» est iconique pour le raffinement dénoté de la belette et de son sens esthétique.

A mon opinion toutes les figures de rhétorique — comme cela a déjà été suggéré au sujet de la paronomase — sont susceptibles d'être redéfinies en termes d'iconicité. Je n'en donnerai qu'un seul exemple, celui de la polysyndète, parce que c'est, je crois, un des cas les plus convaincants. La polysyndète se caractérise par une abondance de conjonctions «et». Cette abondance coïncide toujours avec une abondance sur le plan du référent. Dans *Esther*, Racine écrit:

Quel carnage de toutes parts!
On égorge à la fois les enfants, les vieillards,
Et la soeur, et le frère,
Et la fille, et la mère,
Le fils, dans les bras de son père!

A la puissance iconique de la polysyndète (quelle abondance de victimes: «et la soeur, et le frère, et la fille, et la mère») se joint celle de l'énumération.

D'autres phénomènes poétiques peuvent de même être reformulées en termes d'iconicité. Ainsi, le phénomène du couplage, sur lequel Levin (1964) a attiré l'attention, est lui aussi un signe iconique d'un genre particulier (voir Van Ruth, 1974 a).

Les exemples donnés jusqu'ici pourraient faire croire que l'iconicité ne se produit qu'au niveau de la phrase. Rien n'est moins vrai, elle se présente tout aussi bien au niveau macrostructural qu'au niveau microstructural. Je me limiterai à donner deux exemples montrant comment des procédés narratifs exploitent les possibilités

du signe iconique. Le premier est emprunté à Browne (1971), qui cite, en traduction française, un fragment de Donald Barthelme, *Unspeakable practices, unnatural acts*:

Edouard contemplait sa barbe rousse dans l'acier du couteau de table. Puis Edouard et Pia s'en allèrent en Suède, à la ferme. Dans la boîte aux lettres, Pia trouva un chèque du gouvernement suédois à l'adresse de Willie. Un chèque de deux mille trois cents couronnes qui paraissait avoir été mouillé par la pluie. Pia glissa le chèque dans la poche de son manteau brun. Pia était enceinte. A Londres elle avait eu des nausées tous les jours. A Londres Pia et Edouard étaient allés voir Marat/Sade à l'Aldwych. Edouard avait acheté pour Pia un flacon qui contenait un liquide blanchâtre quand ils étaient à Londres. Ça devait arrêter les vomissements. Edouard s'en alla couper du bois dans le bûcher afin de faire du feu. Il y avait encore des plaques de neige sur le sol. Pia enveloppait de la viande hachée dans des feuilles de chou. Elle portait encore son manteau brun. Le chèque de Willie était encore dans sa poche. C'était dimanche encore.

Ce fragment se caractérise, globalement parlant, par une narration désordonnée. Cette caractéristique constatée au niveau du signe se retrouve au niveau du référent, car la vie décrite des protagonistes est, elle aussi, désordonnée.

Un autre exemple d'iconicité macrostructurale est offert dans *Le Ventre de Paris* de Zola. Dans ce roman, auctorial, le narrateur implicite suit pour la plupart du temps les faits et gestes du personnage principal, Florent, dont il donne «une vision par derrière». Seulement, à la fin du livre, au moment où notre héros, traqué par la police de Napoléon III, sur le point d'être arrêté par elle, et délaissé par tous les autres (les «honnêtes gens»), est confiné dans une solitude complète, la «caméra» narrative le quitte aussi, le point de vue narratif change et le lecteur «voit» l'arrestation de Florent par les yeux des voisines indifférentes à son sort, curieuses seulement de l'événement sensationnel. La désolidarisation narrative est iconique pour une désolidarisation sur le plan des personnages fictionnels.

Je crois que c'est cette iconicité macrostructurale qui constitue un des ressorts secrets des grands romans et en explique, en partie, le succès. C'est peut-être elle qui a amené, par exemple Lukács à préférer le «réactionnaire» Balzac au «socialiste» Zola, bien que les raisons données soient d'un autre ordre (Lukács, 1973). C'est elle en tout cas qui explique pourquoi tel auteur non-engagé peut, par sa représentation artistique de la réalité, fournir une analyse fondamentalement plus profonde des structures de la société de son temps que tel autre dont l'engagement le pousse à une structuration par trop figée de son ouvrage. Je crois même que le structuralisme génétique de Goldmann prend, implicitement, son point de départ dans des axiomes reposant sur une relation iconique entre la conscience collective, la conscience individuelle et l'oeuvre artistique.

6. Les signes iconiques se trouvant dans les exemples donnés sont de nature bien différente, tantôt d'ordre microstructural, d'ordre lexical, morphologique, phonologique, syntaxique, versificatoire, rhétorique, «poétique». On pourrait croire qu'en les présentant j'ai voulu suggérer un classement. Pourtant, mon intention n'a pas été de faire un travail taxonomique; n'aurais-je pas eu tort de juxtaposer des catégories comme «signes iconiques morphologiques et syntaxiques» et «signes iconiques versificatoires et rhétoriques»? J'ai voulu tout simplement indiquer qu'on peut s'attendre à trouver dans les textes des signes iconiques de toutes sortes, et, dans ce

dessein, j'ai voulu diversifier les exemples selon la nature des signes eux-mêmes. On peut se demander si un classement d'après ce critère peut être fait et, de plus, à quoi cela peut servir de l'établir.

Une tentative de classification selon la nature des référents est également concevable, mais il est certains qu'elle poserait les mêmes problèmes que ceux se posant pour une classification selon la nature des signes eux-mêmes. Ils seraient même plus difficiles, car, si le signe est nécessairement perceptible ou susceptible d'être rendu perceptible, le référent peut être n'importe quoi. Peirce dit :

Les référents — car un signe peut en avoir un nombre indéfini — peuvent chacun être une chose dont on sait qu'elle existe ou dont croit qu'elle a existé ou qu'elle existera, ou un ensemble de ce genre de choses, ou une qualité connue, ou une relation, ou un fait [...]; elle peut avoir quelque autre mode d'être [...] [*The Objects — for a sign may have any number of them — may each be a single known existing thing or thing believed formerly to have existed or expected to exist, or a collection of such things, or known quality or relation or fact [...] or it may have some other mode of being*]. [Et encore:] le mot Signe sera utilisé pour dénoter un référent perceptible ou seulement imaginable ou même unimaginable [*The word Sign will be used to denote an Object perceptible, or only imaginable, or even unimaginable*].

Ceci étant, comment espérer pouvoir classer les signes d'après la nature de leurs référents?

Cependant, une tentative de classer les signes iconiques d'après la nature de leurs référents a été entreprise par Bense (1973), dont on sait le mérite d'avoir introduit en Europe les concepts peirciens et de les avoir exploités en sémiotique et en esthétique. Comme on peut s'y attendre, le résultat de cette tentative de Bense n'est pas tout à fait convaincant. Bense écrit :

La faculté iconique des icônes, dans leur relation avec le référent, peut s'appliquer, selon la nature des référents [c'est moi qui souligne], à différents aspects de celui-ci; elle peut concerner la qualité figurative, structurelle, matérielle ou fonctionnelle [*Die abbildende Leistung der Icone relativ zu einem Objekt kann sich je nach Art des Objekts auf verschiedene Aspekte desselben erstrecken; sie kann die figurative, die strukturelle, die materiale und die funktionale Eigenschaft betreffen*].

Mais — heureusement peut-être — Bense ne s'en tient pas à son point de départ (la classification selon la nature des référents), car, en réalité, sa classification est faite selon la nature de la relation existant entre le signe et son référent. Il en arrive à distinguer quatre catégories. Il y a d'abord celles des «icônes topologiques» (*topologische Icone*) et des «icônes structurelles» (*strukturelle Icone*). Le classement bensien me paraît, jusqu'à ce point, acceptable. Ensuite, il y a les catégories des «icônes matérielles» (*materiale Icone*) et des «icônes fonctionnelles» (*funktionale Icone*), qui sont, à mon sens, inacceptables. Pour ce qui est des icônes matérielles, il convient de se rendre compte que la matérialité, dans les signes, ne joue jamais aucun rôle décisif. La matérialité entre en ligne de compte seulement en ce qui concerne la réalisation du signe (le terme de Peirce est *embodiement*), c'est à dire son actualisation dans un *Sign-vehicle* (Morris). Saussure (1917), tout en ignorant Peirce, parle du signe comme d'une «entité psychique». Quant aux icônes fonctionnelles, elles seraient, selon Bense, «celles qui offrent une identité de fonction avec le référent» [*die nur eine Übereinstimmung in der Funktion des Objektes zeigen*], et il donne l'exemple du signe π ,

qui, en tant que symbole, fonctionne de la même façon que le nombre irrationnel 3,14...
[*Das Zeichen π , das als Symbol so funktioniert wie die transzendente Zahl 3,14...*].

Mais c'est une erreur que de parler d'icône en ce cas: il ne faut pas parler de ressemblance au sujet d'éléments ayant la même fonction. Cela a été souligné, à juste titre, par Eco (1972). On ne saurait prétendre que π soit iconique pour 3,14...; π est tout bonnement un symbole, au sens peircien du mot.

Le mieux, c'est sans doute de diviser les signes iconiques effectivement selon la nature de la relation signe—réfèrent, et cela parce que, divisant selon ce critère, on évite de faire de la classification un but en soi, si l'on s'efforce, en catégorisant, à soumettre les caractéristiques essentielles des icônes à un examen approfondi. Et puis, Peirce lui-même a, bien que de façon incidentelle, proposé une telle division. Il écrit:

Les icônes peuvent, grossièrement, être divisées selon les modalités dont elles dépendent. Celles qui dépendent de simples qualités (First Firstnesses) sont des images; celles qui représentent les relations des parties constitutives du réfèrent par des relations analogues dans leurs propres parties constitutives sont des diagrammes: celles qui représentent le caractère représentatif du signe en représentant un parallélisme avec autre chose sont des métaphores [*Icons may be roughly divided according to the modes of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are images; those which represent the relation [...] of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else are metaphors*].

Je crois qu'il n'est pas nécessaire d'adhérer à l'ontologie peircienne qui préside à cette division pour reconnaître le bien-fondé et l'utilité de cette division. C'est seulement sur le plan de la terminologie qu'une modification semble s'imposer. L'utilisation du mot «image» pour désigner une catégorie spéciale des signes iconiques a un inconvénient certain. D'une part, le mot s'associe, dans le langage courant, à ce qui est visuel, pictural. D'autre part, dans le langage théorique portant sur l'objet littéraire et linguistique, il s'associe à la métaphore: un style imagé, par exemple, c'est un style riche en métaphores. Voilà pourquoi le terme de Bense, «icône topologique», me semble tout approprié à désigner la première catégorie des signes iconiques. Qu'on pense à un dessin ou aux contours en poésie concrète: là, en effet, c'est l'élément spatial, le lieu (*topos*) des parties constitutives du signe qui, en tant que «simple qualité», détermine principalement la nature de la relation signe—réfèrent. Ainsi, dans *Die Trichter* de Morgenstern, c'est la forme en entonnoir qui constitue un signe iconique topologique.

Peirce a appelé sa deuxième catégorie celle des «diagrammes», et, en effet, le diagramme est l'exemple par excellence de ce genre de signes iconiques. Un diagramme permettant de comparer rapidement les productions d'acier de la Pologne et des Pays-Bas par la juxtaposition de deux colonnes n'offre pas une image directe de ces productions respectives par leurs «simples qualités», mais représente la relation proportionnelle des deux productions, par une relation dérivée de leurs «simples qualités». Voilà pourquoi le terme qu'a choisi Bense, celui d'«icône structurale», conviendrait à cette catégorie. On pourrait penser aussi à celui d'«icône relationnelle». Mais pourquoi ne pas maintenir le terme peircien et parler d'«icônes diagrammatiques»?

Tous les exemples donnés ci-dessus, à l'exception de ceux des poèmes concrets sont des cas d'iconicité diagrammatique. Il me semble que l'iconicité diagrammatique joue un rôle important et insoupçonné dans le langage en général et dans le langage poétique (et dans les langages utilisant les procédés poétiques) en particulier, parce que l'iconicité y est plus raffinée et plus concentrée. Par iconicité raffinée j'entends une iconicité plus originale, plus inattendue, moins conventionnalisée, que celle qu'on trouve, par exemple dans les grammaires du langage. Par iconicité concentrée j'entends la convergence de signes iconiques différents.

L'étude de l'iconicité diagrammatique a été assez négligée jusqu'ici, et l'on peut avoir l'impression que les usagers de la notion d'«iconicité» l'utilisent souvent exclusivement dans le sens d'«iconicité topologique». Jakobson, avec la perspicacité qu'on lui connaît, a signalé cette omission en accentuant (1966) que «Peirce distinguait parmi les icônes deux sous-classes différentes: les images et les diagrammes». (Il passe sous silence la troisième, celle des «métaphores».) Un plaidoyer en faveur de l'utilisation du concept d'«icône diagrammatique» dans l'analyse de la poésie a été fait par Van Ruth (1974 b).

7. Des trois catégories d'icônes, celle des icônes métaphoriques est la plus mystérieuse, et, à ma connaissance, aucune étude n'y a encore été consacrée (cf., cependant, Van Zoest, 1976). Cela n'a rien de surprenant lorsqu'on considère la façon relativement énigmatique dont Peirce en formule les caractéristiques déterminantes; comment faut-il concevoir des signes qui «représentent le caractère représentatif du signe en représentant un parallélisme avec autre chose»? Cependant, l'utilité d'une distinction en catégories iconiques une fois admise, on n'échappe pas à la nécessité de se poser la question de l'iconicité métaphorique.

Dans la définition de Peirce, la notion de «parallélisme avec autre chose» me semble centrale. Et le fait qu'il a appelé ces icônes des «métaphores» peut également nous donner un premier point d'attache pour nos réflexions. Le fonctionnement de la métaphore, au sens propre du terme, fait, en effet, entrer en ligne de compte un deuxième référent, indirectement amené — et qu'on pourrait appeler le référent «figuré» — à côté de référent immédiat — le référent «littéral». La métaphore n'est métaphore que grâce à quelque identité partielle entre ces deux référents (cf., à ce sujet, l'étude pertinente sur le concept de «métaphore» de Pelc, 1971).

On aurait pourtant tort de croire que Peirce ait pensé aux métaphores au sens propre du mot. Le concept de „métaphore” se rapporte à un phénomène textuel microstructural. Mais le concept d'«iconicité» est beaucoup plus vaste, il concerne les systèmes sémiotiques non-verbaux aussi bien que les systèmes textuels, et s'il concerne les phénomènes textuels, ceux-ci peuvent être macrostructuraux aussi bien que microstructuraux.

Au niveau macrostructural, l'iconicité métaphorique se présente dans un texte là où, normalement, on parle tantôt de métaphore — mais, alors, au sens métaphorique du terme — tantôt d'allégorie (qui est une métaphore filée), tantôt de parabole, etc. Prenons pour exemple la parabole du bon Samaritain. L'histoire, en tant que signe, n'a pas pour simple référent la charité de quelque Samaritain anonyme; elle renvoie, en outre, à l'homme charitable, en général, qui fait le bien en dehors

de tout préjugé sectaire. Ce pouvoir de généralisation de la parabole est dû précisément à une identité partielle entre ces deux référents, donc au caractère iconique métaphorique du signe.

Le cas du *Procès* de Kafka est également exemplaire. Le roman raconte l'histoire de K., mais, bien sûr, il y a plus: on comprend qu'au référent «K.» s'ajoute au moins un second référent, disons «l'homme en général». Cette asisgnation se fait par la sensibilité du lecteur à l'iconicité métaphorique: à un moment donné elle lui fait découvrir le parallélisme existant entre ce qui arrive à K. et ce qui arrive à tous les hommes.

L'iconicité du niveau microstructural est plus secrète. Plusieurs apparitions ont été découvertes par Kamerbeek, à qui j'emprunte l'exemple que je me limiterai à donner ici. (Pour d'autres exemples, voir Van Zoest, 1976). Kamerbeek (1974) cite le vers de *Recueillement* de Baudelaire:

Tu réclamaïs le Soir; il descend; le voici:

et il note, à son sujet: «la descente du soir est admirablement rendue par la mélodie descendante de la phrase».

Si Kamerbeek déclare que la descente de la mélodie «rend» la descente du soir, il déclare, au fond, qu'il considère la descente mélodique comme un signe et que ce signe a pour référent la descente du soir. La descente mélodique, s'il est un signe, est donc un signe iconique, grâce à la ressemblance sur laquelle se fonde la relation signe—référent. Mais ce signe iconique n'est ni topologique, ni diagrammatique, il est métaphorique, car l'iconicité repose sur une convention qui nous permet de parler métaphoriquement de la descente d'une mélodie. (Le fait que «la descente du soir» est également une métaphore n'entre pas, ici, en considération). Il n'y a pas de raison objective pour affirmer que telle mélodie descend tandis que telle autre monte. Ce caractère métaphorique de certains éléments dans le langage des phonéticiens a été signalé par Fonagy (1963). La référence à la mélodie descendante dans l'hémistiche «il descend; le voici» ne peut donc être faite que grâce à l'existence virtuelle d'une représentation graphique de cette mélodie et qui adopte, conventionnellement, la forme d'une ligne descendante. Et voilà, le second référent médiat, avec lequel un parallélisme est conçu, et qui permet de constater la présence d'un signe iconique métaphorique que seul le chercheur à l'intuition aiguisée arrive à découvrir.

8. Revenons-en à la proposition que j'ai faite concernant les conditions à imposer aux descriptions des signes iconiques. La distinction entre iconicité topologique, iconicité diagrammatique et iconicité métaphorique d'après les descriptions des signes et de leurs référents pourrait se fonder sur les hypothèses suivantes:

(1) les signes iconiques topologiques se caractérisent, dans leur description, par la présence d'un ou plusieurs mots appartenant au champ sémantique «spatialité»;

(2) les signes iconiques diagrammatiques se caractérisent, dans leur description, par la présence d'un ou plusieurs mots appartenant au champ sémantique «relation» ou «proportion»;

(3) les signes iconiques métaphoriques se caractérisent, dans leur description, par la présence d'une ou plusieurs métaphores.

Ce sont là des prescriptions descriptives qui ne permettent pas de démarcation nette ou absolue (bien souvent, par exemple, la relation ou proportion décrite sera d'ordre spatial), mais qui permettent, il me semble, le repérage de quelque caractéristique prédominante. Et, je le rappelle, la distinction entre les différents types de signe n'est jamais autre chose qu'une affaire de prédominance: pas plus que les signes iconiques ne se détachent des signes indexicaux ou symboliques d'une façon absolue, les icônes topologiques ne se distinguent avec une netteté absolue des icônes diagrammatiques et métaphoriques. Pour ce qui est de la différence entre icônes topologiques et diagrammatiques le fait a été signalé par Mayenowa (1973), et il en est de même des différences avec l'icône métaphorique: il n'est pas aisé sinon impossible de donner une description entièrement non-métaphorique des icônes topologiques et diagrammatiques, tandis que, d'autre part, il entre — heureusement — du non-métaphorique dans la description des icônes métaphoriques. Il y a sans aucun doute de nombreux cas limites sujets à discussion.

Cette absence de rigueur démarcative n'a d'ailleurs rien d'effrayant ni de déconcertant, puisque la division des signes en général et des signes iconiques en particulier n'est pas un but en soi. Elle n'est qu'un stimulant, qu'un challenge adressé au sémioticien désireux de comprendre le fonctionnement du signe. Peirce lui-même l'a affirmé en disant:

C'est un problème intéressant que de classer un signe donné, car il oblige à prendre en considération toutes les circonstances qui jouent un rôle. Mais il est rarement nécessaire d'être très précis, car, même si l'on ne réussit pas à classer le signe avec exactitude, on pourra toujours circonscrire son caractère avec assez de précision pour s'en servir dans un but sémiotique [*It is a nice problem to say to what class a given sign belongs: since all the circumstances of the case have to be considered. But it is seldom requisite to be very accurate; for if one does not locate the sign precisely, one will easily come near enough to its character for any purpose of logic*] [pour Peirce «logic» équivaut à «semiotic»].

L'utilité de la recherche des distinctions consiste donc dans l'effort analytique auquel elle force le chercheur. Mais le résultat de la distinction a aussi son utilité; il peut diriger l'attention vers certains phénomènes (le chercheur sait ce qu'il peut chercher et ce qu'il peut espérer trouver), et il permet de les placer dans un cadre théorique plus général.

9. Ce qui précède repose, on le sait, sur un ensemble d'hypothèses, dont les principales sont celles-ci:

(1) il y a des signes, les signes iconiques, dont la relation signe—réfèrent est une relation de ressemblance;

(2) cette ressemblance peut être justifiée par des identités descriptives, qui peuvent être topologiques, diagrammatiques ou métaphoriques;

(3) ces signes iconiques se trouvent dans tous les systèmes sémiotiques imaginables, donc aussi dans les systèmes sémiotiques textuels;

(4) un certain raffinement ou une certaine convergence avec d'autres signes iconiques rend ces signes iconiques particulièrement efficaces;

(5) c'est le pouvoir des signes iconiques que d'exercer une séduction spéciale, que, dans les textes, on pourrait qualifier d'esthétique ou de poétique.

Ces hypothèses peuvent être soumises au test de la vérification. Pour ce qui est de la dernière, elle demanderait qu'on passe à des recherches pratiques de sémiotique pragmatique, auxquelles la participation d'usagers de signes (de lecteurs, par exemple) serait indispensable. L'entreprise serait ambitieuse, certes, mais elle mérite d'être commencée, car elle pourrait conduire à une saisie sociologique de certains mécanismes de manipulation des consciences dans un monde où la «consommation» sémiotique est une constante. Je considère les réflexions proposées ici comme préparatoires à de telles recherches.

BIBLIOGRAPHIE

- Bense M. & Walther E., *Wörterbuch der Semiotik*, Köln 1973.
- Browne R.M., *Typologie des signes littéraires*, „Poétique” 1971, 7 p. 334—353.
- Eco U., *La Structure absente*, Paris 1972 [traduction française de *La struttura assente*, Milano 1968].
- *Introduction to a Semiotics of Iconic Signs*, „Versus”, 1972, 2/1, p. 1—15.
- Fonagy I., *Die Metaphern in der Phonetik*, Den Haag 1963.
- Greenlee D., *Peirce's Concept of Sign*, Den Haag 1973.
- Jakobson R., *Linguistics and Poetics*, [dans:] T.A. Sebeok, ed., *Style in language*, Cambridge Mass., 1960.
- *A la recherche de l'essence du langage*, [dans:] E. Benveniste e.a., *Problèmes du langage*, Paris 1966.
- Kamerbeek J., *Les Poètes Jacques Bloem et Charles Baudelaire, un exemple d'intertextualité créatrice*. Conférence prononcée à l'Institut Néerlandais, Paris 1974.
- Laferrière D., *Subjectivity and Discrepant Use of the Category of Person*. Conférence prononcée au Premier Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique, Milan 1974.
- Levin S.R., *Linguistic Structures in Poetry*, Den Haag 1964.
- Lotman Ju. M., *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.
- Lukács G., *Balzac et le réalisme français*, Paris 1973.
- Mayenowa M.R., *An Analysis of Some Visual Signs; Suggestions for Discussion*, [dans:] J. van der Eng & M. Grygar, eds., *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Den Haag 1973.
- Peirce Ch.S., *Collected Papers*, Vol. I—VI ed. by Ch. Hartshorne & P. Weiss, Vol. VII—VIII ed. by A.W. Burks, Cambridge, Mass., 1931—1958.
- Pelc J., *Studies in Functional Logical Semiotics of Natural Language*, Den Haag 1971.
- Ruth F. van, «Le Couplage» de Levin est un signe iconique, texte photocopié, Utrecht 1974.
- *L'utilité du concept d'«icône diagrammatique» pour l'analyse de la poésie*, texte photocopié, Utrecht 1974.
- Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, eds. Ch. Bally & A. Séchehaye, Paris 1917.
- Stearns I., *Firstness, Secondness and Thirdness*, [dans:] Ph.P. Wiener & F.H. Young, eds., *Studies in the Philosophy of Ch. S. Peirce*, Cambridge, Mass., 1952.
- Thom R., *De l'icône au symbole; esquisse d'une théorie du symbolisme*, „Cahiers Internationaux de Symbolisme”, 1973, 22—23, p. 85—106.
- Wallis M., *On Iconic Signs*, [dans:] J. Rey-Debove, éd., *Recherches sur les systèmes signifiants (Symposium de Varsovie, 1968)*, Den Haag 1973.
- Zoest A. J. A. van, *L'Iconicité métaphorique*, [dans:] D.W. Fokkema, E. Kunne-Ibsch, A.J.A. van Zoest, eds., *Comparative Poetics (to honor J. Kamerbeek Jr)*, Amsterdam 1976.

ZNAK IKONICZNY W TEKSTACH

STRESZCZENIE

Znak ikoniczny jest to znak, którego cechą dominującą jest podobieństwo wobec przedmiotu oznaczanego. Język semiotyczny definiuje to podobieństwo jako częściową identyczność na płaszczyźnie opisów znaku i przedmiotu oznaczanego. Ikoniczność jest zagadnieniem podstawowym w całym systemie semiotycznym, a zwłaszcza w tych dyscyplinach, które zajmują się sztukami oglądowymi.

W tekstach znak ikoniczny ma równie istotne znaczenie, które zresztą będzie tym większe, im głębiej będzie ukryte i bardziej nieoczekiwane. Odnosi się to przede wszystkim do tekstów o szczególnie sugestywnych właściwościach: do tekstów poetyckich, politycznych i reklam. Można nawet przypuszczać, że zwodnicza moc tych tekstów polega na obecności i konwergencji znaków ikonicznych wszelkich odmian.

Według klasyfikacji zaproponowanej już przez Ch. S. Peirce'a można wyróżnić trzy rodzaje znaków ikonicznych: obrazy (ikony topologiczne), diagramy (ikony wykresowe) i przenośnie (ikony metaforyczne). Ikony pierwszego typu uwidaczniają się przede wszystkim w poezji konkretnej, drugiego — w tekstach, w których relacje i proporcje komunikują znaczenie dodatkowe (lub podstawowe). Ikoniczność metaforyczna jest jeszcze mało zbadana. Występuje ona wówczas, gdy drugi odpowiednik, zdenotowany pośrednio, przekracza barierę nieczytelności. W tym drugim odpowiedniku występuje pewien paralelizm względem pierwszego, oznaczonego bezpośrednio. Ten rodzaj ikonizacji łatwo rozpoznać na płaszczyźnie makrostrukturalnej: w alegoriach, przypowieściach itd.; trudniej — na płaszczyźnie mikrostrukturalnej.

Celem niniejszego studium jest więc przedstawienie szeregu przykładów znaków ikonicznych, które występują głównie w tekstach literackich, ustosunkowanie się do niektórych hipotez związanych z pojęciem „znaku ikonicznego” oraz udowodnienie, że pojęcie to jest dla teoretyka literatury narzędziem badawczym niezwykle użytecznym. Z tej perspektywy rysuje się nadzieja, że badania nad ikonizacją w tekstach przyczynią się do zrozumienia pewnych mechanizmów manipulowania sumieniami w świecie, gdzie „konsumpcja” semiotyczna jest procesem stałym.

Przełożył Edward Szynal