

PIERRE GUITTENY

ÉCHOS ICONIQUES

L'INTERPRETE FRANÇAIS-LANGUE DES SIGNES
FACE A L'ICONICITE

MEMOIRE EN VUE DE L'OBTENTION
DU DIPLOME DE FORMATION SUPERIEURE SPECIALISEE UNIVERSITAIRE
D'INTERPRETE LANGUE DES SIGNES/LANGUE FRANÇAISE
UNIVERSITE PARIS VIII

ANNEE 2003-2004

*« Quand on s'arrête à la façon
dont sont formés et proférés les mots,
elles ne résistent guère nos phrases
au désastre de leur décor baveux.
C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation
notre effort mécanique de la conversation.
Cette corolle de chair bouffie, la bouche,
qui se convulse à siffler, aspire et se démène,
pousse toutes espèces de sons visqueux
à travers le barrage puant de la carie dentaire,
quelle punition !
Voilà pourtant ce qu'on nous adjure de transposer en idéal. »*

Céline, Voyage au bout de la nuit

INTRODUCTION

L'ICONICITE

L'iconicité est l'un des traits les plus frappants des langues des signes. L'entendant apprenant cette langue est souvent fasciné par les images utilisées pour créer des signes, comme le signe [matin] représentant la ligne d'horizon par la main dominée placée horizontalement, et le soleil montant dans le ciel par la main dominante passant verticalement derrière la main dominée. Les locuteurs sourds eux-mêmes sont souvent les premiers promoteurs de cette iconicité, cherchant sans cesse les détails visuels permettant de caractériser tel objet ou telle personne, et concevant cette iconicité comme l'une de leurs richesses culturelles. Les linguistes, à leur tour, se penchent sur cette iconicité, soit pour la critiquer ou la minimiser, soit au contraire pour la mettre en avant et l'analyser. Pour un interprète, il s'agit donc d'une question première, voire capitale, s'il veut enrichir et affiner ses traductions.

Qu'entend-on par iconicité ? Dans une première approche, ce terme peut être appliqué, pour les langues des signes, à trois niveaux différents : d'une part au niveau morphologique, pour la formation des lexèmes, deuxièmement au niveau syntaxique, dans l'utilisation de l'espace comme structurant grammaticalement, et enfin à un niveau plus pragmatique, par le recours à des figures très imagées, figures qui ne font pas partie d'une langue des signes 'nationale' à proprement parler, mais qui permettent par exemple à des sourds de différentes origines de pouvoir communiquer – figures que Christian Cuxac nomme 'de très grande iconicité'. En approfondissant la réflexion, cette iconicité 'de surface' pourra être révélatrice d'une démarche, d'une visée iconique d'ordre cognitif – donc dépassant le strict cadre de la langue des signes.

Nous parlerons, dans ce mémoire, de 'langue des signes', ou 'langue des signes en France' ; nous éviterons l'expression ambiguë 'langue des signes française' : ce dernier adjectif nous semble pouvoir prêter à confusion. En effet, la langue des signes n'a rien à voir, n'a aucun lien de dépendance envers la langue française. Il peut exister un lien d'ordre culturel entre la langue des signes et les coutumes ou pratiques d'un pays : la forme des signes reflète la forme des objets utilisés dans ce pays. Par contre, la grammaire de la langue des signes est d'un autre ordre, n'est nullement modifiée par la langue du pays où elle est pratiquée (sinon il ne s'agit plus de langue des signes, mais de français signé par exemple, ce qui est très différent).

L'INTERPRETE ET L'ICONICITE

L'iconicité est ainsi une question très importante pour la formation, la qualification d'un interprète français / langue des signes en France. Maîtriser, ou tout au moins pouvoir analyser cette composante de la langue des signes est nécessaire pour pouvoir effectuer une traduction de qualité, et cela, dans les deux sens : vers le français, l'interprète doit avoir clairement compris la dimension iconique de l'expression du locuteur sourd, les images ou emplacements utilisés par

exemple, afin de pouvoir traduire correctement ces énoncés. Vers la langue des signes, l'iconicité que déploie l'interprète dans son expression signée est d'une part la garantie d'une plus grande clarté de sa traduction, et d'autre part un critère – conscient ou inconscient – souvent utilisé par les locuteurs sourds pour 'classer' les interprètes : parmi ces derniers, ceux qui manient avec le plus de finesse, de dextérité (c'est le cas de le dire) l'iconicité, sont considérés comme de 'meilleurs' interprètes.

Or cette dimension est relativement peu étudiée, jusqu'à présent, dans les cursus de formation des interprètes. D'un côté, ceux-ci reçoivent des formations sur les recherches actuelles – menées notamment par Christian Cuxac – sur l'iconicité de la langue des signes ; d'un autre côté, les interprètes s'entraînent concrètement sur des exercices de traduction. Mais quel regard théorique, quelle analyse porter sur le passage entre iconicité signée et traduction française ? Sur quels moyens, quels outils peut s'appuyer l'interprète dans ce travail de traduction ? Existe-t-il, par exemple, des modes d'expression, des formes grammaticales ou de rhétorique plus aptes à porter cette traduction en français de l'iconicité ? Quelle démarche intellectuelle peut 'faciliter' ce travail ?

D'autre part, existe-t-il des points communs, des jonctions entre l'iconicité des langues des signes et une certaine motivation, un certain recours à l'image dans les langues orales ? En effet, il serait caricatural d'opposer un monde de l'image, le monde de la langue des signes, et un monde de 'l'arbitraire séquentiel', celui de la parole vocale. Le monde entendant, même s'il n'en a pas toujours conscience, est également plus ou moins marqué par l'image. Et peut-être est-il possible d'y trouver des lieux, des techniques facilitant ce passage. A l'inverse, la langue des signes, même si elle est marquée par l'iconicité, n'est pas qu'une image ou qu'une suite d'images. Des phénomènes proprement linguistiques la rendent infiniment plus complexe – et justifient la multiplication des études linguistiques à son sujet. Cependant, il ne sera pas tant question, dans ce mémoire, de linguistique de la langue des signes, que du passage et des ponts entre langue des signes et langue française... Le sujet est déjà suffisamment vaste...

UN OXYMORE ?

Nous suivrons, comme fil conducteur, la figure de rhétorique utilisée pour le titre de ce mémoire : un oxymore. En effet,

- L'oxymore est d'abord une figure de style, une recherche dans la forme de l'expression, et le travail de l'interprète, outre la recherche primordiale de transmission de contenu sémantique, porte aussi sur la forme de l'expression.
- L'oxymore a ceci de particulier qu'il tend à rapprocher deux champs sémantiques opposés, voire contradictoires. Parler ainsi d'échos iconiques peut porter à sourire, ou à douter : comment une telle association de termes peut-elle faire sens ? Et pourtant, il en va de même du travail de l'interprète en langue des signes : son labeur consiste justement à rapprocher deux langues – deux cultures, deux modes d'appréhension – qui peuvent paraître si différents, voire inconciliables.
- D'ailleurs, l'oxymore est souvent caractérisé, dans les manuels de rhétorique, comme une figure de style quelque peu 'violente' : rapprocher des concepts fondamentalement éloignés est un mode d'expression qui pousse le langage à

ses limites, là où la pudeur du langage laisse entrevoir les déchirements du réel, là où l'abstraction des mots laisse sourdre les conflits du monde, l'exact opposé de l'euphémisme. Et le travail quotidien de l'interprète en langue des signes a souvent l'occasion de lui rappeler ces conflits du réel : ses traductions – réflexion qui porte sur les mots, sur le langage – véhiculent tellement de revendications, d'oppressions, de conflits qu'une figure de style comme l'oxymore peut en être une image appropriée...

Il est d'ailleurs traditionnel d'associer la surdité ou le mutisme à ceux qui sont différents, d'une manière ou d'une autre. Ainsi les peuples germaniques étaient appelés 'muets' par les peuples slaves : 'allemand', en tchèque, se dit *německý*, et 'muet' *němý*, car les seconds ne comprenaient pas le discours des premiers. Et C. Hagège (2000 : 116) relate l'expérience de plusieurs linguistes confrontés à des personnes présentées comme muettes, non parce qu'elles avaient des difficultés d'ordre audiophonatoire, mais parce que leur langue s'étant éteinte, elles n'avaient plus personne avec qui parler et n'étaient plus comprises d'autrui. Le rejet de l'iconicité, ou la méfiance à son égard par nombre de linguistes, est-elle de cet ordre : la peur du différent ?...

IMAGES ET SAVOIRS

PENSÉE PAR IMAGES

« Multiplier uniquement la même chose, quelque noble qu'elle puisse être, ce serait une superfluité, ce serait une pauvreté : avoir mille Virgiles bien reliés dans sa bibliothèque, chanter toujours les airs de l'Opéra de Cadmus et d'Hermione, casser toutes les porcelaines pour n'avoir que des tasses d'or, n'avoir que des boutons de diamants, ne manger que des perdrix, ne boire que du vin de Hongrie ou de Shiras ; appellerait-on cela raison ? » (Leibniz, ed. 1969 : 181)

Entamer une réflexion sur l'iconicité, et plus particulièrement sur les difficultés d'un interprète face à l'iconicité de la langue des signes, peut prendre plusieurs chemins. Nous avons choisi de partir de l'origine de l'iconicité : la perception visuelle. L'iconicité, en effet, n'est pas un *deus ex machina*, une astuce de chercheurs pour trouver des explications universelles ou un fantôme heuristique dont il faudrait avoir peur. Elle est d'abord le fruit de notre rapport au monde – avant de s'incarner dans des formes linguistiques ou rhétoriques particulières. Peut-être un regard – rapide – sur la perception visuelle nous livrera-t-elle quelques éléments de réflexion...

PERCEPTION VISUELLE

À l'inverse du phonocentrisme, le primat de la vue est une (autre) tradition philosophique : « La nature nous a dotés de deux instruments nous permettant de nous informer de toutes choses et de faire beaucoup de choses : l'ouïe et la vue ; mais la vue est de loin le sens le plus véridique, ainsi que le dit Héraclite : les yeux sont en effet des témoins plus exacts que les oreilles. » (Polybe, *Histoire*, XII, 27) L'ouverture de la *Métaphysique* d'Aristote note également : « Tous les hommes désirent naturellement savoir ; ce qui le montre, c'est le plaisir causé par les sensations, car, en dehors même de leur utilité, elles nous plaisent par elles-mêmes, et, plus que toutes les autres, les sensations visuelles. En effet, non seulement pour agir, mais même lorsque nous ne nous proposons aucune action, nous préférons, pour ainsi dire, la vue à tout le reste. La cause en est que la vue est, de tous nos sens, celui qui nous fait acquérir le plus de connaissances, et nous découvre une foule de différences. » (*Métaphysique*, A, 1) D'ailleurs, Platon donne cette étymologie du mot 'homme' (*anthrôpos*) : 'celui qui contemple ce qu'il a vu' (*anathrôn ha opôpê*) (*Cratyle*, 399c).

Cette tradition de pensée se poursuit à travers les siècles. Ainsi, Jérôme Cardan écrit : « La vue est le plus noble de tous les sens qui embrassent le monde extérieur, parce qu'elle perçoit plus de choses et de plus loin, plus distinctement, plus rapidement, avec un plus grand nombre de différences, plus divinement. Qui doute que la vue ne connaisse de loin lorsqu'elle parvient jusqu'aux étoiles ? [...] Sa connaissance est aussi la plus distincte car il n'est aucun sens qui saisisse mieux qu'elle dans les objets les plus petites différences. Elle est la plus rapide, car elle est la seule à saisir immédiatement son objet : l'oreille attend en effet l'arrivée du son, et l'odorat a besoin de la respiration. La vue reconnaît un grand nombre de couleurs différentes et, comme je l'ai dit, seule ou associée principalement au toucher, elle perçoit tous les sensibles communs. Sa connaissance

est plus divine que celle d'aucun autre sens, car seule la vue n'est en rien affectée ou incommodée par son activité sensorielle, et seule parmi les autres sens, elle exprime une très grande similitude avec l'intellect. » (*De la subtilité*)

PHYSIOLOGIE

La vue recèle des capacités bien plus importantes que les autres sens : la première particularité de la perception visuelle, qui ne sera pas sans incidence sur la communication par ce canal, est sa puissance : elle peut acheminer 10^7 bits/seconde de données, soit 7 fois plus que l'oreille. Cette énorme quantité doit cependant être considérablement simplifiée et réduite avant de parvenir à la conscience (le cerveau ne peut 'traiter' que de 8 à 25 bits/seconde d'informations sensorielles, selon les données notées par le Groupe μ , 1992). Cette puissance du canal visuel n'étant jamais totalement exploitée, elle peut cependant l'être davantage par ceux qui y concentrent plus d'attention...

La *Gestaltpsychologie* a analysé les processus par lesquels s'opérait ce travail de réduction : parmi les principes de reconstruction visuelle, citons le regroupement perceptif ou unification, la rigidification, l'articulation tout-parties, l'articulation fond-forme, la reconstruction perspective ; et parmi les principes organisateurs, les principes d'identité chromatique, de proximité, de similitude, de continuité de direction, de fermeture, de complétion amodale, de transparence, de constance de largeur, de symétrie, de convexité (D'Ales et al., 1999). Selon la théorie de David Marr (1982), la vision procède en extrayant, à partir de la lumière réfléchie par les surfaces physiques, des patterns par un processus à plusieurs niveaux : au premier niveau, dit 'raw primal sketch', des discontinuités visuelles sont détectées – segments de bords, terminaisons de bords, segments de barres, etc. ; au niveau 'full primal sketch', ces éléments locaux sont agrégés et organisés (bords virtuels...) ; au niveau 2-1/2 D, s'intègrent plusieurs résultats des modules primaires : contours de surfaces visibles, textures, mouvement, ombrage.. – à ce niveau, les discontinuités objectives sont interprétées comme des contours apparents d'objets ; et au niveau 3D, les tâches cognitives supérieures entrent en action et déterminent des décompositions hiérarchiques de formes en parties, constituent des prototypes, etc. Le cerveau traite les caractéristiques visuelles dans des modules spécialisés, différents pour la forme, le mouvement, la profondeur stéréoscopique, la couleur, etc.

Les recherches en psychologie expérimentale, bénéficiant des progrès technologiques comme les techniques d'exploration TEP (tomographie par émission de positrons) et RMN (résonance magnétique nucléaire), ont permis de voir notamment quelles régions du cerveau sont particulièrement actives dans différentes conduites, comme la lecture, la vision et l'imagination. Il apparaît par exemple que les mêmes régions du cerveau sont activées pour la vision des choses et pour l'imagination visuelle des choses. Ainsi, dans une expérience (Martin et al. 1995 : 102), les sujets devaient observer des dessins en noir et blanc d'un éléphant ; on leur demandait d'imaginer soit la couleur de l'éléphant, soit son comportement. Lorsqu'ils imaginaient la couleur, les régions proches de la zone reconnue comme l'aire de traitement de la couleur (V4) entraient en activité. Lorsqu'ils imaginaient le comportement de l'éléphant, les régions proches de la zone de traitement du mouvement (V5) devenaient actives. On peut également stimuler électriquement différentes régions du cerveau en vue d'évoquer des réponses. Parmi les découvertes récentes, on peut noter la mise en évidence de modules cérébraux spécialisés dans la reconnaissance des mains (Charles Gross) et d'autres spécialisés dans la reconnaissance des visages (David Perrett). L'observation clinique a montré de même qu'une lésion cérébrale peut entraîner un déficit sélectif limité par exemple à la reconnaissance des visages.

D'autre part, l'activité même du système visuel provoque un 'bruit' interne, une activité résiduelle qui souvent augmente avec l'âge et peut provoquer un déficit progressif de l'acuité visuelle. L'idée ancienne de l'existence d'un seuil d'intensité au-delà duquel les stimuli doivent se situer pour avoir un effet sur le système nerveux est considérée par R. L. Gregory (2000) comme fautive. Tout stimulus peut avoir un effet, mais il n'est accepté comme signal d'un événement extérieur que dans le cas où il ne paraît pas vraisemblable que l'activité neurale soit due simplement à une augmentation fortuite du niveau du bruit. C'est le cerveau qui opère ce choix : l'intensité lumineuse qui lui est transmise vient-elle du bruit interne ou est-elle signe d'un événement extérieur ? Il s'agit d'un compromis entre fiabilité et sensibilité. Ce niveau est variable également selon notre disposition à mobiliser nos ressources physiologiques et psychologiques dans une situation donnée. Lorsque nous sommes particulièrement attentifs, la demande d'information augmente, élevant ce niveau de sensibilité. Est-il possible que l'acuité visuelle des sourds, souvent relevée, provienne de ce fait : les ressources physiologiques et psychologiques n'étant pas 'perturbées' par les informations sonores, ce niveau de sensibilité est peut-être relevé ?

La vision a un rapport particulier avec le mouvement. Bon nombre d'animaux ne détectent visuellement que les choses en mouvement. De même, le bord de la rétine humaine n'est sensible qu'au mouvement : un objet immobile situé à la limite du champ visuel est indécélable. S'il est en mouvement, celui-ci est détecté, mais l'objet même n'est pas identifié. Le bord extrême de la rétine est encore plus 'primitif' : sa stimulation par un mouvement ne donne lieu à aucune perception précise, mais entraîne un réflexe de rotation des yeux, qui amène l'objet mobile en vision centrale, mettant ainsi en jeu la région hautement développée de la fovéa, pour identifier l'objet. Il n'est d'ailleurs sans doute pas un hasard que la langue des signes suive cette structure : les signes sont organisés, comme le rappellent toutes les grammaires de langue des signes, comme celle éditée par l'*International Visual Theatre*, en fonction du regard. En effet, étant donné que le regard 'normal' d'un locuteur de langue des signes est dirigé vers le regard de son interlocuteur, les signes ayant une configuration compliquée sont toujours signés près du visage, alors que les signes émis à distance de celui-ci sont plus simples, et souvent redoublés par les deux mains, donc facilement perçus par la vision périphérique. Ainsi, organisation du système linguistique et canal utilisé sont bien liés, que ce soit pour les langues vocales comme pour les langues signées.

Parmi les 'détecteurs' propres de la vision, certains sont spécialisés pour la reconnaissance des traits. Différentes expériences ont été menées à ce sujet, notamment par Colin Blakemore. Ainsi des chatons ont été élevés dans un environnement fait de rayures verticales. Ils sont par la suite demeurés insensibles aux traits horizontaux. Ceci suggère que la vision, et notamment ces détecteurs de traits, n'est pas complètement achevée à la naissance, mais qu'elle doit se développer. D'où l'importance, pour les bébés, d'un bon environnement visuel, de nombreuses et différentes stimulations visuelles – et surtout, pour les bébés sourds...

De nouvelles hypothèses (Mortimer Mishkin) séparent deux voies corticales pour la vision, l'une ventrale (occipito-temporale, reliant le cortex strié aux régions préstriées et ensuite au cortex subtemporal) ; l'autre dorsale (reliant les régions préstriées au lobe pariétal postérieur). Ces deux voies traiteraient l'information de manière particulière : la voie ventrale étant spécialisée dans la discrimination visuelle des objets (voir quoi) et la voie dorsale traitant la vision spatiale (voir où). Des lésions cérébrales spécifiques montrent ainsi que des troubles peuvent affecter séparément ces deux voies. En psychologie cognitive, divers travaux (Humphreys & Riddoch 1984 et 1985) distinguent également deux systèmes de reconnaissance visuelle : l'un portant sur les traits, interprétés comme des parties saillantes, et l'autre portant sur l'orientation. Ces travaux montrent que ces deux systèmes peuvent fonctionner de manière dissociée. Ces recherches peuvent aussi être intéressantes pour les recherches sur les langues des signes : l'existence de deux systèmes de

reconnaissance visuelle distincts pourrait entraîner une évolution du regard sur la morphologie et la grammaire des langues des signes. Est-il possible que l'existence de ces deux voies puisse être liée à la distinction, en langue des signes, entre la perception des formes et la perception des relations spatiales ? Et est-il possible d'y appliquer une distinction vocabulaire *versus* syntaxe ?

La perception visuelle n'est, bien sûr, pas isolée, mais est liée à un tout, le corps, la perception, et plus particulièrement l'ensemble sensori-moteur. La médiation sensori-motrice a été particulièrement étudiée par Piaget, pour lequel les images figuratives naissent de l'imitation sensorimotrice intériorisée sous la forme de schèmes. Plus récemment, Denis et de Vega (1990) ont montré que toutes les dimensions spatiales (haut/bas, gauche/droite, devant/derrière) ne sont pas toutes aussi facilement mobilisables par les modèles mentaux : la dimension verticale est prédominante, étant la plus facile à discriminer. Au contraire, la dimension gauche/droite manque de traits de différenciation saillants, et se trouve donc plus difficilement discernable. Entre les deux se situe la dimension devant/derrière. Les auteurs concluent : « Les modèles mentaux spatiaux sont 'biaisés' par les connaissances et par l'ensemble de l'expérience perceptivo-motrice qui rendent certaines dimensions plus accessibles que d'autres ». Peut-on trouver un lien entre ces préférences ou facilités spatiales et l'organisation de la langue des signes ?

Ces recherches peuvent ainsi être intéressantes pour une réflexion sur la langue des signes. Il est clair, par exemple, que celle-ci est liée aux processus physio-cognitifs de la vision : la dénomination en langue des signes, notamment, s'appuie sur des traits visuels, des saillances perceptives. Certaines recherches en psychologie expérimentale étudient la constitution de ces traits, la part respective des différents facteurs comme l'orientation, l'apparence attendue, etc. (Ballaz et al. 2001). (Chauvin et al. 2001) ont, par exemple, proposé des cartes de saillance perceptive, déterminant quelles sont les zones les plus saillantes d'une image, les plus attractives, et retranscrivant ces données sur des cartes. Peut-être ces recherches permettront-elles de dégager une 'phonétique' de la langue des signes, les règles sensori-motrices de constitution des signes...

Fait étonnant, la forme la plus courante de confusion des couleurs (le rouge et le vert) ne fut découverte qu'à la fin du XVIII^e siècle, lorsque le chimiste John Dalton découvrit qu'il était incapable de distinguer des substances chimiques dans des flacons de verre en se basant sur leur couleur, alors que ses amis le faisaient sans difficulté. La reconnaissance des objets s'effectue en fonction de nombreux critères – pas seulement physiologiques : on qualifie l'herbe de verte car chacun l'appelle ainsi, quoi qu'il perçoive. Ce fait donne cependant à réfléchir sur la compréhension mutuelle par le langage : met-on les mêmes perceptions ou idées sous les mêmes mots ? Mais les recherches scientifiques sur la vision sont loin d'être terminées. Les recherches à venir nous donneront peut-être de nouveaux éléments de réflexion...

PHENOMENES VISUELS

Un certain nombre de principes cognitifs régissent la vision, comme les principes de constance de grandeur et de forme, principes qui nous permettent de reconnaître un objet quelle que soit la distance qui nous en sépare, et donc quelle que soit sa taille apparente, ou bien quel que soit l'angle de vue, un cercle, sous un certain angle, paraissant ainsi ovale. C'est ce que décrit Descartes dans *La Dioptrique* : « Et il est manifeste aussi que la figure se juge par la connaissance, ou l'opinion, qu'on a de la situation des diverses parties des objets, et non par la ressemblance des peintures qui sont dans l'œil : car ces peintures ne contiennent ordinairement que des ovales ou des losanges, lorsqu'elles nous font voir des cercles et des carrés. »

James Grimes montre que les traits enregistrés à chaque fixation oculaire sont bien moins nombreux que l'on croit. Montrant à des sujets, alternativement, deux images présentant quelques

différences, il fallait souvent plusieurs secondes pour remarquer ces différences. En effet, l'œil parcourt l'image selon ce qu'il juge *a priori* important dans l'image : un visage, par exemple, est parcouru par le regard, la plupart du temps, selon le même modèle : en premier les yeux, puis le nez... Aussi, des détails qui ne sont pas parcourus du regard en premier peuvent passer totalement inaperçus, même s'ils sont importants.

Un des principes de la perception visuelle est le principe de proximité (Gogel 1978 : 49-57). Le système visuel combine des informations, et cette combinaison se fait surtout sur des informations voisines, voire contiguës : est-ce que des points voisins sont alignés ? quelle est l'inclinaison de cet alignement ?... Et la perception combine ainsi des informations de plus en plus éloignées. Tout élément du champ influence la perception de son voisin et réciproquement. C'est par ce principe que la perception du monde apparaît continue, non fragmentée. Cette fonction cependant n'est pas totalement identique pour tous les hommes : elle peut varier d'un sujet à l'autre, déterminant des 'styles' de perception différents – tout en restant dans des limites qui forment une 'norme' perceptive. Devant un spectacle entièrement fractal, elle est tenue en échec, alors que devant un spectacle fortement corrélé, elle devient insuffisante par défaut. Ainsi, les surfaces d'intensité constante génèrent peu d'informations. Au contraire, les contours sont beaucoup plus significatifs, et sont donc parcourus prioritairement, les surfaces entre ces contours étant souvent inférées. Ce principe est lié à l'accentuation des contrastes par l'œil. Ainsi chaque cellule photosensible de l'œil ne se borne pas à transmettre de l'information à son neurone, mais influence, par connexions latérales, les neurones voisins. On parle d'inhibition latérale. Ce phénomène a pour résultat d'accentuer les contrastes : deux surfaces d'apparences différentes sont perçues de manière plus distincte qu'elles ne le sont en elles-mêmes. « En accentuant les contrastes, l'inhibition latérale favorise la perception de ces variations et rend plus riche l'univers sensoriel. » (Gérardin 1968 : 111)

Comment ces différentes composantes (mains, visages, espace, buste...) sont-elles intégrées, assemblées par le cerveau ? Ces paramètres sont-ils traités séparément puis recomposés à un niveau supérieur, ou assimilés de manière précoce comme une seule et même information ? Existe-t-il un parallèle avec la manière dont la perception de la parole intègre les divers paramètres du son (intensité, fréquence, tonalité) ? En psychologie cognitive, une controverse entre chercheurs porte sur cette question : l'image est-elle engendrée de manière globale et simultanée, ou bien produite par le rattachement séquentiel de composants ? En langue des signes, doit-on d'abord considérer les signes comme des composés (selon les fameux paramètres), ou bien comme un tout, une forme visuelle (issue de traits saillants retenus comme pertinents), soumise, à un autre niveau, à une grammaire jouant sur l'orientation (et, en partie, l'emplacement) ?

Ces phénomènes se produisent 'naturellement' chez toute personne voyante, et l'on peut supposer que les personnes sourdes développant davantage l'attention visuelle, peuvent saisir ainsi des contrastes plus fins que ne le peuvent les entendants. Une anecdote raconte qu'un entendant, accompagnant une personne sourde, avait été frappé par le fait que cette dernière, dans un train en marche, arrivait à lire des panneaux se trouvant sur la voie, alors que lui-même n'y parvenait pas. Des différences minimales étant nécessaires pour percevoir une discontinuité, la perception de ces différences peut être plus fine pour les personnes sourdes qui concentrent leur attention sur la perception visuelle. Aussi la langue des signes, pratiquée avec rapidité, peut présenter beaucoup de nuances dans la configuration des gestes, nuances perçues immédiatement par les personnes sourdes, et non reconnues par les personnes entendantes qui n'ont pas développé autant la finesse de ce genre de perceptions. Y. Delaporte note par exemple : « Les visuels que sont les sourds repèrent immédiatement, d'un coup d'œil acéré, le trait saillant d'un visage, le détail qui introduit une disharmonie. » (2000 : 30)

L'ensemble des perceptions dont chacun dispose donne une image, un reflet de la réalité particulier : « Ce serait, à mon avis, une société plaisante, que celle de cinq personnes dont chacune n'aurait qu'un sens ; il n'y a pas de doute que ces gens-là ne se traitassent tous d'insensés, et je vous laisse à penser avec quel fondement. C'est là pourtant une image de ce qui arrive à tout moment dans le monde ; on n'a qu'un sens et l'on juge de tout », remarque Diderot (1751, ed. 2000 : 16). Ce point de vue rejoint le relativisme de Protagoras : « Les hommes perçoivent tantôt ceci, tantôt cela en fonction des différences de leurs dispositions. L'homme qui est normalement disposé perçoit les propriétés de la matière qui sont à même d'apparaître à ceux qui sont normalement disposés ; celui qui est dans une disposition contraire à la norme perçoit celles qui correspondent à cet état. Pour ce qui est de l'influence de l'âge, du sommeil, de la veille et des divers types de dispositions, on peut dire la même chose. C'est ainsi que l'homme se fait, en fonction de lui-même, le critère des êtres. » (5^e s. av J.-C., ed 1991 : 670-671) Et dans cette lignée, pour Georges Leroy : « Nous sommes disciples de nos sensations [...] Nous sommes même presque étrangers au genre de perfection dont les bêtes sont susceptibles. Jamais, avec un odorat tel que le nôtre, nous ne pouvons atteindre à la diversité des rapports et des idées que donne au loup et au chien leur nez subtil et toujours exercé [...] Ces idées et ces rapports échappent à la stupidité de nos organes. » (1862 : 124, 182) Thomas Nagel prend un exemple : la chauve-souris. Celle-ci perçoit le monde extérieur par écholocalisation, détectant les réfractions provenant d'objets situés dans son champ et de ses propres cris, émis à une fréquence élevée. Elle passe ses journées la tête en bas, pendue par les pattes. Son système perceptif consistant en un sonar, nous n'en savons ni n'en pouvons même imaginer l'expérience. Il est donc pertinent de se demander « quel effet cela fait d'être une chauve-souris » (1983 : 198). Comment extrapoler de notre propre expérience à sa vie interne ? Ce n'est en aucun cas par addition, soustraction ou modifications apportées à notre expérience humaine que nous parviendrons à savoir « comment c'est pour elle-même ». Pourrions-nous espérer jamais accommoder à l'intérieur de notre langage une description détaillée de la « phénoménologie chauve-souriesque » ? Ainsi, remarque Nagel, « la distance entre soi-même et les autres peut tomber n'importe où sur une échelle continue de degrés. » (1983 : 201) N'en va-t-il pas de même, *mutatis mutandis*, vis-à-vis des sourds ? Le mode de perception qui leur est propre est-il descriptible tel quel dans le langage de ceux qui entendent ? En tous cas, ce mode de perception n'est sûrement pas seulement ce que s'imaginent les entendants quand ils se bouchent les oreilles... Ainsi, la perception visuelle dont il sera ici question n'est pas une perception 'neutre', simple objectif de caméra, mais une perception orientée, finalisée vers un objectif de communication. Comme le notent Cadiot et Visetti : « De quelle perception avons-nous besoin, si l'activité de langage doit pouvoir se rencontrer en elle comme dans un miroir ? Ce doit être d'emblée une perception sémiotique, une perception qui se constitue comme relation à, accès vers, chemin pour, une perception d'identités qualitatives et de valeurs, qui discerne corrélativement, comme sens incorporés à l'apparaître, des motifs d'agir et des mouvements expressifs : ceux du sujet, ceux d'autrui, ceux de la chose même, qui se présente comme animée par des propensions, emmenée par une intériorité animatrice. » (2002 : 16)

ERREURS

Un phénomène très étudié concerne les erreurs de perception visuelle, les illusions, les figures ambiguës. Il existe un nombre important de figures ambiguës qui montrent qu'un même système de stimulations qui atteint l'œil peut donner lieu à des perceptions très différentes. R. L. Gregory classe ces ambiguïtés visuelles dans un tableau à quatre colonnes (ambiguïté, distorsion, paradoxe et fiction) et à quatre lignes (donné physique, signaux physiologiques, connaissance centrifuge et règles latérales). Cela donne donc seize sortes de phénomènes troublant la vision.

Shepard (1992), lui, classe les figures ambiguës en neuf groupes : illusions de perspective, ambiguïtés de perspective, ambiguïtés objectives, ambiguïtés figure-fond, impossibilités figure-

fond, impossibilités de perspective, auto-référence graphique, auto-référence symbolique et transmogification. Comme les inférences relatives à l'orientation, à la perspective et à la longueur sont produites automatiquement par le mécanisme neuronal sous-jacent à la vision, les connaissances ou la compréhension des illusions au niveau intellectuel ne sont pas en mesure d'en réduire la force. Shepard remarque que beaucoup d'illusions viennent de ce que notre vision est adaptée à un monde tridimensionnel, et donc se trouve inadaptée face à des images bidimensionnelles (il peut être plus difficile de suivre un discours signé sur un écran de télévision qu'en face à face). D'autre part, la vision étant interprétée par le cerveau, celui-ci suit des règles générales, mais il peut arriver qu'il se trompe. Ainsi par exemple, ce que l'on nomme le mouvement induit, étudié par Karl Duncker. Lorsqu'une plage lumineuse, un rayon lumineux fixe est projeté sur un écran qui bouge de gauche à droite ou de haut en bas, c'est le rayon lumineux qui semble bouger. En effet, en règle générale, le fond est immobile et l'objet est mobile. Même si l'inverse se produit, le cerveau comprend les informations qui lui sont transmises selon la règle générale.

Il existe deux systèmes fondamentalement différents de détection du mouvement : le système image-rétine (l'objet vu se déplace devant la rétine qui perçoit ce mouvement) et le système œil-tête (l'œil suit du regard l'objet en déplacement, et le déplacement de l'œil permet au cerveau de comprendre le déplacement de l'objet). Le trouble le plus connu du système image-rétine fut décrit par Aristote : celui-ci avait observé que, immédiatement après avoir regardé une chute d'eau, la berge de la rivière lui paraissait en mouvement. De là vient le nom de ce trouble : effet de la chute d'eau, bien qu'il s'obtienne à la suite de n'importe quel mouvement continu. De même, la vision affecte le reste du comportement. Ainsi, par exemple, une expérience simple consiste à prendre deux récipients, l'un petit et l'autre grand, et à les remplir du même poids d'un élément quelconque. On demande ensuite à différentes personnes de soulever ces récipients des deux mains : le petit apparaîtra plus lourd que le grand. En effet, le comportement dépend de ce qu'analyse le cerveau ; or dans cette situation, le cerveau s'attend à ce que le petit récipient soit plus léger que le grand. Il va donc commander aux muscles devant soulever le petit récipient de moins se tendre que ceux devant supporter la charge supposée plus importante. Ainsi la vue, malgré sa puissance, comporte des limites.

SEMIOTIQUE VISUELLE

La tradition occidentale a beaucoup investi dans la réflexion sur la communication verbale. Depuis l'Antiquité, seul le langage *stricto sensu* pouvait dire la vérité sur l'Être et le monde. Ainsi, on a largement valorisé le travail sur la langue. L'image, pour sa part, souffrait de relever, apparemment, du sensible. Elle n'avait pas la même légitimité, et le travail sur la matière visuelle devait être abandonnée aux artisans. Ce n'est qu'au siècle des Lumières que les arts mécaniques reçurent une dignité permettant de prendre au sérieux les images visuelles. Mais ces réflexions n'ont pas abouti aux mêmes développements que la recherche sur la langue, comme par exemple une taxinomie des figures visuelles aussi fouillée que celle des figures linguistiques. Ainsi Régis Debray écrit : « Réinsérer l'image dans la panoplie des transmissions symboliques ne manquera pas de heurter les artistes, les esthètes et les autres. Ne refusons-nous pas d'instinct, comme une trivialité quasiment profanatoire, l'idée que les formes puissent servir à véhiculer un sens ? » (1992 : 62) Cependant, l'image, de nos jours, prend de plus en plus d'importance : l'enquête Médiamétrie de septembre 2003 note par exemple que le secteur de l'image (télévision, vidéo et cinéma)

représentait en 2002 40 % des dépenses des foyers français en médias, et 9 % des dépenses totales des ménages !

L'image a deux aspects pour Platon. En tant qu'image sensible, faite de main d'homme, l'image est limitée, sans quoi elle ne serait plus image mais double (*Cratyle*, 431-432 b-c). Ainsi les arts d'imitation produisent des 'simulacres' (*eidôlon*), comme le peintre imite l'architecte sans connaître l'architecture, ou comme le sophiste peut faire croire n'importe quoi. Le peintre est comme un miroir qui reflète l'apparence de la réalité, mais ce n'est qu'une illusion (*République*, X, 595-596 et *Sophiste*, 265-268). À l'inverse, l'image peut être *eikôn*, image d'un modèle, reproduire sa forme, comme les objets sensibles sont les images des modèles éternels. Ainsi, à la fin du *Timée*, le monde sensible est dit « fait à l'image de l'intelligible » (92c). Il ne s'agit plus alors d'une supercherie, d'une illusion, mais d'une participation au modèle, d'une parenté. Dans le *Sophiste*, Platon récuse la pensée parménidienne : le non-être existe d'une certaine façon, comme autre, comme différent. Ainsi l'image, quoique présentant une imitation, donc ce qui n'est pas proprement la réalité qu'elle reproduit, n'est pas simplement non-être – ou plutôt elle est bien un non-être, mais un non-être qui possède une certaine réalité. Il est donc possible de penser le non-être, et par conséquence de contrer les arguments du Sophiste.

Pour Aristote, l'art mimétique retrouve une dignité : le processus naturel et la production artistique – ou artisanale, quoique différents, sont mis en parallèle (*Métaphysique*, Livre Z, ch. VII, 1032a). L'homme – et notamment l'artisan – est 'collaborateur' de la nature ; c'est d'ailleurs pourquoi il a été doté de mains (*Parties des animaux*, 687a). À propos des œuvres artistiques, Aristote ajoute une nuance : si l'on se plaît à contempler une image, c'est d'abord parce que l'homme aime les imitations, mais aussi parce qu'il admire le savoir-faire de l'artiste, « à raison de l'exécution, de la couleur ou d'une autre chose de ce genre » (*Poétique*, 1448b).

L'image a été, tout au long de l'histoire, l'objet de multiples controverses : l'image a un tel pouvoir d'attraction, de séduction, qu'elle peut inciter à la méfiance (Besançon 1994, Goody 2003). Un exemple frappant en est la crise iconoclaste. Les causes réelles de cette crise sont complexes, mêlant des questions théologiques et politiques : basileus contre monastères, Église contre État, Constantinople contre Rome, monophysisme contre théologie orthodoxe, religion populaire contre religion savante, islam contre christianisme, iconodulie contre iconoclasme. En 725, l'empereur Léon III l'Isaurien publie ses premiers décrets contre les icônes, puis en 730, il fait détruire une image du Christ placée au-dessus de la porte de Bronze du palais impérial. Il en résulta une guerre civile qui dura jusqu'en 843 : de nombreuses ruines, des morts en grand nombre, et la destruction de la quasi-totalité des icônes. À la suite d'Origène, Eusèbe et d'autres théologiens développent une pensée selon laquelle le but de la connaissance est le Logos 'pur', débarrassé de son vêtement de chair : si le Fils de Dieu s'est incarné, c'est pour s'adapter aux pauvres capacités humaines. Mais le but n'est pas de se complaire dans la chair ; au contraire, il faut se délivrer de la prison de la chair. Aussi, aduler les icônes n'élève en rien l'âme ; à l'inverse elles limitent la possibilité de se tourner vers une contemplation pure. Il est vrai que le rapport à l'image pouvait être mal compris : à l'époque, l'image impériale avait force juridique ; la présence du sceau de l'empereur équivalait sa présence physique pour ordonner, condamner ou autres activités de pouvoir. Après moult querelles, conciles, condamnations réciproques, les théologiens soutenant l'iconodulie triomphèrent : refuser les icônes était refuser l'incarnation. Cependant, ce conflit laissa des traces nombreuses, et tout un courant de pensée se méfiant des images, courant que l'on retrouvera de manière récurrente dans l'histoire de la pensée, comme chez Calvin ou chez Pascal, dans le mouvement cistercien ou janséniste (d'ailleurs, Chomsky ayant été marqué par les réflexions jansénistes sur le langage n'hérite-t-il pas également de cette méfiance ?).

Cette appréhension de l'image vient en partie de son pouvoir de 'séduction' : « Très vite, on constate que les formes graphiques ou visuelles nous touchent, immédiatement, et qu'elles sont ou peuvent être de l'ordre du phantasme (des apparences ou des illusions), de l'ordre du fantasme (des hallucinations) ou de l'ordre du dire (des apparences, des personnages ou des représentations). » (Cauty 2003 : 6) Ou, comme le notait déjà Gustave Le Bon en 1895 dans *Psychologie des foules* : « Les foules ne pouvant penser que par images, ne se laissent impressionner que par des images. Seules ces dernières les terrifient ou les séduisent et deviennent des mobiles d'actions. »

L'image est, depuis peu, l'objet d'études plus approfondies, notamment en sémiotique visuelle. Ainsi Joseph Courtès, dans *Du lisible au visible*, procède à l'analyse sémiotique d'une nouvelle de Maupassant et d'une bande dessinée de B. Rabier. Il étudie les formes narratives, sémantiques et énonciatives, sépare les formes de l'expression de celles du contenu, et développe la notion de figures visuelles, qu'il appelle formants visuels : des signifiants dont le sème est actualisé en fonction du contexte – on pourrait peut-être rapprocher ces formants des classificateurs (ou proformes) des langues des signes.

Une des questions récurrentes en sémiotique porte sur la place de la culture à laquelle on appartient. Patrice Enjalbert (1996) souligne ainsi que la sémiotique n'étudie pas le rapport entre signe et réalité, car la réalité doit être conceptualisée et former un *modèle du monde* (comme le *monde propre* de Merleau-Ponty) : « Le processus sémiotique ne peut mettre en rapport que des représentations du monde ou, plus généralement, des entités définies culturellement... » (1996-95). Ainsi un homme marchant vers une maison est représenté en Occident par la silhouette d'un homme, debout, une jambe relevée, le tronc incliné vers l'avant. Dans les sociétés amérindiennes, l'homme est représenté à l'horizontale, au-dessus du sol, tête vers la maison, jambes parallèles. Les catégories sémantiques sont comparables, mais les systèmes de représentation sont différents. En Europe, la représentation suit les deux axes de référence : haut/bas et gauche/droite. L'anthropologue A. Zensz a remarqué que dans les sociétés amérindiennes, on trace à partir d'un centre une sorte de spirale qui permet de disposer les éléments ; ainsi des maisons peuvent être représentées toit en bas. Ainsi, le texte, comme l'image, est d'abord de l'ordre du visible (plan de l'expression) avant d'appartenir à l'ordre du lisible (plan du contenu). D'autre part, McMulan (1977 : 83) remarque que l'attitude face à une image (photographie ou cinéma) est différente selon les cultures : des expériences menées par John Wilson dans diverses tribus africaines ont montré que ces personnes abordent 'naturellement' les images par les détails – ils y remarquent tel ou tel trait particulier, mais ont des difficultés à retranscrire d'emblée une vision globale de ce que l'image présente. Au contraire, un public occidental habitué à la présentation d'images adopte spontanément une attitude 'globalisante', ne faisant attention aux détails que dans un second temps, au prix d'un certain effort. McMulan attribue la première attitude à l'analphabétisme répandu en Afrique. Nous penserions plutôt qu'il s'agit d'une certaine 'culture' de l'image : de part la complexité des phénomènes sous-jacents à la pensée visuelle, une 'maîtrise' de l'image nécessite un apprentissage – inconscient la plupart du temps, mais révélateur de cette richesse de la pensée visuelle.

On fait souvent le rapprochement entre langue des signes et idéogrammes chinois. L'écriture idéographique chinoise est d'ailleurs, selon la formule du sinologue B. Karlgren, « espéranto pour les yeux ». Il est vrai que certains traits, notamment grammaticaux, peuvent être comparables. D'autres caractéristiques pourraient également être rapprochées. Ainsi, Marshall McMulan (1977 : 79) note que l'idéogramme entraîne un autre rapport à la réalité que l'écriture phonétique : celle-ci est 'spécialisée', et entraîne la réflexion vers des spécialisations de plus en plus poussées ; celle-là est plus holistique, engageant une globalité des sens face à une Gestalt complexe – raison pour laquelle, malgré l'inventivité dont ont fait montre les chinois (le papier, l'imprimerie, la poudre, le

compas...), une culture technique, industrielle, ne s'y est pas développée comme en Occident. Un trait similaire pourrait-il être attribué à la langue des signes et à la culture sourde ?

ICONE

Une des catégories les plus utilisées et les plus discutées en sémiotique visuelle est celle d'icône. Les dictionnaires notent que ce sont « ceux des signes qui sont dans un rapport de ressemblance avec la réalité extérieure » (Dubois 1973 : 248). Mais ce concept a été l'objet de nombreux débats, à tel point que l'on ne sait plus à quel sème se vouer. E. Macken, J. Perry et C. Hass, voulant montrer la spécificité des signes iconiques, prennent l'exemple de panneaux routiers : un panneau comportant une indication écrite, comme virage à droite, et un représentant une schématisation de ce virage (1993 : 375-394). Le second panneau aura beaucoup d'avantages par rapport au premier : il est plus facilement compris, notamment par ceux qui ne connaissent pas la langue du premier ; il est plus facilement mémorisé, et il peut donner plus d'informations, comme montrer la forme de la courbe. Stokoe, lui, prend la comparaison d'un thermomètre digital et d'un thermomètre à mercure (1994 : 173). B. Cocula et C. Peyrouet distinguent les signes visuels non iconiques, ou *formes*, les signes visuels iconiques, ou *motifs*, et les signes visuels mixtes (1986 : 25-26). Peirce distingue *le symbole* qui renvoie à l'objet dénoté par la force d'une loi déterminant son interprétation - s'il y a une convention arbitraire entre le signifiant et son référent (le mot 'chat' et l'animal ainsi désigné), *l'indice* qui renvoie à l'objet dénoté parce qu'il est réellement affecté par cet objet - s'il y a une relation de 'contiguïté naturelle' (une plume pour un oiseau) et *l'icône* qui renvoie à l'objet en vertu des caractères qu'il possède - si le signifiant ressemble à l'objet (la corbeille sur l'écran de l'ordinateur). L'icône comporte trois sous-classes ou hypoïcones : les *images*, qui sont de simples qualités, les *diagrammes*, qui représentent des relations principalement dyadiques, et les *métaphores*, qui présentent un parallélisme avec un autre référent. Cependant, Peirce note que ces catégories ne sont pas totalement tranchées : « Un icône peut avoir un indice dégénéré ou un symbole abstrait pour interprétant indirect et un indice authentique ou symbole pour interprétant imparfait. » (ed. 1978 : 233) G. Deledalle souligne ainsi que pour Peirce, « rien n'est en soi icône, indice ou symbole, etc. C'est l'analyse d'une sémirose donnée (et non l'analyse formelle de la triade sémiotique) qui dira la 'nature' de ses constituants ». (1990 : 77) U. Eco note une réflexion similaire : « Tout signe peut être considéré comme indice, icône ou symbole selon les circonstances où il apparaît et l'usage significatif auquel il est destiné ». (1973 : 2.8.2) Asprer donne l'exemple suivant : « Afin de mieux comprendre ce phénomène, considérons par exemple l'empreinte d'un pneu : elle est d'emblée iconique, en tant que représentant les pneus de tel type ; mais, dans un autre contexte, elle peut aussi être l'indice du passage d'une voiture, dans ce cas-là la trace constitue une métonymie de la voiture ; et elle peut encore être symbole de danger, lorsqu'on la voit sur un panneau de signalisation de façon à évoquer des dérapages, ceci en raison d'une convention préalablement établie par le code de la route. » (2002 : 217) De nombreuses autres classifications ont été proposées, comme par Twyman, Doblin, Lohse, Walker et Biolsi, etc. (références dans Peraya & Meunier 1999). Asprer propose par exemple de distinguer l'iconicité graphique (présence d'un trait saillant visuel), l'iconicité synesthésique (une icône renvoie à une image auditive ou d'un autre sens) et l'iconicité sémantique (l'image mentale produite par la compréhension de l'icône a un effet de 'rebondissement' sur la compréhension du signifiant, comme une liste de produits d'un supermarché, classés par types de produits, et présentée de manière à susciter l'image des rayons du magasin) (2002 : 221-222). Foucault, quant à lui, distingue quatre figures principales de ressemblance : *convenientia*, *aemulatio*, *analogie* et *sympathie* (1966). Peut-on, à ce sujet, parler « d'onomatopées visuelles » ?

Abraham Moles a proposé une échelle d'iconicité des signes qui souligne le rapport analogique entre un type d'image (de graphie) et son référent : à 100 % de figurativité se trouve le réel lui-même ; un peu en dessous se situe l'hologramme et ses trois dimensions ; puis la photographie

couleur et ses deux dimensions ; puis l'illustration, le dessin, le schéma ; à mi-chemin se trouve le pictogramme qui comporte un peu d'analogie, puis le diagramme, l'idéogramme ; et à l'extrémité de l'échelle, à 0 % d'analogie, se trouve le signe arbitraire, alphabétique ou sténographique. Moles (1981) explique ainsi le degré d'iconicité d'un analogon : « Nous appellerons degré d'iconicité, l'inverse du degré d'abstraction, la qualité d'identité de la représentation par rapport à l'objet représenté. A la limite, cette identité est totale, ainsi une bouteille de Coca-Cola dans une vitrine de magasin est là moins pour être vendue que pour se désigner elle-même ; le stock de vente est à l'intérieur, mais la bouteille est dans la vitrine pour télé-viser au passant l'aptitude de ce magasin à vendre ce produit. Mais pour remplir le même rôle juste un peu moins bien, la bouteille peut être factice. Elle peut même être réduite à un découpage en carton, ou à une photographie en couleur grandeur nature ou agrandie, à une photographie en noir, au profil bien reconnaissable de la bouteille, dessinée ou caricaturée, etc. Plus loin encore, dans le dépouillement de l'abstraction, elle peut se réduire à la partie pour le tout qu'est la capsule de Coca-Cola ou au sigle Coca-Cola, si aisément reconnaissable qu'il est un 'symbole' de la civilisation américano-occidentale. Ainsi, le message s'épure et s'abstrait. Petit à petit, dans le vaste univers de la communication, l'image se dépouille, se vide peu à peu de ses attributs iconiques, s'abstrait en d'autres termes, évacue complètement son 'iconicité' jusque dans le numéro de référence inscrit sur le carnet du livreur, numéro purement abstrait par rapport à la prégnance figurative de la bouteille originelle. »

Le groupe μ distingue deux types de signes visuels : les signes iconiques et les signes plastiques (1992 : 115). Il note que s'il y a un référent au signe iconique, ce référent n'est pas un objet extrait de la réalité, mais toujours un objet 'culturalisé', perçu selon des critères particuliers. Ainsi, il est impossible, comme le dit Nelson Goodman, de copier parfaitement un objet. C'est toujours un aspect précis, sélectionné de l'objet qui est relevé : le contenu est toujours associé à un commentaire : « Pour notre part, nous soulignerons avec force que le message iconique ne peut être une copie du réel, mais est déjà et toujours une sélection par rapport au perçu. » (1992 : 23) Aussi, plutôt que de parler de copie du réel, le groupe μ parle de reconstruction. Ces réflexions rejoignent les critiques d'Umberto Eco par rapport à « l'iconisme ». Sa critique porte sur les notions naïves présentes dans nombre de définitions du signe iconique, parlant de ressemblance, analogie, motivation, insistant sur les similitudes de configuration entre le signe et l'objet qu'il représente. Ainsi Peirce parle de « ressemblance native », ou encore dit qu'un signe est iconique quand « il peut représenter son objet principalement par sa similarité » (1978 : 149) ; selon Morris, le signe iconique a « d'un certain point de vue, les mêmes propriétés que le dénoté » (1974 : 15-26) ; Ruesch et Kees y voient « une série de symboles qui sont par leurs proportions et leurs relations similaires à la chose, à l'idée ou à l'événement qu'ils représentent. » (Groupe μ 1992 : 124) U. Eco montre qu'une icône particulière, comme un portrait hyperréaliste a peu de propriétés de l'objet qu'il représente ; dans *La Structure absente*, il précise que si le signe a des propriétés communes avec une réalité, il les a non avec l'objet, mais avec le modèle perceptif de l'objet. Dans la perception, nous sélectionnons certains aspects du perçu, les traits pertinents, qui sont retenus dans le signe iconique. Ainsi, par exemple, percevant un zèbre, nous ne retenons guère sa silhouette, commune à l'âne ou au mulet, mais nous retenons ses rayures spécifiques. Dans le *Trattato*, il élimine purement et simplement la notion d'iconisme car cette notion semble « définir de nombreux phénomènes différents : depuis 'l'analogie' des instruments de mesure ou des ordinateurs, jusqu'aux cas où la similarité entre signe et objet est produite par des règles très sophistiquées qui doivent être apprises et au cas de l'image spéculaire » - il est vrai que l'expression 'signe iconique' a été appliquée à des situations fort diverses : par exemple, Posner (1999) en parle à propos du rôle de l'acteur au théâtre.

Ainsi, la signification d'une icône ne prend pas naissance dans le rapport entre le signe et son référent, mais dans les mécanismes de la perception qui fondent les modalités de production des

signes : « Les signes iconiques ne possèdent pas les propriétés de l'objet représenté, mais ils reproduisent certaines conditions de la perception commune sur la base des codes perceptifs normaux et par la sélection des stimuli qui – ayant éliminé d'autres stimuli – peuvent me permettre la construction d'une structure perceptive. Cette structure perceptive possède – sur la base des codes de l'expérience acquise – la même signification que l'expérience réelle dénotée par le signe iconique. » (Eco 1970 : 14) Autrement dit, « Si le signe (iconique) a des propriétés communes avec quelque chose, il les a non avec l'objet, mais avec le modèle perceptif de l'objet : il est constructible et reconnaissable d'après les mêmes opérations mentales que nous accomplissons pour construire le perçu, indépendamment de la matière dans laquelle ces relations se réalisent. » (Eco 1970 : 21) Ces réflexions sont très intéressantes par rapport à la langue des signes : d'une part, elles mettent un terme à certains débats récurrents, comme la critique de la trop grande iconicité de la langue des signes – celle-ci n'est que le produit de phénomènes 'naturels', perceptifs et cognitifs, et d'autre part, elles permettent d'appréhender d'une autre manière l'iconicité : non plus dans la quête de comparaisons entre signe et référent, mais dans une réflexion plus intéressante sur les processus perceptifs et cognitifs, linguistiques et culturels.

Quant à la sélection de traits saillants en fonction de chaque culture, Asprer (2002 : 43) montre par exemple que les pictogrammes représentant l'eau s'appuient sur des signifiants différents : le hiéroglyphe égyptien présente le mouvement de la vague vue de profil, l'idéogramme chinois évoque le courant, le glyphe aztèque présente un récipient contenant un liquide bleu. De même, les traits pertinents retenus dans différentes langues des signes pour désigner un objet ne sont pas les mêmes – d'où les difficultés de compréhension inter-langues des signes. Cette spécificité de l'iconicité de ne pas être un simple décalque du réel, mais une mise à distance par le choix et l'organisation de ce qui est retenu peut d'ailleurs être mise en parallèle d'autres phénomènes du même type. Ainsi, par exemple, un *a priori* répandu soutenait que les premiers dessins humains n'étaient que des représentations imagées de ce que les hommes préhistoriques voyaient autour d'eux. André Leroi-Gourhan insiste au contraire sur le fait que les premières représentations graphiques humaines, débutant à la fin du Moustérien et abondantes vers 35 000 ans avant notre ère, durant la période de Chatelperron, ne sont pas figuratives : « S'il est un point sur lequel nous ayons maintenant toute certitude c'est que le graphisme débute non pas dans la représentation naïve du réel, mais dans l'abstrait. » (1964 : 263) On pourrait également faire un parallèle entre cette question de l'icône et le débat antique à propos de la motivation, Cratyle défendant la thèse du lien naturel entre les noms et les choses, Démocrite soulignant au contraire l'arbitrarité de ces attributions.

U. Eco propose par ailleurs une typologie des modes de production sémiotique ; le groupe μ propose, lui, une typologie des transformations permettant à la communication visuelle de former des signes. Ces transformations concernent les caractères de l'objet traduits dans le signe, formant une relation entre le signe et l'objet, relation de commensurabilité, ce qu'Eco nomme l'homologation entre deux modèles de relations perceptives. Ce sont ces relations qui fondent l'illusion référentielle du signe. La production d'icônes se fait dans deux directions : créer une 'lisibilité', afin de comprendre la nature, tendance à l'ordre, à une médiation entre l'homme et le monde, tendance que le groupe μ nomme apollinienne ; et essai de recréer dans un spectacle artificiel une certaine 'fraîcheur' aléatoire, fractale, proposant le spectacle d'une nouveauté absolue qui désarme nos outils de compréhension, état qualifié de dionysiaque. D'autre part, Sonesson distingue l'iconicité primaire – où la perception de la ressemblance est la condition d'émergence de la fonction sémiotique, et l'iconicité secondaire – où c'est la prise en compte de la fonction sémiotique qui rend possible, au moins partiellement, la perception de la ressemblance (2001). Cette distinction pourrait-elle être appliquée à la différence entre signes de grande iconicité et signes standards ? En effet, l'origine iconique des signes standards tend à se perdre, et nécessite des

recherches historiques parfois complexes (voir Y. Delaporte) – tandis qu'elle est au premier plan dans les figures de grande iconicité.

Il est dommage, tant à propos de l'icône que de la réflexion générale sur le signe visuel, que le Groupe μ , comme beaucoup de chercheurs en sémiotique visuelle, n'ait pas davantage réfléchi sur la langue des signes : celle-ci a en effet la particularité d'unir langage et perception visuelle, alors que le groupe sépare nettement, dans sa réflexion, ces deux domaines : « L'observation montre bien que le plan du contenu est, chez un même individu, structuré différemment selon qu'il a affaire au langage ou à la perception visuelle. » (1992 : 147) Au contraire, Paul Ricœur note que traitée comme schème, l'image présente une dimension verbale : « Le moment iconique comporte un aspect verbal, en tant qu'il constitue la saisie de l'identique dans les différences et en dépit des différences, mais sur un mode préconceptuel. » (1975 : 253) L'icône a pour particularité d'unir un moment logique et un moment sensible, une dimension verbale et une dimension non verbale. P. Ricœur prend l'exemple des analyses du langage poétique : comme dans ce langage, l'icône présente une certaine fusion entre le sens et les sens, elle constitue un langage qui présente une certaine épaisseur, qui n'est pas que référentiel, et enfin elle présente une vie virtuelle, une expérience sous mode de virtualité (comme le développe Sartre – voir plus loin). Ainsi, une définition de l'icône est celle présentée par W. K. Wimsatt, dans *The Verbal Icon* : l'icône verbale consiste dans la fusion du sens et du sensible, langage présentant une dureté du fait de sa séparation d'avec la fonction référentielle, et présentant une expérience qui lui est immanente (1975 : 265-266). Pour M. B. Hester, la lecture ou le langage poétique consistent en un suspens de tout réel et une ouverture active au texte ou à l'imaginaire que le sens libère. C'est ainsi l'imaginaire, par son caractère de quasi-observation, qui soutient le caractère de quasi-expérience, d'expérience virtuelle, d'illusion. Mais cet imaginaire n'est pas libre : il est lié au langage, il fait partie du jeu de langage lui-même. Pour illustrer cet imaginaire, Hester reprend l'image de Wittgenstein du 'voir comme'. Pour ce dernier, regarder une figure ambiguë, comme celle où l'on peut voir un canard ou un lapin, est 'voir ceci comme' : ce n'est pas une interprétation, car interpréter est poser une hypothèse que l'on puisse vérifier. 'Voir comme' est à demi pensée et à demi expérience. Ce 'voir comme' fait penser au 'comme ça' développé par Christian Cuxac à propos de l'iconicité dans la langue des signes. Ainsi, l'iconicité est proche de ce mixte : le pouvoir pictural du langage consiste aussi à 'voir un aspect' – comme le schème, qui unit le concept et l'impression, joint la lumière du sens à la plénitude de l'image. On peut appliquer à l'iconicité ce que Paul Ricœur dit de la poésie : elle est une conception de la vérité comme tension, tension entre le sujet et le prédicat, entre l'interprétation littérale et l'interprétation métaphorique, entre identité et différence ; tension qui culmine dans le paradoxe de la copule : être-comme signifie être et n'être pas. Ainsi est préservée l'expérience d'appartenance qui inclut l'homme dans le discours et le discours dans l'être. La pensée spéculative s'appuie sur la dynamique de l'énonciation métaphorique, mais l'ordonne à son propre espace de sens : cette iconicité n'est pas en elle-même langage ; elle est outil, matériau modelée par des critères linguistiques pour devenir langage.

FICTUM

Ces réflexions sur le 'pouvoir pictural', sur la force de l'iconicité, ont été l'objet de diverses conceptions à propos de la question des *ficta*. Un personnage comme Cervantès, un animal comme la licorne, un dieu... peuvent être des objets de fiction : ils n'existent pas réellement, mais ils peuvent être représentés par une image. Voyant l'image représentant un *fictum*, peut-on dire que l'on voit par exemple une licorne, même si cet animal n'a jamais existé ? Se pose alors plus généralement la question de la vision du contenu d'une image. Une des premières réponses consiste à dire que ce contenu est sémantiquement présent, mais non existentiellement. Il suffit de s'approcher du support de l'image, pour s'apercevoir que celle-ci est en deux dimensions. Mais, justement, qu'est-ce qui fait que voyant cette image, on pense : c'est une licorne ? Est-ce une

illusion visuelle, une illusion cognitive, le fruit de l'imagination... ? Magritte a posé cette question en écrivant, sur le tableau représentant une pipe : « ceci n'est pas une pipe » ; et de fait, le terme 'image' est ambigu, pouvant désigner tant le support que le représenté. Il en va un peu de même lorsque l'on dit : Bordeaux contient 300 000 habitants, et Bordeaux contient huit lettres. Ainsi, Gombrich développe la thèse de 'l'impossibilité' : « Mais comment pouvons-nous voir en même temps le cheval de bataille et la surface plane ? [...] Comprendre le cheval de bataille, c'est oublier pendant un moment la surface plane. Leur présence simultanée est impossible. » (1987 : 349) Cette présentation de l'impossibilité est liée à celle de l'illusion : le spectateur 'projette' sur cette surface une image dans laquelle il s'abîme. Cependant, cette illusion au sens fort n'est que rare : la plupart du temps, lorsque l'on regarde une image, même si l'on 'voit' ce qui est représenté, on garde conscience qu'il s'agit d'une image, qu'il ne s'agit que d'une image. C'est pourquoi Wolheim (1980) ne parle pas de deux expériences différentes (voir le support ou voir ce qui est représenté), mais de deux aspects d'une même expérience. Wolheim utilise l'expression : « voir dans », après avoir parlé de « voir comme », car l'attention portée au support est inséparable de celle dirigée vers ce qui est représenté : « Quand je regarde [...] la représentation d'une femme, [...] d'un côté, je reconnais ou identifie une femme et, d'un autre côté, j'ai conscience de la surface marquée. » (1956 : 46) Cependant, le lien entre ces deux aspects est inexplicable, selon Wolheim : il parle d'incommensurabilité entre les deux visions et d'égarement lorsque l'on cherche à les comparer. Goodman, au contraire, a cherché une explication à ce phénomène (1976). Il considère les images comme appartenant à un système symbolique et culturel : il faut savoir lire une image en fonction de son enracinement culturel ; lire une image est d'abord affaire d'interprétation, de compétence dans l'utilisation du système. Et si cette lecture paraît 'transparente', c'est que le code utilisé est parfaitement intériorisé par le spectateur. Il parle, à propos des images, d'exemplification (une image fictionnelle ne se contente pas de posséder un contenu prédicatif, elle exemplifie ce contenu), de relation de référence non dénotationnelle. Il compare la lecture d'une image à une compréhension de type linguistique ; il note cependant deux différences : les systèmes symboliques picturaux se distinguent des systèmes symboliques linguistiques d'une part par leurs propriétés d'analogicité et de saturation relative, et d'autre part parce que l'interprétation des symboles-images ne suit pas des règles universelles. Gilman (1994), lui, s'oppose à la prégnance des connaissances culturelles pour la vision d'images picturales. Pour Walton (1990), l'imagination se mêle à l'expérience de la surface de l'image pour produire l'expérience visuelle du représenté ; il parle donc « d'imaginer-voir ». Le spectateur, devant la représentation d'un *factum*, utilise non pas l'image mais sa propre perception de la surface de l'image comme un appui dans un jeu visuel de 'faire-semblant' : « Plutôt que de simplement être en train d'imaginer voir un moulin, comme résultant du fait que l'on voit réellement la toile [...] on imagine de sa propre vision de la toile qu'elle est une vision du moulin, et cette imagination fait partie intégrante de sa propre expérience visuelle de la toile. » (1990 : 301) Une vision unique réunit simultanément deux actions – voir et imaginer, comme la vision binoculaire unique est le fruit de la fusion de deux visions monoculaires. Peacocke critique cette théorie : l'imagination est provoquée par l'expérience visuelle, elle ne lui est pas simultanée (1987). Pelletier (2000) critique également cette théorie : celle-ci mélange deux formes d'imagination, « imaginer-voir » et « simuler une croyance ». Searle, à son tour, critique cette théorie : une expérience visuelle, à proprement parler, a toujours un aspect auto-référentiel (voir un objet/un objet est cause de mon expérience visuelle). Aussi, imaginer un *factum* dans une image n'est pas à proprement parler une expérience visuelle, mais une expérience distincte (1983). Pelletier (2000) souligne que les travaux de sciences cognitives sur la perception tendent aux résultats suivants : « la 'vision représentationnelle' apparaît comme une modalité de la vision ordinaire, comme le résultat d'un développement de la vision ordinaire et mettant en jeu les mêmes mécanismes perceptuels de bas niveau et inaccessibles au système cognitif central que ceux impliqués dans la vision ordinaire. » (2000 : 179) Pelletier explique ainsi la reconnaissance d'objets inexistantes, comme la licorne, par la conjonction d'une expérience visuelle, qui perçoit la forme, et

la familiarité avec l'iconographie de l'objet représenté. Il n'est plus question d'imagination : celle-ci peut intervenir par la suite, pour des jeux de faire-semblant.

SYNTAXE VISUELLE

Ces questions du lien entre perception visuelle et reconstruction cognitive posent notamment la question de la syntaxe visuelle : les images perçues s'ordonnent-elles d'elles-mêmes sous forme de syntaxe ? Donis-A. Dondis (1973) remarque à propos de l'enseignement à l'image : « Il existe une syntaxe visuelle. Il existe des paramètres pour faire des compositions. Il y a des éléments de base que tout étudiant en moyens visuels peut apprendre et comprendre, qu'il soit artiste ou pas ; couplés avec des techniques de manipulation, ces éléments peuvent servir à créer des messages visuels clairs. La connaissance de tous ces facteurs conduira à une compréhension claire des messages visuels. »

À l'inverse, Peraya et Meunier soulignent : « On a dit que le langage verbal possède une syntaxe alors que l'image en manque. Mais il ne s'agit pas vraiment d'un manque car si l'image n'a guère de syntaxe, c'est que, comme l'a bien montré P. Lévy dans son *Idéographie dynamique* (1991), elle n'en a pas besoin. Ce que le langage reconstruit au moyen de substantifs, verbes, prépositions, etc., elle le montre directement. » (1999 : 13).

Autant cette dernière remarque peut s'appliquer, à notre avis, aux dessins, autant elle ne peut être reprise telle quelle à propos des langues des signes : même si celles-ci usent abondamment d'iconicité, c'est d'abord en tant que système linguistique, et donc ordonné. Il suffit, par exemple, de voir les expressions défaillantes des débutants signeurs, et du jugement spontané de non-conformité émis à leur sujet par les locuteurs natifs de cette langue. Peut-être les remarques notées plus loin, à propos des dessins – et de leur organisation dans des structures comme les bandes dessinées ou les story-boards – pourront nous donner quelques éléments de 'syntaxe visuelle'...

PENSÉE PAR IMAGES

La surdité est, depuis longtemps, l'objet d'idées reçues, d'images préconçues, souvent négatives. Autrefois assimilé à 'l'idiot du village', voire abandonné dès la découverte de la surdité, le sourd a longtemps été l'objet de moqueries et de rejet. Le vocabulaire 'politiquement correct' actuel n'emploie plus les mêmes expressions, mais les conséquences sont comparables. *L'Encyclopædia Universalis* écrit à l'article 'handicapés' : « Il en est de même chez les sourds et malentendants : ceux dont l'infirmité a été précoce souffrent de difficultés du raisonnement et de la pensée abstraite qu'on peut raisonnablement rapporter à la privation des communications par le langage¹ ! »

Pourtant, Platon note déjà le lien entre image et pensée : certains s'aident de figures pour réfléchir et comprendre : « Par conséquent, ta science te dit aussi qu'ils [les spécialistes de géométrie, calcul et autres disciplines] s'aident de figures visibles et qu'ils raisonnent dessus. Mais ce ne sont pas les tracés eux-mêmes qui les intéressent ; ce sont les objets mathématiques que les tracés représentent : le carré comme tel fait l'objet de leurs raisonnements, ou la diagonale comme telle, et non pas la diagonale du tableau, et ainsi pour la série de leurs constructions et de leurs autres dessins. Ce sont là encore les ombres de tout à l'heure, ou les images dans l'eau, mais qui servent cette fois d'images pour chercher à voir des objets qu'on ne peut voir autrement que par la

¹ Article de C. Veil, C. Barat, M. Girault et M. Sablière, M.L. Lévy (édition sur cédérom 1998)

pensée. » (*République*, VI, 510) Pythagore, également, parle de figures pour exprimer ce qui régit la réalité que l'expérience nous permet d'appréhender : de l'Un primordial procèdent les figures qui rendent compte de la structure des choses (point, ligne, triangle, carré, etc.). Autre exemple : Charles de Bovelles a souvent recours à des représentations géométriques pour traduire ses idées. Ou encore P. Kunzmann, F.-P. Burkard et F. Wiedmann ont publié un *Atlas de la philosophie* (1993) qui présente un nombre impressionnant de schémas représentant visuellement des pensées ou systèmes de pensées philosophiques. Ainsi, Giordano Bruno écrit : « Les philosophes sont, d'une certaine façon, des peintres et des poètes, les poètes des peintres et des philosophes, et les peintres des philosophes et des poètes [...] ; il n'est en effet de philosophe qui ne façonne et ne peigne, c'est pourquoi il ne faut pas craindre de dire ceci : intelliger, c'est réfléchir sur des images, et l'intellect est ou bien la *phantasia* ou bien n'est pas sans elle. » (ed. 2000 : 71).

Jacques Paty, neurophysiologue, souligne la différence entre la 'pensée par mots' et la 'pensée-images' (2000) : il existe un système sémiologique pour les informations verbales, et un autre pour les informations imagées. Pendant longtemps, les sciences se sont forgées en survalorisant la 'pensée par mots' et en dénigrant la 'pensée-images'. Or, de plus en plus, les scientifiques eux-mêmes se rendent compte des limites de la 'pensée par mots' et recourent de plus en plus aux images pour exprimer ce qu'ils découvrent au niveau scientifique. Que ce soient les astronomes, les thermodynamiciens, les biologistes et bien d'autres scientifiques ne trouvent pas de meilleure manière d'exprimer leurs recherches scientifiques que les images. Ainsi par exemple, les systèmes dits chaotiques (tourbillons...) sont très compliqués à décrire verbalement. La structure propre de la 'pensée-images' l'autorise beaucoup plus aisément. Cependant, l'image scientifique n'est généralement reconnue comme telle que si elle témoigne de manière claire qu'elle est le fruit d'une reconstruction de son objet sous une autre forme que la forme habituelle, autre forme plus abstraite, voire illisible pour un profane (Latour 1993 ; Mondada et Panese 1998 : 47-48). De même, le groupe μ souligne : « L'idée que le langage est le code par excellence, et que tout transite par lui par l'effet d'une inévitable verbalisation, est une idée fautive, proposée d'ailleurs par des littérateurs. Il suffit de considérer des ouvrages de physique, de chimie, de mathématique, de technologie, pour constater qu'ils sont envahis par les schémas et les dessins. Imagine-t-on un traité de zoologie sans dessins ? On peut même douter qu'il soit possible de faire comprendre par le discours exclusivement, disons la structure chimique du DDT ou la double hélice de l'ADN. En fait, la notion d'hélice ne peut guère être communiquée que par un dessin ou par un geste, et le mot hélice sert simplement à déclencher la représentation mentale de cette configuration. D'ailleurs, l'origine visuelle en est particulièrement claire, puisque le mot vient d'escargot ». (1992 : 52) Il est ainsi une question amusante : lorsque l'on demande à un entendant ce qu'est un escalier en colimaçon, naturellement, la plupart répondent spontanément par une verbalisation accompagnée d'un geste de la main, la verbalisation paraissant difficile, voire impossible seule.

De même, Steven Pinker note que beaucoup de personnes créatives, comme Einstein, Shepard, Cooper ou Kosslyn, affirment ne pas penser avec des mots, mais avec des images mentales, lors de leurs moments inspirés (1999 : 67). Alfred Korzybski écrit également : « Est-ce que toute pensée est verbale ? [...] Si nous nous limitons à 'penser' verbalement, nous retombons dans nos vieilles ornières linguistiques des générations antérieures. [...] Dans de telles conditions, nous sommes inaptes ou inadaptés pour voir le monde intérieur ou extérieur d'un œil neuf et, de ce fait, nous freinons les activités scientifiques et les autres activités créatrices. » (1998 : 30) S. Pinker parle également d'artistes ayant noté cette pensée par images favorisant leur créativité. Il ajoute : « Les physiciens sont d'autant plus catégoriques que leur pensée est géométrique, et non verbale. Michel Faraday [...] est arrivé à la notion de ses découvertes en se représentant visuellement des lignes de force comme d'étroits tubes se courbant dans l'espace. » (1999 : 68) S. Pinker cite aussi James Clerk Maxwell représentant ainsi les concepts des champs électromagnétiques, l'idée du

moteur et du générateur électriques conçue par Nikola Tesla, la découverte par Kekule de l'hexagone de benzène, la conception du cyclotron par Ernest Lawrence, la découverte par James Watson et Francis Crick de la double hélice de l'ADN, etc. Einstein lui-même écrivait : « Les entités psychiques qui semblent servir d'éléments dans la pensée sont certains signes et des images plus ou moins claires qui peuvent être reproduits et combinés volontairement. [...] Ce jeu combinatoire semble être la caractéristique essentielle de la pensée productive – avant qu'il y ait une relation quelconque avec une construction logique en mots ou autres types de signes susceptibles d'être communiqués à d'autres. Les éléments mentionnés ci-dessus sont, en ce qui me concerne, de type visuel et quelque peu musculaire. Les mots ou autres signes conventionnels ne doivent être recherchés laborieusement qu'ultérieurement, quand le jeu d'associations mentionné est assez clairement établi pour pouvoir être reproduit à volonté. » (*Ibid.*) De même, André Leroi-Gourhan note : « Il [le mode de représentation graphique] prévaut encore dans les sciences où la linéarisation de l'écriture est une entrave et l'équation algébrique, les formules de la chimie organique y trouvent le moyen de rompre la contrainte unidimensionnelle, dans des figures où la phonétisation n'intervient que comme un commentaire et où l'assemblage symbolique 'parle' par lui-même. » (1964 : 275) M. Denis résume ainsi ces propriétés de l'image : « L'image, par les propriétés structurales qu'elle hérite de la perception, est un instrument cognitif permettant à l'individu d'effectuer des calculs, des simulations, des inférences, des comparaisons sans devoir recourir à des systèmes calculatoires formels. » (1988 : 71)


Cette appréhension visuelle de la cognition est l'objet de recherches en neuropsychologie cognitive. Celle-ci définit ce mode d'appréhension comme 'style cognitif simultané', portant sur l'espace, localisé majoritairement dans l'hémisphère droit (pariéto-occipital), développant une logique inductive, favorisant vivacité et inventivité (Virole 1996 : 455). De même, diverses recherches en sciences cognitives montrent que certaines tâches sont effectuées plus aisément grâce à une appréhension visuelle que par une appréhension verbale. Denis et al. (2002) ont ainsi évalué les performances de divers sujets lors d'un test de comparaison mentale des distances entre paires d'objets : ceux qui avaient été présentés visuellement ont permis des réponses plus rapides et plus justes que ceux présentés verbalement. D'autres études ont comparé les performances verbales et graphiques en demandant à des sujets, par exemple, de représenter graphiquement un itinéraire décrit verbalement. « Les premières analyses permettent de constater l'influence de la structure linéaire du format texte sur le format dessin. Cette analyse fait apparaître les problèmes d'ambiguïté référentielle de certains repères ou actions, comme dans le cas d'expressions de localisation relative des éléments (passer à côté de la poste). » (Przytula Machrouh 2002) Ou encore, une autre recherche a porté sur la comparaison de descriptions d'itinéraires effectuées soit par référence à des repères visuels, soit par référence aux noms de rues ou de voies. « Les résultats sont compatibles avec l'hypothèse d'un traitement différencié des repères et des voies. Les voies sont traitées, stockées et mémorisées comme des noms propres, arbitraires et sans signification. Par contraste, les repères sont de meilleurs candidats à la mise en œuvre d'une stratégie de visualisation. Cette stratégie est par ailleurs connue pour être particulièrement efficace dans le traitement des descriptions d'itinéraires. » (Tom 2002) Bien sûr, pour toutes ces tâches ou processus cognitifs, une langue visuo-gestuelle n'a pas son pareil...

On trouve ici une différence entre ce qu'affirment ces artistes ou scientifiques, mettant l'accent sur la créativité que leur donne l'image mentale, et l'analyse de Sartre montrant au contraire que la conscience imageante ne fait que reproduire, poser dans l'image ce qu'elle tire de son savoir. Toutefois, de poser ainsi une image, ou des images, n'est-ce pas justement ce qui permet de prendre de la distance par rapport à ce que l'on perçoit, et par le jeu de ces images à 'découvrir', à 'inventer' ce que l'on trouve dans ces images mais dont on n'avait pas pleinement conscience ? M. Denis note ainsi : « Lorsque l'imagerie est mise en œuvre, c'est pour mettre à la disposition du sujet

un codage supplémentaire de l'information, sous une forme rendant possible des opérations qui ne seraient pas facilement exécutées sur les représentations sémantiques. » (1989 : 129) Ainsi, recourir à l'image n'est pas signe de fuite ou de paresse, mais choix d'un mode cognitif permettant des opérations différentes de celles permises par une logique verbale. Et en langue des signes, recourir aux structures de grande iconicité plutôt qu'aux signes standards est, consciemment ou non, préférer un mode d'appréhension et d'expression permettant une multitude d'opérations bien plus difficiles par des signes standards : nombre de descriptions (objets, apparences, parcours, et même sensations, points de vue, subjectivité...) sont signées préférentiellement par des structures de grande iconicité. « L'acuité silencieuse du regard plonge plus profondément que les mots dans l'épaisseur de l'Être. » (Farago 2000 : 206)

IMAGE/VERBAL

Il est donc courant d'opposer pensée visuelle et pensée verbale, ou encore approche analogique et digitale. Michel Adam résume ainsi les deux types d'approches (1999, 37) :

	<i>analogique</i>	<i>digitale</i>
<i>étymologie</i>	ana-logos, sans logique	digitus, le doigt
<i>définition</i>	qui ressemble à	qui chiffre, code, compte
<i>supports de la communication</i>	le langage direct du corps, le non-verbal, la mimique, le dessin, la langue des signes	le langage scriptural, le verbal : dit ou écrit, la langue orale, écrite, la dactylogogie
<i>aspects de la communication</i>	la relation entre les deux êtres	le contenu : les codes et leur assemblage
<i>chez l'émetteur</i>	l'implication : mon corps parle	l'explication : je nomme, j'énonce
<i>chez le récepteur</i>	le ressenti, le 'feeling'	je peux répéter le contenu
<i>dans le message</i>	le sens, la signification	le signe, le signal
<i>connaissance</i>	sensible	rationnelle
<i>acteurs privilégiés</i>	les animaux, les jeunes enfants, certains malades mentaux	les dauphins ? les adultes
<i>type de processus</i>	sensation, perception	définition, désignation
<i>organes producteur et récepteur</i>	le système neuro-végétatif et aussi pour le cerveau l'hémisphère droit	le système nerveux central et aussi pour le cerveau l'hémisphère gauche
<i>qualités</i>	une sémantique très riche	une syntaxe logique, complexe et commode
<i>défauts</i>	équivoque, contradictoire, sans discriminants temporels	absence de sémantique appropriée à la relation
<i>exemple</i>		un livre, a book

Rudolf Arnheim (1965) donne cet exemple d'un problème scolaire résolu par des étudiants aux modes de pensée divergents et néanmoins corrects : « Pierre et Paul se trouvent en présence du même devoir : 'Il est maintenant 3h 40. Quelle heure sera-t-il dans une demi-heure ?' Pierre procède comme suit : il se souvient qu'une demi-heure équivaut à 30 minutes. Donc 30 doit être ajouté à 40. Puisque dans une heure il n'y a que 60 minutes, le reste de 10 minutes sera reporté sur l'heure suivante. Cela lui donne la solution : 4h 10. Pour Paul, l'heure est représentée par la face circulaire de l'horloge, et une demi-heure est la moitié de ce disque. A 3h 40, l'aiguille des minutes est placée obliquement à deux unités de cinq minutes à gauche de la verticale. Utilisant l'aiguille

comme base, Paul coupe le disque en deux et arrive à deux unités à droite de la verticale de l'autre côté. Cela lui donne la solution qu'il traduit en chiffres : 4h 10. Aussi bien Pierre que Paul ont résolu le problème par la réflexion. Pierre l'a traduit en quantités sans faire appel à une expérience sensorielle. Il a manié les chiffres au moyen de rapports qu'il avait appris par cœur, enfant : $40 + 30 = 70$; $70 - 60 = 10$. Il a pensé 'intellectuellement'. Paul, en revanche, a abordé le problème à l'aide d'une image visuelle appropriée. Pour lui, un tout est une forme simple, complète ; une moitié est la moitié de cette forme, et la progression du temps n'est pas une augmentation en quantité arithmétique mais un voyage circulaire dans l'espace. Paul a pensé 'visuellement' ». Ces deux types d'approches se retrouvent dans l'expression signée : il est possible, par exemple, d'exprimer l'heure ou la durée, en langue des signes, à partir de chiffres, d'additions, de totaux... ou de représenter visuellement une horloge ou une montre (fictives) et d'y montrer du doigt le déplacement de l'aiguille.

Lors d'une expérience, 20 élèves d'école primaire (9-10 ans) et 30 instituteurs devaient représenter graphiquement un bref texte évoquant divers objets dans un paysage. On a demandé ensuite à deux adultes de trier ces dessins selon qu'ils paraissaient provenir des adultes ou des enfants. Seuls 5 dessins d'adultes ont été classés correctement ; 15 autres l'ont été avec les dessins d'enfants, et 10 dans une classe 'indéterminé'. Selon Darras (1996), les dessins ainsi réalisés par des adultes 'profanes', non exercés particulièrement au dessin, révèlent les processus de production d'images répandus dans la population. Ces processus sont essentiellement de deux sortes : la pensée visuelle (visant tant le mode phénoménologique d'accès à l'information que le fonctionnement cognitif) et la pensée figurative (reconstruisant entièrement le matériel perceptif selon une économie cognitive, basée notamment sur des catégorisations).

Ces études de psychologie ont également porté sur la présentation rapide d'images, d'icônes ou de mots, et la comparaison de leurs capacités d'évocation. Les conclusions notent que les images et les mots présentés visuellement n'activent pas les mêmes représentations en mémoire sémantique : « Les images évoquent un contexte, une situation, alors que les mots correspondants évoquent préférentiellement une caractéristique de l'objet ou bien un objet associé. » (Cornuejols 1997) D'autres études ont montré que les panneaux présentant leur message grâce à une représentation imagée sont perçus à une plus grande distance que ceux à message verbal (Dewar 1976). Ils sont également mieux perçus quand les conditions de visibilité sont moins bonnes et sont compris plus rapidement quand le temps de lecture est court. (Whitaker & Sommer 1986)

Cependant, ces deux modes de fonctionnement ne sont pas totalement séparés : Peraya et Meunier (1998) soulignent que ces deux processus peuvent interférer. Par exemple, le langage verbal peut influencer la constitution d'un modèle analogique de l'objet : le fait de dénommer un objet le distingue, le met à part, et modifie donc la perception de cet objet dans son environnement. De même, la sélection de caractéristiques d'objets par le langage verbal peut influencer la constitution de la représentation des objets concernés. Ainsi, l'analyse de l'image ne fait plus l'objet d'oppositions tranchées par rapport à celle du mot, car « c'est de l'interrelation de ces divers codes que naît l'image » (Lindekens, 1976 : 87). Metz note également : « Simplement, on s'abstiendra d'opposer l'image et le mot de façon obsessionnelle et simpliste, on s'abstiendra de tout irrédentisme de l'image. Le travail, aujourd'hui, consiste bien plutôt à replacer l'image parmi les différentes sortes de faits de discours ; c'est sans doute cela, 'étudier l'image', et il est vrai qu'il faut l'étudier. » (1970 : 7)

Une anecdote racontée par Werner-J. Severin (1959) : Carl Mydans, un journaliste américain, fut convoqué par le responsable de l'équipe de photo-journalistes où il travaillait. Ce responsable, voulant l'envoyer réaliser un reportage sur la 'ceinture de coton' du Sud, demanda au journaliste ce

qu'il savait de la culture du coton. Devant les réponses approximatives de ce dernier, ce responsable lui fit un exposé complet sur ce sujet durant toute la journée – et la soirée également. Le journaliste avoua que lorsqu'il partit le lendemain, il était poussé non seulement par le souci d'une tâche à exécuter, mais également animé par le sentiment d'une véritable mission à accomplir. Les photos qu'il ramena n'étaient pas simplement des 'illustrations', mais étaient porteuses de tout l'arrière-plan politique et économique dont il s'était imprégné. Ainsi, une image, un dessin, une photo, un signe de langue des signes sont bien liés non à un objet réel mais à sa représentation – c'est pourquoi, notamment, il existe de nombreux types d'images, de représentations visuelles – et de signes. Ainsi, les signes les plus 'efficaces' sont ceux proposés par les sourds compétents dans le domaine concerné (Cratyle soulignait qu'il n'est pas donné à tout le monde d'être un artisan de mots). Aussi, le souci d'un certain nombre d'enseignants, de parents ou d'interprètes, de voir se constituer rapidement des lexiques signés dans tous les domaines qu'ils ont à aborder peut être un danger s'ils sont proposés par des personnes ne dominant pas le sujet.

Charles Hampden-Turner publie en 1982 un livre sur le fonctionnement de l'esprit humain, livre composé à moitié de texte et à moitié d'images. Il fait remarquer qu'une des différences entre ces deux présentations est la suivante : le texte, de part le découpage lexical, présente la réalité de manière parcellaire. L'image, au contraire, permet de montrer un continuum. Umberto Eco avait déjà fait cette remarque : « Ces modèles (analogiques) pourraient être appelés 'codes' dans la mesure où ils ne dissolvent pas le discret dans le continu (et donc n'annulent pas la codification) mais fractionnent en degrés ce qui apparaît comme continu. Le fractionnement en degrés suppose, au lieu d'une opposition entre le 'oui' et le 'non', le passage du plus au moins. Par exemple, dans un code iconologique, étant donné deux conventionnalisations X et Y de l'attitude de 'sourire', on peut prévoir la forme Y comme plus accentuée que la forme X, et ce suivant une direction qui, au degré suivant, donne une forme Z très proche d'une éventuelle forme X1 qui représenterait déjà le degré inférieur de la conventionnalisation de l'attitude 'éclat de rire' » (Eco 1970 : 26) Ainsi, « contrairement au langage verbal, les unités visuelles ne présentent pas nécessairement un caractère discret : elles se présentent comme un continuum visuel – graphique ou figuratif – difficilement fragmentable. » (Peraya & Meunier 1999 : 3) De même, analysant les différences entre le langage verbal et l'image cinématographique, Metz (1971 : 119) note que l'analyse filmique passe « d'un ensemble non discret à des ensembles non-discrets plus petits ». Cependant, De Grauwe (2003) apporte quelques nuances : cette opposition n'est pas si tranchée qu'elle peut paraître au premier abord. Cependant, ne serait-ce pas là, également, en langue des signes, un des critères distinctifs entre signes standards et signes de grande iconicité ? En effet, en grande iconicité, il est possible d'exprimer un récit par des signes 'continus', s'enchaînant sans qu'il soit possible de déterminer où un signe s'achève précisément – ou difficilement. En cela notamment, les signes de grande iconicité sont porteurs de certaines caractéristiques plus proches du dessin que du texte.

IMAGE MENTALE

L'image pose ainsi le problème de son lien avec le fonctionnement de l'esprit humain, et plus particulièrement l'image mentale. Michel Adam note les caractéristiques suivantes (1999 : 30) : « Les représentations mentales peuvent être définies comme :

- des formes d'activité mentale
- liées à l'appropriation physique et symbolique de l'environnement, donc en rapport avec les organes des sens, la perception

- mouvantes, évolutives, transformables car liées à la mémoire
- à finalité explicative (penser la réalité) et/ou existentielle (se situer dans cette réalité)
- génératrices d'identité individuelle et d'identité sociale
- conditionnées par les représentations sociales déjà existantes (et interagissant sur elles)
- génératrices d'actions sur l'environnement
- et communicables, par le moyen de signes parlés, écrits, (signés pour les sourds), c'est-à-dire de représentations matérialisées, devenues à leur tour objets pour la perception d'autrui. »

Comment cette image se forme-t-elle dans l'esprit ? Quel est le lien entre cette image mentale et la pensée ? Les recherches scientifiques à ce sujet sont nombreuses. Le rôle de l'image pour la pensée est remise au premier plan par diverses recherches en sémantique cognitive. L'approche 'expérientialiste' de Lakoff et Johnson (1985) décrit les catégories de la connaissance comme provenant de notre rapport corporel au monde ou de rapports métaphoriques induits par notre expérience. La grammaire de Langacker (1987) pose le caractère fondamental de l'image. Ainsi, les différentes expressions linguistiques donnent des images variées d'une même situation. Les images diffèrent entre elles selon les aspects de la situation qu'elles sélectionnent, le degré de saillance de ces aspects, leur degré d'abstraction, la perspective selon laquelle ils sont présentés, etc. Les règles lexicales ou syntaxiques ne sont là que pour organiser ces expressions. La grammaire dépend du sens visé : celui de l'image présentée selon les concepts ou les 'gestalts' issus de l'expérience. « I am nevertheless convinced that sensory imagery is a real phenomenon whose role in conceptual structure is substantial. » (1987: 87).

SARTRE

Cependant, pour prendre un peu de recul, nous noterons quelques réflexions philosophiques. De nombreux philosophes sont intervenus sur ces questions, comme Bergson, à propos de l'icônicité de la pensée, dans *Le possible et le réel*. Nous nous pencherons plus particulièrement sur les écrits de J.-P. Sartre. Dans *L'imagination*, Sartre critique les systèmes classiques concernant l'image mentale. Un grand progrès dans la compréhension de la place de l'image mentale sera effectué, selon Sartre, par Husserl. Pour ce dernier, l'image n'est pas un contenu psychique, elle n'est pas dans la conscience comme une chose, mais la conscience d'une chose (extérieure) en image. Une image n'est pas une vague trace laissée dans ma conscience par des perceptions, mais une forme de conscience organisée qui se rapporte, à sa manière, à l'objet représenté. Ainsi, dans l'acte d'imagination, la conscience se rapporte directement à l'objet représenté, non à un simulacre qui serait en elle. On voit nettement la différence entre la perception d'un tableau, montrant l'objet dans sa matérialité, et la contemplation esthétique de ce qui est représenté par le tableau, ce qui nécessite une structure intentionnelle correspondante. La conscience d'image externe et la conscience perceptive diffèrent radicalement quant à l'intention, mais ont une matière impressionnelle identique.

Dans *L'imaginaire*, Sartre poursuit sa réflexion, et présente sa propre conception de l'image mentale. Il y a trois types de conscience par lesquelles un objet peut nous être donné : la perception, le concept (pensée sans image) et l'image. Dans la perception, j'observe l'objet d'un côté à la fois. Il faut multiplier les points de vue pour 'apprendre' l'objet. Et l'objet est la synthèse de ces points de vue. La pensée (le concept) pense l'objet sous toutes ses faces à la fois. Il est conscient de lui-même et se place d'emblée au centre de l'objet. Dans l'image, l'objet se donne par profils, projections. Mais nous n'avons plus besoin d'en faire le tour : l'objet se donne pour ce qu'il est. L'image est un acte synthétique qui unit des éléments représentatifs et un savoir concret, non imagé.

Face à l'image, il s'agit d'une quasi-observation : attitude d'observation, mais qui n'apprend rien. La conscience se donne un objet dans un acte synthétique qui comprend un savoir et une intention : c'est elle qui vise l'objet, le constitue – le savoir précise les déterminations de l'objet. Dans l'image, nous percevons l'objet du dehors et du dedans à la fois. Le monde des images est un monde où il n'arrive jamais rien : pas de décalage entre l'objet et la conscience. L'objet ne précède jamais l'intention, et la conscience ne précède jamais l'objet : l'intention se révèle à elle-même en même temps qu'elle se réalise.

La perception pose son objet comme existant. L'image enferme un acte positionnel parmi quatre possibles : il peut poser l'objet comme inexistant, absent, existant ailleurs ou ne pas le poser comme existant (suspendre sa croyance). Ces actes ne se surajoutent pas à l'image : l'acte positionnel est constitutif de la conscience d'image. Le concept, le savoir pose l'existence de natures, essences universelles, indifférent à l'existence concrète des objets. L'image donne son objet comme un néant d'être : la perception ne peut l'atteindre. On peut réagir comme si l'image présentait l'objet comme présent, mais il s'agit d'une illusion. La matière peut être une chose (photo...) ou empruntée au monde mental (sentiments...), ou avoir des types intermédiaires, synthèses d'éléments extérieurs et psychiques (images hypnagogiques...).

Signe et image diffèrent en ce que la matière du signe est totalement étrangère à l'objet signifié. Leur liaison est de convention. Au contraire, la matière de l'image physique ressemble à son objet : un portrait est une 'quasi-personne' avec un 'quasi-visage' (non la personne elle-même, mais une image qui en est approchante, qui n'est pas de pure convention). D'abord, le portrait sollicite la synthèse perceptive. Puis l'intention vise la personne représentée dans une synthèse imagée : synthèse projective qui vise la personne absente. Deuxièmement, le mot est abandonné dès que sa signification est perçue. Au contraire, le portrait est visé dans la durée, il se révèle ainsi progressivement de plus en plus dans ses détails qui sont perçus non pour eux-mêmes, mais rapportés de suite à la personne représentée. Troisièmement, la conscience significative (d'un signe) n'est pas positionnelle. Au contraire, dans toute image, il y a une détermination positionnelle. C'est en cela que l'image peut avoir un aspect magique, irrationnel. Et enfin, dans l'attitude imageante, le tableau est une façon, pour la personne représentée, d'apparaître absente. L'attitude réflexive, elle, fait clairement la distinction entre le tableau et la personne représentée.

La différence entre conscience d'imitation et conscience de portrait vient des matières : la matière du portrait sollicite d'elle-même le spectateur d'opérer la synthèse (ressemblance), alors que l'imitation est un à peu près, fait notamment de signes (objets, grimaces...) qui guident la conscience. Mais c'est une fois le savoir mis en place (c'est telle personne qui est imitée) que l'intuition est déterminée par ce savoir : je perçois ce que je sais. Face aux dessins schématiques, l'élément intuitif est réduit alors que le rôle de l'activité consciente est importante : ce qui constitue l'image, supplée aux défaillances de la perception, c'est l'intention. Le dessin schématique est constitué par des schèmes : intermédiaires entre le signe et l'image, dont la matière doit être déchiffrée. Les traits ne représentent rien, que des rapports de structure et d'attitude. Il faut qu'une représentation s'y projette pour que la figure prenne de la profondeur. Mais pour cela, il faut d'abord que l'intention perceptive devienne imagée, et que mon regard, mes mouvements oculaires s'adaptent à cette intention. Ainsi notre regard 'joue' les lignes absentes. Mais l'interprétation d'une figure schématique dépend du savoir qui varie d'un individu à l'autre. Les éléments représentatifs dans la conscience ne sont pas les traits du dessin, mais les mouvements projetés sur ces traits. Ainsi, même un dessin pauvre en traits peut avoir une multiplicité de sens, car une multiplicité de mouvements peuvent s'y appliquer. Un mouvement peut réaliser des savoirs différents : la ligne n'est qu'un support.

À mesure que nous nous élevons dans la série des consciences imageantes, la matière s'appauvrit de plus en plus. Au départ, dans le portrait, ce qu'on voyait dans la perception passait tel quel dans l'image. Dans l'imitation, ce qui apparaît à la conscience imageante est dissemblable de ce qu'on voit dans la perception (on laisse tomber une foule de qualités : pauvreté essentielle de la matière). Dans le cas du dessin schématique, nous entrons dans la quasi-observation : on ne lit sur la matière que ce qu'on y met. On projette, à travers ces traits, tel objet. Le savoir joue un rôle de plus en plus important, au point de se substituer à l'intuition. Pour déclencher l'intention imageante, il faut un système de signes (imitation), un ensemble de conventions et un savoir (image schématique), le libre jeu de l'esprit (taches) ou la fascination de la conscience (images hypnagogiques). Plus le savoir prend d'importance, plus l'intention gagne en spontanéité.

Les mots ne sont pas des images. Le seul point commun entre la conscience de signe et celle d'image est que chacune, à sa manière, vise un objet à travers un autre objet. Dans la conscience d'image, l'objet intercalaire fonctionne comme analogon, c'est-à-dire remplit la conscience à la place d'un autre objet qui est en quelque sorte présent par procuration ; dans la conscience de signe, il se borne à diriger la conscience sur un objet qui demeure absent. C'est la différence entre l'image mentale et le langage intérieur. Le langage nous apprend quelque chose. L'image mentale, elle, n'apprend rien : c'est le savoir qui la constitue. Le langage peut nous apprendre quelque chose car il est extérieur : les mécanismes formant les sons et les phrases sont en partie indépendants de notre conscience. Nous pouvons donc lire sur ces phrases notre pensée. Dans une phrase en image, il n'y a pas cette résistance qui précise et durcit la pensée ; l'image se modifie au gré de notre savoir qui reste ce qu'il est. Le signe, lui, garde toujours une certaine extériorité.

Par une conscience réflexive, peut apparaître la croyance en l'existence de l'image, l'illusion d'immanence : je crois que je pourrais lire une page imprimée qui m'apparaît en image ou compter les colonnes du Panthéon... ce qui est possible face à l'objet réel, mais impossible face à son image. Ainsi l'objet de l'image n'obéit pas au principe d'individuation : l'image mentale est une synthèse qui contracte en elle une certaine durée, souvent même des aspects contradictoires ; une image peut garder un caractère émouvant que n'a plus son objet réel. Et l'objet de l'image n'apparaît pas forcément comme obéissant au principe d'identité : l'affectivité peut fournir un analogon pour plusieurs objets indifférenciés. Souvent l'objet de l'image se présente différemment de son apparence perceptive.

Dans l'image, l'assertion consiste à conférer à l'objet représenté un caractère, un trait, sans passer par une formulation verbale. Cet acte est un jugement, une décision, une assertion imageante. Et il peut y avoir des raisonnements en images, des liaisons nécessaires de consciences imageantes. Une pensée est une conscience qui affirme une qualité de son objet. L'image est une conscience qui vise à produire son objet intentionnel et appréhender sur lui tel jugement. La fonction de l'image est donc symbolique par essence. Suivant l'intention qui traverse le savoir, la compréhension sera imageante ou non. Ce qui peut tromper, c'est que si nous voulons transmettre par le discours le résultat de notre activité d'intellection, il faut exprimer au moyen de signes verbaux ce que nous avons saisi comme relation spatiale, ce qui suppose un effort d'adaptation. Dans la conscience réflexive pure, le sens d'un mot est saisi comme contenu d'un concept et le sens d'une phrase comme jugement. Le raisonnement y apparaît comme une suite de pensées qui s'engendrent. Mais l'idéation peut s'opérer toute entière sur le plan irréflecti, toute pensée devenant conscience des choses et non d'elle-même.

Le seul lien qui peut unir une conscience à la conscience antérieure est un lien de motivation. Si l'image, ainsi, apparaît, ce n'est jamais par une liaison fortuite. Demandant de définir un mot comme 'Renaissance', on peut se représenter un schème, comme l'épanouissement d'une fleur, ou

une image, comme le David de Michel-Ange. La différence essentielle est que le David n'est pas la Renaissance. Et c'est au niveau du savoir, de l'activité d'idéation que s'effectue cette déviation qui est la condition d'apparition de l'image. Dans le schème, les déterminations spatiales ont précisément le sens du concept qu'elles représentent. L'image, elle, apparaît avec une foule de connaissances qui ne servent à rien dans le cas présent : elle peut d'ailleurs entraîner à la rêverie, dévier le cours de la pensée.

L'image d'illustration paraît le premier tâtonnement d'une pensée qui ne s'est pas encore élevée au concept. Cette réponse prend naturellement la forme d'image. Ensuite, la pensée peut faire un effort créateur et considérer l'objet en lui-même : apparaît alors le schème. L'image n'est pas une gêne pour la pensée : c'est la pensée même qui en est responsable. Si le développement d'une idée se fait sous forme d'une série de consciences imageantes liées, il en résulte pour l'objet en image une sorte de vie.

Pour la pensée d'un concept par la conscience irréfléchie, trois cas existent : nous pouvons aborder le concept indirectement : pensée d'objets individuels appartenant à l'extension de ce concept (l'homme est tel homme) ; notre pensée peut saisir le concept même, sous forme d'un objet dans l'espace (l'homme indéterminé) ; nous pouvons enfin aborder le concept en compréhension, comme système de rapports (schème symbolique fait de pures déterminations). Trois attitudes de la conscience : dans la première, je m'oriente, je cherche autour de moi ; dans la deuxième, je reste parmi les objets dont je fais paraître la classe ; dans la troisième, je me détourne des choses pour me tourner vers les rapports.

Les deux processus, pensée réfléchie et irréfléchie, sont équivalents pour le progrès de la connaissance. Mais l'image, laissée à elle-même, a ses lois propres de développement, qui dépendent du savoir qui a servi à la constituer. Ces lois sont des lois de compossibilité (entre éléments de l'image). Dans l'image symbolique, se déroule un conflit entre ce qu'elle est et ce qu'elle représente, entre les possibilités de développement qui lui viennent de l'idée qu'elle incarne et son dynamisme propre. L'image porte un pouvoir persuasif de mauvais aloi, qui vient de l'ambiguïté de sa nature. Mais il est absurde de dire qu'une image peut nuire à la pensée : la pensée se nuirait à elle-même. Entre image et pensée, il n'y a pas opposition, mais relation d'une espèce au genre qui la subsume. La pensée prend la forme imagée lorsqu'elle veut être intuitive, lorsqu'elle veut fonder ses affirmations sur la vue d'un objet, mais un objet irréel, formé par elle.

L'espace en image a un caractère beaucoup plus qualitatif que l'étendue de la perception : toute détermination spatiale d'un objet en image se présente comme une propriété absolue. L'espace de l'objet, comme sa couleur ou sa forme, est irréel. Le temps de l'objet en image est aussi un irréel. Ce temps irréel n'a pas les caractéristiques du temps de la perception : il ne s'écoule pas, il peut à volonté se déployer ou se contracter, il n'est pas irréversible. La mémoire confond les deux types d'existence (objets réels et irréels) car les deux types d'objets lui apparaissent à titre de souvenirs. Lors de la constitution de l'objet irréel, le savoir joue le rôle de la perception : c'est à lui que s'incorpore le sentiment.

Mais il peut se produire un second cas : une fois l'image constituée, je peux y réagir par un sentiment nouveau, un jugement nouveau, qui se pose comme une réaction. Ainsi l'on peut imaginer un objet émouvant, non pour le retrouver tel qu'il était, mais pour ressentir aujourd'hui un sentiment analogue à celui que l'on a éprouvé : le savoir réflexif précède alors le sentiment et le sentiment est visé sous sa forme réflexive. Il y a une différence de nature entre les sentiments en face du réel et les sentiments en face de l'imaginaire. Ainsi l'amour dont l'objet est absent est comme le négatif de l'amour : il peut en manifester des actions, mais celles-ci seront limitées par le

savoir qu'on en a. Ainsi certains individus préfèrent mener une vie imaginaire qu'une vie réelle – pas simplement rêver à ce que l'on n'a pas, mais fuir la forme même du réel et ces gens ne supporteraient pas que se réalise ce qu'ils imaginent. Si le schizophrène imagine tant de scènes amoureuses, ce n'est pas seulement parce que son amour réel a été déçu : mais avant tout, c'est qu'il n'est plus capable d'aimer.

En conclusion, Sartre note que la structure de la conscience transcendantale implique que cette conscience soit constitutive d'un monde. Or la thèse (ou position d'existence) de la conscience imageante est radicalement différente de la thèse d'une conscience réalisante. C'est la situation dans le monde, saisie comme réalité concrète et individuelle de la conscience, qui est motivation pour la constitution d'un objet irréel. L'imagination n'est pas un pouvoir empirique surajouté à la conscience, c'est la conscience tout entière en tant qu'elle réalise sa liberté.

Beaucoup de points que note Sartre peuvent trouver un écho quant à la situation des personnes sourdes. Ainsi la différence entre signe et image que nous venons de noter ; les différentes consciences imageantes (imitation, portrait, dessins...) pouvant correspondre aux différentes manières de créer des signes ou de les agencer ; le monde créé par la conscience imageante, à l'image du monde suggéré par un roman, correspondant à l'espace utilisé en langue des signes, espace qui ressemble à une mise en scène de théâtre ; la conscience affective mêlée à la conscience imageante, ce qui se retrouve dans la manière même de signer ; la place des processus kinesthésiques, souvent relevée chez les personnes sourdes ; les différences entre le mot et l'image ; l'assertion par et dans l'image ; la difficulté d'adaptation entre l'image et le discours verbal (bien connue des interprètes : « Les mots ne sont pas une bonne monnaie d'échange pour une image », dit Davidson 1993 : 374) ; les schèmes que l'on peut comparer à certaines caractéristiques retenues pour former des signes ; la particularité des images d'illustration : souvent, lorsqu'un terme générique n'existe pas en LSF, on le remplace par trois exemples correspondant à ce terme ; les différentes formes de conscience irréfléchie (exemple, classe, schème symbolique...) ; la place de l'espace et du temps, sur lesquels on peut effectivement jouer dans l'expression imagée ; la production d'images par la conscience dans le but d'y retrouver un sentiment analogue ; et enfin la constitution d'un monde, d'une thèse.

Comme le note Sartre, la conscience imageante a ses richesses, mais aussi ses limites, et les personnes sourdes ne sont pas dépourvues de pensées conceptuelles, pensées sans images. De même, l'image est effectivement souvent présente dans la constitution des signes, mais ceux-ci fonctionnent comme signes, non seulement comme images – sauf peut-être dans l'expression poétique ou dans certaines figures rhétoriques qui jouent spécialement sur le côté iconique. Il serait alors intéressant d'étudier ce lien entre conscience imageante et pensée conceptuelle...

IMAGE ET COGNITION

Les recherches sur l'image mentale connaissent un regain d'intérêt, notamment dans ses rapports avec la cognition (Denis 1979, 1989, 1990). L'auteur souligne « l'isomorphisme structural des représentations imagées à l'égard des événements perceptifs à partir desquels elles se sont constituées » On retrouve ici, au niveau de l'image mentale, ce qu'Umberto Eco dit à propos des images en général : l'image fait l'objet de traitements impliquant des processus semblables à ceux qui sont mis en œuvre pendant l'activité perceptive. Ainsi, ce qui est intéressant n'est pas tant l'image en elle-même que les processus cognitifs réalisés sur les images...

E. Pacherie définit ainsi l'image mentale : « L'imagerie mentale est l'invention ou la recréation d'une expérience qui sous certains aspects au moins ressemble à une expérience de perception effective d'un objet ou d'un événement, soit en conjonction avec une stimulation sensorielle

directe soit en l'absence d'une telle stimulation. » (2002 : 1) E. Pacherie énonce quelques principes concernant l'imagerie mentale (2002 : 1-12) :

- Principe d'encodage implicite : « L'imagerie mentale sert à récupérer des informations sur les propriétés physiques des objets ou les relations physiques entre objets qui n'ont pas été explicitement encodées au préalable ». Autrement dit, on a recours à l'imagerie mentale lorsque l'on cherche une information sur l'apparence d'un objet ou la comparaison entre aspects de différents objets.
- Principe d'équivalence perceptive : « L'imagerie est fonctionnellement équivalente à la perception dans la mesure où des mécanismes similaires sont activés dans le système visuel aussi bien quand des objets ou événements sont imaginés que quand ils sont effectivement perçus. » Il existe toutefois des différences entre perception visuelle et image mentale, comme les effets des mécanismes rétinien (persistance de sensation visuelle après avoir fixé longuement un objet ou une couleur, effet de flou, etc.).
- Principe d'équivalence spatiale : « L'arrangement des éléments d'une image mentale correspond à la manière dont les objets ou leurs parties sont arrangés sur des surfaces physiques réelles (figures bi-dimensionnelles) ou dans un espace physique réel (objets tridimensionnels). » C'est par cette caractéristique qu'une représentation mentale permet de localiser plus facilement des objets ou parties d'objets les uns par rapport aux autres (par ce que l'on appelle des cartes cognitives).
- Principe d'équivalence transformationnelle : « Les transformations imaginées et les transformations physiques manifestent des caractéristiques dynamiques correspondantes et sont gouvernées par les mêmes lois du mouvement. » Il s'agit, par exemple, d'expériences menées sur la rotation mentale d'objets.
- Principe d'équivalence structurelle : « La structure des images mentales correspond à celle des objets réels perçus, en ceci que la structure est cohérente, bien organisée (les relations entre les parties d'un objet sont préservées) et peut être réorganisée et réinterprétée. »

Les recherches linguistiques sont nombreuses également à porter sur le lien entre langue et espace, par exemple : la signification spatiale d'expressions verbales (Vandeloise 1986), l'expression spatiale à la limite entre linguistique et extra-linguistique (Jackendoff 1987), liens entre phénomènes linguistiques et cognitifs (Desclés 1985, Herskovits 1986, Borillo 1991), etc. Voir par exemple le n° 1 des *Cahiers de linguistique analogique*, ou encore le résultat de recherche du terme 'iconicité' dans un moteur de recherche d'articles scientifiques comme celui de l'INIST ([//artclesciences.inist.fr](http://artclesciences.inist.fr)).

Ces recherches sont intéressantes, et peuvent permettre de mieux connaître le fonctionnement du cerveau – en particulier en ce qui concerne les représentations imagées. Or celles-ci sont la base – ou une des bases – du fonctionnement des langues des signes, tant au niveau lexical (néologismes, dénomination) qu'aux niveaux grammatical (utilisation de l'espace) ou pragmatique (déictiques...). Cependant, le point de vue de certaines de ces recherches peut être trop limité : dire que l'on utilise l'image mentale seulement pour trouver son chemin (en caricaturant un peu) est très réducteur : la compétence des sourds dans ce domaine pourrait indiquer à ces chercheurs de nombreuses autres pistes de réflexion...

Les recherches en sciences cognitives sur image et cognition portent sur différentes questions, et voient s'affronter des positions diverses. Cependant, l'image mentale est un fait reconnu même par les théoriciens les plus opposés à toute importance confiée aux images dans les processus langagiers et cognitifs (Pylyshyn 1973). Pour ceux-ci, la représentation proprement visuelle peut être secondaire, un épiphénomène ; l'important est le contenu véhiculé par l'image, or celui-ci suit un format différent. Pour les 'anti-imagistes' (selon la formule de Fortis 1994), l'information est codée selon une forme propositionnelle ; l'image véhicule seulement des informations redondantes ou inutiles.

Une des questions soulevées est donc celle-ci : quelle est la part respective des propriétés quasi perceptives de l'image et du format propositionnel dans lequel on peut 'traduire' le contenu véhiculé par cette image ? Une question subsidiaire est la suivante : quelle est la forme d'isomorphisme entre une représentation et ce qu'elle représente ? Cet isomorphisme peut être 'strict' : des propriétés de la représentation correspondent à des propriétés de l'objet représenté (le rouge peint est perceptuellement semblable au rouge réel) ; 'analogue' : des propriétés de la représentation correspondent à des propriétés fonctionnellement équivalentes de l'objet représenté, sans leur être perceptuellement identiques ; ou encore 'différentiel' : des différences entre les propriétés des objets représentés correspondent à des différences parallèles dans la représentation.

Selon certaines expériences (Kosslyn, Ball & Reiser 1978), le temps d'accès à une partie d'une image dépend de la distance de ce point par rapport au point de départ dans la réalité. Les auteurs concluent, comme E. Pacherie, à une préservation des relations de distance entre l'objet représenté et sa représentation. D'autres expériences ont été menées pour tenter de caractériser ce médium visuel, comme des tests d'orientation d'objets (Shepard et Metzler 1971).

Pour parler de l'image mentale, ou plus précisément de la manière dont l'esprit construit ces représentations imagées, certains parlent de 'tampon visuel' ou de 'medium spatial', une sorte d'écran fonctionnel développé par le cerveau. Mais cet écran peut n'être qu'une reconstruction : Kosslyn (1980 : 33) donne l'exemple d'une base de données sur ordinateur. Dans celui-ci les données sont purement numériques, non spatiales, mais il est commode, pour l'utilisateur, de les représenter par un tableau bidimensionnel, permettant d'utiliser des termes d'adjacence, de distance ou autres propriétés géométriques. Il n'y a donc pas forcément de similitude entre la manière dont sont stockées ces données et la manière de les représenter. Les recherches portent également sur le fonctionnement neurophysiologique de ce tampon visuel, son lien avec les structures cérébrales, les aires visuelles V1 et peut-être V2 qui projettent topographiquement les motifs rétinien (Kosslyn, Flynn, Amsterdam & Wang 1990 ; Kosslyn et Koenig 1992...).

Cet isomorphisme entre représenté et représentation a fait l'objet de diverses critiques. Ainsi, Pylyshyn (1981) remarque que les représentations sont « cognitivement pénétrables », c'est-à-dire altérables par des considérations autres que les propriétés physiques. Il en conclut que ce médium n'est pas analogique, qu'il ne suit pas pleinement les contraintes d'une représentation analogique. A son avis, si les tests de carte mentale montrent une corrélation entre les parcours réels et les parcours représentés (ou plus précisément entre le temps nécessaire pour parcourir un trajet réellement et selon sa représentation), c'est que le sujet sait 'tacitement' que plus la distance est grande, plus le temps de parcours est long, et qu'il reproduit mentalement cette durée lorsqu'on lui demande de parcourir une représentation d'un trajet.

Pour contrer ces arguments, d'autres tests ont été imaginés. Denis et Carfantan (1985) ont ainsi montré que la connaissance 'tacite' des sujets – leur prédiction – quant à la durée des parcours

pouvait se révéler fausse. Ou encore, Reed, Hock et Lockhead (1983) ont montré que ces prédictions pouvaient être également mises à mal par des changements de la forme du parcours. Ce n'est donc pas en se basant uniquement sur cette prédiction que le temps de 'scanning mental' est adapté.

Une des questions est la suivante : l'image mentale est-elle une structure observable et réinterprétable, comme peut l'être une image physique ? A vrai dire, cette question a déjà été posée par des philosophes : selon l'exemple d'Alain, il est impossible de compter les colonnes du Panthéon dans l'image mentale que j'en ai. Dennett donne un autre exemple du même principe : « Considérez le tigre et ses rayures. Je peux rêver, imaginer ou voir un tigre zébré, mais est-ce que mon tigre phénoménal doit avoir un nombre particulier de rayures ? Si voir ou imaginer, c'est avoir une image mentale, alors l'image du tigre doit – obéissant aux règles des images en général – faire apparaître un nombre de rayures défini, et l'on devrait pouvoir tirer le problème au clair en se posant des questions comme 'plus de dix ?' ou 'moins de vingt ?' » (1969 : 136) Un autre argument a été avancé tout au long de l'histoire de la philosophie : l'image mentale du triangle n'est pas une image à proprement parler car elle n'est pas déterminée (équilatéral, rectangle...), et me permet de raisonner sur le triangle en général. Cette image est donc soumise à une intention signifiante qui la constitue en tant qu'image.

Certains penseurs cherchent à 'mixer' les positions : il existe un pré-codage symbolique, mais l'image en facilite le traitement (par l'actualisation additionnelle des traits figuratifs chez Denis, ou par la mise à jour de propriétés 'émergentes' lors de l'inspection de l'image, selon Kosslyn & Pomerantz 1977). Finke, Pinker & Farah (1989) ont ainsi montré que des formes émergentes pouvaient être détectées sur des images que les sujets créaient par superposition, déplacement, addition ou déletion de parties. Pour certains psychologues, les images ne sont pas observées puis interprétées, mais elles sont en elles-mêmes signifiantes (Chambers & Reisberg 1985) – ce qui rejoint le point de vue de Sartre.

Pylyshyn (1973) avance d'autres arguments : l'image mentale n'est pas un tableau perceptif, éventuellement dégradé par une précision moindre. Ainsi, les processus de génération d'une image sont indépendants d'une inspection active de l'image ; des parties entières peuvent être manquantes : l'image est constituée de parties déjà interprétées, traitées. L'information mise en avant, exploitée dans une image mentale n'est pas forcément celle qui saute aux yeux concrètement. Ainsi, les processus de production d'images dépendent de structures propositionnelles, et non perceptives. Autre argument : les parties d'images adossées à un étiquetage verbal sont plus longtemps mémorisées. A ce sujet, Hebb (1963) parle « d'assemblées neuronales » : des assemblées interconnectées peuvent être actives plus longtemps. D'autres expériences (Hintzmann, O'Dell & Arndt 1981) ont montré que les cartes mentales ne sont pas organisées comme une représentation fidèle de l'image réelle, mais qu'elles sont soumises à des orientations préférentielles, particulières – selon, par exemple, des oppositions d'objets, des paires d'objets, etc. Pylyshyn (1981) en conclut que la saillance d'orientations particulières sur l'image est une propriété non perceptive, mais propositionnelle.

A l'inverse, de nombreuses expériences et diverses preuves ont été avancées pour établir la parenté de l'image et de la perception, comme les tests portant sur l'effet de distance mentale, l'effet de taille ou l'effet d'écart angulaire, ou encore les expériences portant sur des données neuropsychologiques et neurophysiologiques (Fortis 1994). Ces expériences montrent que l'image « revivifie au moins partiellement un percept donné » (Fortis 1994 : 31). Cependant, elle n'est pas isolée : elle peut être influencée par une consigne verbale ou une génération intentionnelle, et sa 'lecture', son interprétation est déterminée. D'un autre côté, « Il paraît clair que la correspondance

(entre linguistique et analyse visuelle) est parfois inexistante, puisqu'il y a des configurations d'objets imagés qui ne sont pas exactement descriptibles par le langage ; songeons à ces objets formant une constellation complexe, par exemple. D'autre part, là où existe effectivement une correspondance, les termes linguistiques étant généraux, puisque le mot 'rectangle' désigne un nombre infini de formes dont les rapports entre les côtés sont différents, il semble également que la correspondance ne puisse être bijective. En réalité, il est assez arbitraire de distinguer le cas où la correspondance n'existe pas et le cas où elle n'est pas bijective : ainsi, la relation 'à côté de' subsume-t-elle les relations 'à gauche de' et 'à droite de', ou bien n'est-elle pas imageable ? » (Fortis 1994 : 45)

D'autres recherches ont établi que le traitement des images comporte différentes phases, différents temps (extrêmement courts) : l'identification d'un objet par exemple passe par une étape purement perceptive, avant de passer par d'autres stades, jusqu'à la catégorisation de l'objet en question (Warrington & Taylor 1978 ; McCarthy & Warrington 1990...). Ainsi, pour juger de la forme d'un objet, la taille et l'orientation influencent le jugement ; la taille présumée de l'objet de l'image affecte par exemple le temps de vérification (Kosslyn 1975 et 1976). L'analyse propositionnelle peut donc être postérieure. A quel(s) niveau(x) joue la mise en saillance ?

Ces recherches peuvent être intéressantes pour une réflexion sur la langue des signes : celle-ci met en avant la capacité visuelle à percevoir les traits saillants d'un objet. Mais cette saillance n'est pas toujours simple à définir et à prévoir. S'agit-il donc seulement de phénomènes visuels, ou également cognitifs ? Mais dans quelle proportion, et selon quelles attributions respectives ?... On est ici au cœur (neuro-psycho-physiologique) de l'iconicité !

D'autres questions sont soulevées par les chercheurs, comme les différences entre mémoires à court terme et à long terme, certains chercheurs estimant que les représentations à long terme seraient 'codées' selon un mode non analogique mais propositionnel ou symbolique, d'autres pensant que les diverses modalités pourraient coexister à long terme. Une autre question porte sur la forme dans laquelle sont stockées les informations visuelles : par exemple une représentation permettant d'imaginer un objet sous des orientations diverses doit être centrée sur l'objet, et non relative à un point de vue, et conserver les propriétés tridimensionnelles de cet objet (Pinker et Finke 1980).

LANGUE DES SIGNES ET CERVEAU

Les tentatives d'explication des mécanismes du cerveau dépendent largement des *a priori* que l'on porte sur ce que doit être le cerveau. Ainsi, parmi ces fondements épistémologiques, se trouvent des propositions exactement opposées. Pour Wittgenstein par exemple (1967 : § 608), il n'y a pas de lien entre la structure du cerveau et la structuration de la pensée : on ne peut pas déduire de l'analyse de la pensée et de la parole un modèle de fonctionnement du cerveau. Il prend une image : on ne peut pas déduire de la structure d'une graine la structure de la plante que cette graine produira. A l'inverse, pour Chomsky (1957), le cerveau incorpore des règles de fonctionnement du langage, règles universelles que la linguistique doit chercher à comprendre. Jerry Fodor (1975) est allé encore plus loin dans cette voie : un module spécialisé de l'activité mentale produit un langage mental, le mentalais, d'où sont dérivées les structures syntaxiques et sémantiques de nos langues. Dans la même lignée, Steven Pinker (1994 – trad. 1999) parle d'un instinct du langage : selon lui, l'esprit humain comporte biologiquement des modules spécialisés (mécanique intuitive, biologie intuitive, notion des nombres, géographie mentale, notion de danger, de nourriture, de justice, de parenté, etc.) qui expliquent les similitudes des comportements humains, au-delà des différences superficielles. Et il en va de même pour le langage : « Dans les plaisanteries échangées par les habitants des hautes terres de Nouvelle-Guinée dans le film de leur

premier contact avec le reste du monde, dans les gestes de celui qui s'exprime dans la langue des signes, dans les papotages des petites filles dans une cour de récréation de Tokyo – j'ai l'impression de percevoir dans ces rythmes cadencés leurs structures sous-jacentes, et je sens que nous avons tous le même esprit. » (1999 : 431)

Ce qui est intéressant est qu'un même fait peut trouver des explications différentes, en fonction des *a priori* théoriques sous-jacents. Ainsi, Pinker (1999 : 35s.) explique la capacité des sourds isolés à développer une langue des signes proche des langues des signes 'standards' par la présence, dans le cerveau humain, d'un module universel du langage. Un point de vue cognitiviste apporte une explication différente : la langue des signes est basée sur des processus cognitifs (et non pas strictement linguistiques) communs, liés aux processus perceptifs – ce qui explique ces parentés linguistiques.

Le langage a fait l'objet d'études nombreuses sur son lien avec le fonctionnement du cerveau. La partie du cortex impliquée dans le langage est la région périsylvienne de gauche (autour de la scissure de Sylvius), de l'aire de Broca à l'aire de Wernicke. Des atteintes spécifiques dans ces aires produisent des formes d'aphasies différentes, portant sur des difficultés de grammaire, de dénomination, de compréhension du sens des mots ou des phrases, etc. Toutefois, les essais de localisation anatomique de différentes fonctions cognitives, dont celles du langage, se heurtent à une complexité que les premières recherches avaient sous-estimée : « La démonstration de l'existence d'un réseau largement distribué exclut l'attribution précise de fonctions à des structures. » (Warburton et al. 1996) Et les débats sont nombreux à ce sujet... (Petit, 1999)

Des études ont porté spécifiquement sur le traitement du langage par le cerveau de personnes sourdes. Et ces études ont montré que les personnes sourdes utilisant la langue des signes activent pour cela l'hémisphère gauche du cerveau, celui dédié au langage, non l'hémisphère droit, spécialisé dans les compétences visuospatiales. Ainsi la langue des signes est bien traitée dans le cerveau des personnes sourdes comme une langue, non comme une suite d'images. Les sourds qui s'expriment par signes et qui ont des lésions de l'hémisphère gauche souffrent de formes d'aphasie par signes qui sont pratiquement identiques à celles de l'aphasie des entendants qui ont les mêmes lésions.

Cyril Courtin et son équipe mènent ainsi des travaux sur la langue des signes. Ces recherches ont d'abord montré que les premières questions posées à ce sujet étaient trop simplistes : la latéralisation cérébrale d'une langue de nature visuospatiale est liée à de nombreux facteurs, comme le statut auditif du sujet évalué, l'âge de survenue de la surdité, les inputs auditifs perçus ou non durant l'enfance, l'étiologie de la surdité, le degré de surdité, etc. Ainsi, des études ont montré que la détection du mouvement des mains au cours du traitement des langues des signes est prise en charge par l'hémisphère gauche chez les sourds signeurs, mais également chez les entendants signeurs, alors que l'hémisphère droite est activée chez les entendants non signeurs : « Ces données indiquent que des modifications de la spécialisation hémisphérique régionale pour le langage accompagnent la pratique des langues signées, et ce, indépendamment du facteur surdité » (Courtin et Tzourio-Mazoyer 2003 : 214) Cependant, certaines différences sont notées entre sourds et entendants : « La seule aire dont l'activation semble dépendre en partie de la surdité des sujets est la partie postérieure du gyrus temporal supérieur gauche, incluant peut-être le cortex auditif secondaire (le *planum temporale*) mais des études complémentaires au niveau individuel sont nécessaires pour confirmer ce point. » (Courtin et Tzourio-Mazoyer 2003 : 217).

Au-delà des questions d'ordre purement physique, les recherches sur la cognition posent de nombreuses questions philosophiques et linguistiques. Depuis longtemps, les philosophes ont commencé à réfléchir à ces questions – voir par exemple les nombreux débats autour de la

question de Molyneux à John Locke sur les liens entre les différentes perceptions (un aveugle qui retrouve la vue pourrait-il reconnaître des formes d'objets par la seule vue ?). Cependant, depuis quelques années, ces réflexions reviennent à la mode. Suivant le courant analytique, la philosophie de l'esprit, étude de la nature de l'esprit et des phénomènes mentaux, s'intéresse à des questions comme : quels sont les liens entre les états physiques du cerveau, analysables par diverses batteries de tests, et les états subjectifs, tels qu'ils sont vécus, ressentis par le sujet ? Peut-on expliquer la conscience d'un sujet par une suite de changements physico-chimiques ? Quel lien y a-t-il, par exemple, entre la sensation de couleur rouge et l'activation spécifique de neurones dans la partie du cerveau dénommée V4 ? De nombreuses questions sont pour l'instant sans réponse – c'est ce que l'on appelle le fossé explicatif. Les réactions à ce fossé sont diverses : selon Jackson, il est impossible de combler ce fossé car les qualia (propriétés qualitatives) sont des propriétés subjectives, non-physiques ; selon Searle, il est impossible de combler ce fossé car les qualia sont des propriétés physiques dont la caractéristique est d'être irréductiblement subjectives ; selon Nagel, il est peut-être possible de combler le fossé si nous développons les concepts nécessaires ; selon McGinn, l'homme ne peut développer les concepts qui seraient nécessaires à une telle explication ; ou encore selon Tye ou Lycan, le problème ne vient pas des phénomènes, mais des concepts que nous utilisons : ce sont les concepts (phénoménaux ou physiques) qui sont irréductibles, pas les phénomènes... (voir Pacherie 1993). Cependant, ces débats influencés par la philosophie analytique sont remis en cause par les approches cognitivistes (Andler 1989). Celles-ci renouent avec des approches philosophiques antérieures à la mode analytique, comme celle de Merleau-Ponty et sa notion d'être-au-monde (Salanskis 1993).

Les sciences cognitives sont en plein développement, et les équipes de recherche sont nombreuses. Parmi les sujets étudiés, plusieurs d'entre eux peuvent être intéressants pour une meilleure compréhension de la cognition spatiale, et donc, indirectement, de la langue des signes. Parmi ces recherches, l'une porte sur « l'étude de codages catégoriels et métriques de l'information visiospatiale et de leurs conséquences sur les performances des êtres humains et des modèles (INRIA-Lorraine), une autre sur « les entités spatiales et leur catégorisation dans la langue et la cognition : des propriétés linguistiques et leur formalisation aux processus de traitement par l'adulte et l'enfant » (Université Toulouse II) ; « Langues, espace et cognition » (CNRS Paris) ; « Structures spatio-linguistiques du texte : traitement formels et cognitifs » (Toulouse II) ; « Développement cognitif, représentations de l'espace, contextes culturels » (Toulouse II) ; « Traitements visuels chez l'homme : stratégies de classification de la forme et de la couleur » (Lyon II) ; « Construction spatio-temporelle des objets perçus : le passage de la mise en cohérence à l'attribution des propriétés perceptives » (CNRS Paris) ; ou encore « Format des représentations spatiales : approche interdisciplinaire » (CNRS Paris). Gageons que toutes ces recherches permettront de mieux comprendre les processus cognitifs liés à la perception spatiale et au traitement des informations spatiales – et pourront peut-être donner des éléments intéressants pour l'utilisation de l'espace dans le processus langagier d'une langue qui s'appuie sur ces compétences. Les recherches sur les modalités de représentation (verbale ou visuelle) constituent un paradigme classique de la psychologie cognitive (voir par exemple Reid 1989 sur la pertinence des images pour l'apprentissage, la revue de littérature de Levie 1982, ou la thèse de Bétrancourt 1996 sur les facteurs spatiaux et temporels dans le traitement cognitif des complexes texte-figure). Les recherches en psycho-pédagogie sont également nombreuses (voir références en Peraya & Meunier 1999).

Ainsi, les recherches sur la cognition sont loin d'être terminées. Concernant la représentation mentale de l'espace par exemple, certaines recherches ont porté sur les personnes non voyantes. « Les résultats obtenus sont compatibles avec l'hypothèse selon laquelle l'expérience visuelle ne joue pas de rôle crucial dans la capacité à se représenter mentalement les relations topologiques

entre objets au sein d'un environnement décrit.» (Afonso Jaco 2002) Si expérience visuelle et représentation mentale de l'espace peuvent être ainsi dissociées, leur lien peut être plus complexe qu'il n'apparaît au premier abord concernant les personnes sourdes et la langue des signes... Cela fait penser, également, à l'expérience des personnes bilingues : il arrive de se rappeler d'une information, sans se souvenir de la langue (orale ou visuo-gestuelle) par laquelle on a reçu cette information – les deux canaux, malgré leurs différences, trouvent donc bien un point de jonction dans la cognition. Mais sous quelle forme ?...

REPRESENTATIONS

DES FRERES OU DES COUSINS...

« Je reviens donc au sourd et muet de naissance. J'en connais un dont on pourrait se servir d'autant plus utilement, qu'il ne manque pas d'esprit, et qu'il a le geste expressif, comme vous l'allez voir. Je jouais un jour aux échecs, et le muet me regardait jouer : mon adversaire me réduisit dans une position embarrassante ; le muet s'en aperçut à merveille, et croyant la partie perdue, il ferma les yeux, inclina la tête, et laissa tomber ses bras, signes par lesquels il m'annonçait qu'il me tenait pour mat ou mort. Remarquez en passant combien la langue des gestes est métaphorique. Je crus d'abord qu'il avait raison ; cependant comme le coup était composé, et que je n'avais pas épuisé les combinaisons, je ne me pressai pas de céder, et je me mis à chercher une ressource. L'avis du muet était toujours qu'il n'y en avait point ; ce qu'il disait très clairement en secouant la tête, et remettant les pièces perdues sur l'échiquier. Son exemple invita les autres spectateurs à parler sur le coup ; on l'examina, et à force d'essayer de mauvais expédients, on en découvrit un bon. Je ne manquai pas de m'en servir et de faire entendre au muet qu'il s'était trompé, et que je sortirais d'embarras malgré son avis. Mais lui, me montrant du doigt tous les spectateurs les uns après les autres, et faisant en même temps un petit mouvement des lèvres qu'il accompagna d'un grand mouvement de ses deux bras qui allaient et venaient dans la direction de la porte et des tables, me répondit qu'il y avait peu de mérite à être sorti du mauvais pas où j'étais, avec les conseils du tiers, du quart et des passants ; ce que ses gestes signifiaient si clairement, que personne ne s'y trompa, et que l'expression populaire, consulter le tiers, le quart et les passants, vint à plusieurs en même temps ; ainsi bonne ou mauvaise, notre muet rencontra cette expression en gestes. » Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, ed. 2000, p. 18-19.

Laissant les chercheurs en sciences cognitives à leurs travaux, peut-être d'autres éléments permettant de mieux comprendre le fonctionnement de l'iconicité pourront-ils nous être donnés par des réalisations mettant en jeu cette iconicité, comme les dessins, schémas, et autres représentations visuelles... Hacking, d'ailleurs, définit l'homme non comme *homo faber*, mais comme *homo depictor* : « Les êtres humains sont des 'représentateurs' » (1983 : 130)

DESSINS

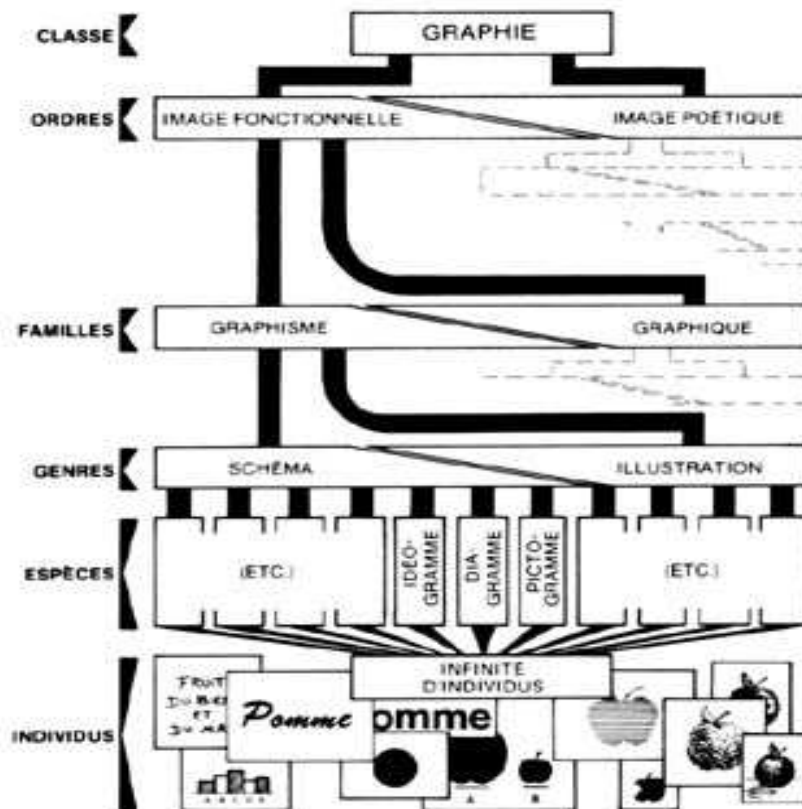
« Le dessin est d'une excellence telle qu'il ne fait pas que montrer les œuvres de la nature, mais qu'il en produit des formes infiniment plus variées... Il surpasse la nature parce que les formes élémentaires de la nature sont limitées, tandis que les œuvres que l'œil exige des mains de l'homme sont illimitées. » (Léonard de Vinci, *Cahiers*, CU.f., 502, 1162)

IMAGES

Le terme 'image' peut être pris en des sens multiples. J.J. Wunenburger (1997), cherchant à tracer l'arbre généalogique de la 'famille de l'image' rappelle d'abord les fluctuations sémantiques du terme et ses multiples désignations (image, icône, idole, fantômes...). Du latin *imago*, 'qui prend la place de', il a connu une autre évolution que le terme grec d'*eikôn*. Il désigne tantôt l'image

lumineuse, étudiée en optique, l'image rétinienne, des cellules nerveuses photoréceptrices, l'image mentale ou l'image 'physique', portée sur un support matériel.

Il existe de nombreux types d'images (Fozza, Garat & Parfait, 2003). Il est notamment courant de distinguer images et diagrammes, iconicité imagique et iconicité diagrammatique. Claude Cossette (1982) propose le découpage suivant :



C. Cossette distingue ainsi image poétique (qui a pour fonction première de permettre à son auteur de s'exprimer) et image fonctionnelle (qui a pour but de transmettre une information). Parmi les images fonctionnelles, il sépare les graphiques (images 'scientifiques' dont le contenu est entièrement contrôlé) et graphismes (suivant des critères empiriques/intuitifs). Parmi les graphismes, se trouvent les illustrations (ayant des rapports de similitude marqués avec ce qu'elles représentent) et les schémas (faisant ressortir les caractères propres à l'objet représenté ou les interrelations entre les parties de la réalité représentée). Puis de nombreuses 'sous-classes' se rattachent à ces deux genres : portraits photographiques, dessins de page de couverture pour un roman de collection populaire, images d'objets dans un catalogue technique... font partie des illustrations ; pictogrammes, dessins anatomiques, plans à main levée... font partie des schémas.

L'image est susceptible d'une multiplicité d'analyses. Jacques Bertin (1967) suit les variables rétinienne, classées en six familles: la taille, la valeur, le grain, la couleur, l'orientation et la forme. Grenthe & Parzys (1971) ont adopté un point de vue plus spécifiquement géométrique en classant les éléments minimaux en cinq familles: les segments de droites (3 types), les courbes (3 types), les surfaces polygonales (3 types), les surfaces curvilignes (3 types), et les surfaces mixtes (infinies).

Eco (1970) considère que les images sont codées selon sept niveaux de codage superposés : codage perceptif (bio-physiologique), de reconnaissance (psycho-symbolique), iconique (structure sémiologique de l'image), iconographique (représentations culturalisées), tonal (styles conventionnalisés), codage du goût (canons fluctuants des valeurs) et codage rhétorique (solutions originales normalisées). Michel Tardy (1964) a montré que, quand deux images sont adjointes, la paire qu'elles forment constitue une nouvelle réalité (qu'il appelle « 3e signifiant »), porteuse de signifiés propres. En langue des signes, les signes formés des deux mains (en position dominante/dominée) peuvent se voir appliquer de telles analyses : les deux mains sont souvent signifiantes isolément, mais leur rapport fait surgir un sens nouveau. Et le sens des signes isolés se trouve orienté sémantiquement selon ce rapport.

Un autre exemple de l'intérêt des analyses portées sur l'image : il est de notoriété, dans les études portant sur l'impact des images, de noter le rôle du cadrage. Un exemple célèbre, que l'on retrouve sur le site : www.captaindoc.com/dossiers/sens-lecture0.html montre une image relativement riche – champêtre – et différents cadrages plus restreints que l'on peut tirer de cette image de départ. Ces différents cadrages entraînent une compréhension à chaque fois différente du message transmis par l'image. De même, en langue des signes, toute scène présentée peut l'être de manières très diverses, selon les points de vue, et selon les cadrages – de gros plan en plan plus élargis. Et ces présentations, comme pour une photographie ou un tableau, relèvent de choix énonciatifs qu'il est important de prendre en compte pour une bonne compréhension du vouloir dire du locuteur.

EFFETS D'IMAGES

Chaque type de représentation imagée peut être plus ou moins adapté à l'information transmise : selon qu'il s'agit de formes ou de dimensions, ou encore de fonctionnements, un graphisme à caractère projectif et métrique ou au contraire topologique conviendra mieux (Weill-Fassin 1989). J. Bertin (1970) a également réfléchi au 'bon usage' des variables visuelles pour communiquer graphiquement différents types d'information. Les images se présentant sous des formes diverses produisent des effets différents. Par exemple, « les photographies peuvent laisser une impression plus forte que les images mobiles, car elles découpent une tranche nette dans la durée au lieu d'en imiter l'écoulement » (Sontag 1979). Au cinéma, les plans fixes peuvent augmenter la portée dramatique de certaines scènes. De même en langue des signes, l'arrêt sur un signe peut permettre d'en accentuer l'effet et le sens. L'image a ainsi été l'objet de nombreuses études portant sur ses effets – essentiellement à but publicitaire ou politique. Diverses théories et pratiques ont vu le jour. Durant la première partie du XXème siècle, l'image persuasive de masse suivait un critère 'esthétique-perceptif' (selon la formulation de C. Cossette, 1982) : l'image devait émouvoir grâce à ses qualités esthétiques. A partir de la seconde guerre mondiale, se développe dans la publicité américaine un autre critère : l'argument. L'image doit ainsi servir à illustrer un argument unique (*U.S.P. : unique selling proposition*, selon Rosser Reeves, 1960), martelé jusqu'à plus soif. L'image n'est plus qu'un faire-valoir ou une accroche, au service d'un slogan. Swiners et Briet (1978) s'en moqueront en parlant « d'Ultra Simple Publicité ». Puis, à partir des années 50, une autre tendance se fait jour : l'image persuasive doit agir de manière plus subtile, en jouant sur la motivation du public. Essentiellement suggestive, l'image vise alors la tête ou le corps, l'esprit ou l'affectif, s'appuyant sur des études d'ordre sociologique (P. Martineau 1957, E. Dichter 1964). Enfin, depuis peu, les réflexions portant sur les images persuasives s'appuient de plus en plus sur des considérations sémiologiques : l'image et le texte doivent former un tout, être cohérents, ayant un rôle essentiellement informatif tant au plan rationnel qu'au plan affectif. Le coût de plus en plus important des messages publicitaires pousse à chercher une efficacité maximum, une saturation sémantique du message.

D'autres effets des images sont souvent étudiés, notamment leur rôle pour l'apprentissage. Les illustrations peuvent ainsi avoir différentes fonctions :

- les fonctions de représentation (par exemple d'objets inaccessibles)
- les fonctions d'information (notamment pour compléter les informations textuelles)
- les fonctions synthétiques (concentrant diverses informations dans un but d'économie cognitive)
- les fonctions d'étayage (argument dans une démonstration)
- les fonctions esthétiques (embellissement...)
- diverses fonctions pour l'apprentissage (taxonomie, évaluation, support d'exercices...)

Petite parenthèse : les recherches sur l'image ont produit également des images à 'double sens', les anamorphoses : des images recélant, cachant sous un sujet apparent un sujet véritable. Plusieurs grands de la peinture se sont essayés à l'anamorphose: Leonardo da Vinci (1452-1519), Hans Holbein le Jeune (1497-1543), Le Caravage (1573-1610), Annibale Carracci (1560-1609) et le Jésuite Andrea Pozzo (1642-1709), entre autres. Certains le faisaient dans un but de recherche, d'autres sous commande de riches voyeurs de l'époque, pour déjouer la censure. En peinture, les anamorphoses ont fréquemment un sens 'libertin', cachant sous une image anodine une image quelque peu 'osée'. Il paraît alors curieux que ce terme soit repris en linguistique pour une réalité qui n'a rien de libertine...

L'image prend de plus en plus d'importance dans le monde actuel. Jacques Ellul (1981) note ainsi : « Partout, il y a régression progressive du texte. Il suffit de considérer les livres de classe ou les magazines. Le retournement s'est effectué entre 1950-1960 : jusque là, l'image était une simple illustration d'un texte dominant, le discours était la partie de loin la plus importante, et accessoirement il y avait des images pour rendre plus concret le contenu du discours et fixer l'attention. C'était leur seul intérêt. Mais la situation est inverse : l'image contient tout. Et nous suivons au fil des pages une succession d'images, selon un processus mental totalement différent. Le texte n'est là que pour combler les vides, les lacunes, et aussi pour expliquer éventuellement ce qui pourrait ne pas être clair dans les images ; parfois en effet, si elles sont évidentes, elles ne disent pas nettement ce qu'il faut y comprendre. Le rapport s'est donc inversé : l'image était illustration d'un texte. Maintenant le texte est devenu explication des images. » En tous les cas, l'image est réputée pour sa prégnance dans notre appréhension du monde. Selon P.-C. Dodwell (1971), c'est plus de 90% de notre information sur le monde qui passe par le nerf optique. « Sur la page, il n'y a pas de bière, pas de verre, pas de patine humide et glacée. Mais, en réalité, quand je vois un verre de bière, je perçois (et c'est là une vieille question psychologique qui emplit l'histoire de la philosophie) la bière, le verre et la fraîcheur. Mais je ne les sens pas ; je sens, au contraire, quelques stimuli visuels, couleurs, rapports spatiaux, incidences de lumière, etc. (donc déjà coordonnés dans un certain champ perceptif), et je coordonne (dans une opération transitive complexe) jusqu'à ce que s'engendre une structure perçue qui, sur la base d'expériences acquises, provoque une série de synesthésies et me permet de penser : 'bière glacée dans un verre'. » U. Eco (1972)

DOUBLE ARTICULATION

Certains chercheurs ont posé la question d'une double articulation pour l'image. C. Cossette, par exemple, écrit (1999) : « Quand à nous, il est clair que cette double articulation existe en iconique. Si on fait correspondre un à un les niveaux de la langue et ceux de l'image, on obtient un tableau comme celui-ci :

Niveau d'articulation	Fonction	En linguistique	En iconique
0	Sens	Phrase	Image
1	Signification	Lexème	Iconème
2	Distinction	Phonème	Graphème

Ainsi, Pascal Vaillant (1997) affirme : « La décomposition de l'image en composants plus élémentaires a souvent été problématique, car s'il est relativement aisé, à certains niveaux d'analyse, d'y discerner des composants signifiants, il est en revanche généralement difficile d'y identifier des composants élémentaires (figures) et d'y transposer le concept de double articulation. Nous soutenons cependant que les images peuvent être analysées comme des langages (ce qui implique d'y distinguer une double articulation), à la condition (a) de ne pas vouloir le faire dans le domaine du général, mais de se tenir à des systèmes sémiotiques iconiques bien identifiés et bien délimités, et (b) de bien comprendre la complexité de disposition des éléments de l'image comme une diversité de relations topologiques découlant naturellement de sa bidimensionnalité, par opposition à l'unidimensionnalité de la langue. Cela étant, le principe fondamental de la 'grammaire' de l'image reste à notre avis le même que celui de la grammaire de la langue : la projection de relations entre unités signifiées sur un plan syntagmatique de l'expression, déterminée par des règles d'écriture et de lecture. L'image est bien entendu infiniment mieux outillée que la langue, à cet égard, pour transposer des relations spatiales. L'image peut alors être vue comme un langage dont l'identification des unités est largement régie par des parcours interprétatifs (dont Rastier 1987 a montré également l'importance en langue), selon un canon herméneutique qui lui est propre. » Cherchant les éléments de deuxième articulation iconique, Jacques Bertin (1967) note : point, ligne, zone, taille, valeur, grain, couleur, orientation et forme ; Donis-A. Dondis (1973) note quant à elle : point, ligne, dimension, ton, texture, couleur, direction, forme, échelle et mouvement.

D'autres, comme Mounin, refusent cette assimilation : « L'analyse du trait dans le dessin ne fait jamais apparaître quelque chose qui serait analogue à la deuxième articulation en unités distinctives non-signifiantes telles que les phonèmes : les différences de traits, verticaux, horizontaux, obliques, plus ou moins épais, les différents pointillés et traitillés, ne sont pas des espèces de 'phonèmes' graphiques ; ils ont toujours un sens conventionnel, et non pas une valeur distinctive privée de sens » (1959). De même, Sonesson (1989) s'oppose fermement à cette double articulation : ce que l'on peut voir comme deuxième articulation, une fois intégré dans l'image totale, est une parcelle de celle-ci ; les composants des images, contrairement à ceux des mots, sont « resémantisés par le contexte ». D'autre part, selon les contextes, un élément graphique peut être intégré dans une image plus globale, et donc être considéré comme deuxième articulation, ou bien, dans un autre contexte (comme un trait traversant un tableau contemporain), être l'élément graphique principal, et donc être considéré comme première articulation. Enfin, il y a une continuité entre un trait, un nez, un visage, un personnage, un tableau (pour suivre un zoom arrière), et il serait vain de fixer une frontière entre première et deuxième articulation : pourquoi pas une troisième (comme l'a suggéré Eco), voire une quatrième, cinquième, etc. ?

PERSPECTIVE

Le dessin existe depuis plus de 15000 ans : l'homme préhistorique dessinait sur les parois des grottes. Parmi les techniques les plus difficiles à réaliser, l'une d'entre elles peut servir à classer

l'évolution des formes dessinées : la perspective. Celle-ci était inexistante, ou tout à fait approximative, dans les premières réalisations humaines. A partir de 3000 avant notre ère, les scribes égyptiens rangent les dessins par plans, sur des lignes séparées : chaque ligne montre un seul et unique plan, mais sans – ou avec peu – d'effets de perspective. Reprenant une technique asiatique, le Moyen Age répand la perspective 'cavalière' (une des faces est perpendiculaire à la ligne de vision et deux autres faces fuient à 45° en parallèle sur une demi-profondeur de la face. Le peintre florentin Paolo Uccello (1396-1475) améliore cette technique, de même que l'architecte Leon-Battista Alberti (1404-1472). La mise au point des techniques de perspective est réalisée par Léonard de Vinci (1452-1519), notamment par la prise en compte du rapport d'orientation des lignes entre elles (le 'point de fuite') et le rapport de teinte des plans entre eux (estompant progressivement les plans en fonction de leur éloignement). Le savoir-faire des artistes ira jusqu'à imiter de façon quasi-'parfaite' la perception visuelle (le trompe-l'œil). La perspective n'est pas absente de l'expression en langue des signes : les objets ou personnages sont représentés dans l'espace de signation, quant à leurs dimensions relatives, en fonction de leur position par rapport au locuteur. Et certains signes jouent expressément sur cet effet de perspective, comme [partir] (pouce et index se rejoignant en s'éloignant du locuteur). La maîtrise de ces effets de perspective peut ainsi être une des manières d'évaluer les progrès des personnes apprenant la langue des signes.

A noter, à propos de la perspective, qu'une idée courante attribuée à la perspective dans le dessin ou la peinture une certaine aura, face au côté 'primitif' des dessins à deux dimensions. McMulan (1977 : 93) remarque qu'il ne s'agit pas tant de 'progrès' que de changement d'attitude : la vue en perspective n'est pas tant 'naturelle' que cela ; au contraire, elle nécessite une certaine 'reconstruction' de la réalité, et s'appuie pour cela sur une séparation complète du sens de la vue par rapport aux autres sens. Une vue à deux dimensions présente la réalité de façon moins unifiée, plus 'mosaïque', mais est plus fidèle à la multiplicité des perceptions. Par contre, McMulan se trompe, attribuant ce changement d'attitude à l'alphabétisation qui a permis un autre rapport à la réalité. La langue des signes, existant bien avant une généralisation de l'alphabétisation, est porteuse de ces effets de perspective – justement de part l'attention portée à la perception visuelle.

Les recherches en psychologie ont montré également que le dessin, lorsqu'il possède un degré élevé de similitude structurale avec la perception du sujet dessiné, n'est pas analysé pour lui-même (sur ses caractéristiques représentationnelles), mais sur son référent. « L'image n'est qu'une représentation de l'objet, mais sa fidélité à la 'réalité' revient à raisonner sur l'objet » (Cornuejols 1997). Il peut en aller de même en langue des signes : la représentation imagée d'un objet, notamment par les structures de grande iconicité, permet de 'jouer' sur cette description comme si l'objet était présent sous les yeux. En cela, le pouvoir représentatif des langues des signes peut être beaucoup plus fort que celui des langues vocales.

BANDES DESSINEES

Des formes de bandes dessinées ont existé depuis l'Antiquité. Les hiéroglyphes présentent des séquences dessinées, comme sur le tombeau de Menna, un scribe. Le Moyen Age connaît un essor des livres illustrés, comme la *Paraphrase d'Aelric*, la Bible de Harding, sans parler des portes ou plafonds d'églises (voir l'exposition de la B.N.F. sur l'histoire de la b.d.). D'ailleurs, détail intéressant, les dessins du Moyen Age pouvaient être accompagnés d'ancêtres des bulles modernes, les phylactères – rubans comportant les propos écrits ; mais ces phylactères n'étaient pas toujours reliés à la bouche du locuteur : comme le note l'exposition de la B.N.F., « contrairement à la perception moderne de l'émission du son, l'homme médiéval ne rattache pas nécessairement la parole à la tête de celui qui s'exprime. Le phylactère peut être rattaché à la main – on s'exprimait beaucoup par gestes – ou même sortir directement des doigts... » Vers 1519, Cortès découvre un récit épique en images précolombien, codex de 12 mètres de long, peint avec des couleurs

brillantes, présentant le chef politique ‘huit daims griffes de puma’ (en 1049). En France, la tapisserie de Bayeux, longue de 70 mètres, présente la conquête de l’Angleterre par les normands en 1066. En 1460, le ‘martyre de saint Erasme’ est aussi présenté sous forme de séquences dessinées. Des récits en gravure sont réalisés par William Hogarth (18^{ème} siècle) ; des histoires en images par Rodolphe Töpffer (19^{ème} siècle)... Et le 20^{ème} siècle a connu un essor du dessin.

Mac Cloud parle d’un continuum : photographie – dessin réaliste – dessin à grands traits – dessin humoristique (1999 : 29). Il définit les bandes dessinées comme des « images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou à provoquer une réaction esthétique chez le lecteur » (1999 : 9)

RAPPROCHEMENTS

Divers rapprochements sont possibles entre écriture de bande dessinée et langue des signes.

- Les transitions entre dessins : « Si les icônes visuelles constituent le vocabulaire de la bande dessinée, l’ellipse en est la grammaire » (Mac Cloud, 1999 : 67) Les types d’enchaînement entre deux dessins sont de 6 types :

- de moment à moment (fait peu appel à l’ellipse)
- d’action à action, (où l’on voit un personnage au cours d’une action en train de se dérouler)
- de sujet à sujet (changement de focalisation à l’intérieur du même thème)
- de scène à scène (où les dessins ont des contenus éloignés dans l’espace ou le temps)
- de point de vue à point de vue (le regard se pose sur différents aspects d’un endroit, d’une idée, d’une atmosphère)
- solution de continuité (deux dessins sont juxtaposés sans rapport logique)

Ces différents types de transition, d’enchaînement entre séquences dessinées sont-ils comparables aux enchaînements que l’on retrouve entre séquences signées ?

- Dans le monde de la bande dessinée, le temps et l’espace sont étroitement liés. En langue des signes, il peut aller de même : en bd, une image agrandie peut signifier un temps qui dure ; en langue des signes, des signes plus amples peuvent aussi signifier un changement dans le déroulement du temps. Mais la langue des signes joue beaucoup sur le rythme, la vitesse des signes – ce que ne permet pas de la même manière un média ‘passif’ comme le dessin, dépendant de la vitesse de lecture du récepteur.
- La ligne du mouvement – ligne qui représente le mouvement dans les bandes dessinées, et ligne que suit le signe désignant un mouvement en LS.
- L’effet de flou, représentant un objet en mouvement en bd, et provoqué par un mouvement rapide en LS.
- Le mouvement subjectif, fréquent dans les bd japonaises : le dessin représente le point de vue du personnage (décor flou...) – de même récits selon le point de vue du personnage (transferts personnels).
- En bd, certains signes visuels indiquent les émotions, comme les traditionnelles gouttes de sueur – signes souvent repris dans les récits en langue des signes.

On peut rapprocher encore bande dessinée et langue des signes quant au rapport images/textes dans les bandes dessinées, et signes standards/signes iconiques en langue des signes. En bande dessinée, les images et les textes peuvent être rapprochés selon 7 méthodes différentes :

- le texte est autosuffisant, les images n'ont qu'une fonction illustrative
- les images sont autosuffisantes, le texte n'est qu'une 'bande-son' d'une séquence visuelle
- les textes et les images sont redondants, envoient le même message
- combinaison additionnelle : le texte amplifie ou précise le message du dessin, ou inversement
- combinaison parallèle : le texte et les dessins suivent leur cours sans se croiser
- montage : le texte est partie intégrante de l'image
- interdépendance : le texte et le dessin concourent à apporter chacun des idées propres

En langue des signes, on peut trouver les mêmes rapports : des séquences purement iconiques peuvent être signées seules, ou agrémentées de signes standards ponctuels, ou les deux types de discours peuvent être parallèles, ou complémentaires, ou encore des discours peuvent être menés seulement en signes standards, ou principalement en signes standards, agrémentés ponctuellement de séquences plus iconiques...

Les techniques utilisées dans les bandes dessinées sont nombreuses. Parmi ces procédés, certains peuvent trouver un écho en langue des signes :

- l'instantané : un début de récit, par exemple, montre une scène d'action saisie sur le vif – cela permet de faire entrer le lecteur plus rapidement dans l'histoire. En langue des signes, il arrive, lorsque le locuteur veut attirer particulièrement l'attention de son interlocuteur, qu'il commence par signer une image quelque peu inattendue – son explication ne vient qu'après avoir repris le fil du récit depuis le début et en avoir déroulé le récit jusqu'à l'image en question qui prend alors sens.
- les transitions : divers types de transitions visuelles permettent de faire le lien entre les cases. Par exemple, un détail d'une case est repris, dans un autre contexte, dans l'image suivante ; ou encore un trait d'une case déborde celle-ci pour empiéter sur la case suivante. De même, en langue des signes, un signe d'une phrase peut être repris pour enchaîner avec la phrase suivante – ce qui est classique pour toutes langues, ou mieux, un détail visuel d'une scène : un exemple fréquent est le regard du narrateur, qui, en se tournant, découvre une autre partie de la réalité décrite, et donc qui assure la transition entre les énoncés.
- le hors-cadre : un certain nombre de dessinateurs débordent du cadre des bandes dessinées, afin d'exprimer certains sentiments ou de visualiser certaines impressions. De même, en langue des signes, le cadre habituel d'expression – l'espace de signation – peut être volontairement débordé pour manifester certaines expressions particulières.
- l'amorce : certaines figures dessinées, certains personnages sont coupés, selon un cadrage inhabituel, afin de procurer certains effets. De même, en langue des signes, le cadrage 'normal' peut par exemple subir des effets de loupe (voir la thèse de M.-A. Sallandre) en fonction des effets recherchés.

- l'effet cinétique : il est fréquent, dans les bandes dessinées, de représenter l'effet cinétique par divers traits (superpositions d'images, tourbillons...). Ces effets sont particulièrement recherchés dans les récits en langue des signes ; certains récits peuvent comporter, par exemple, des décompositions stroboscopiques de mouvements.
- les vues : comme au cinéma (plongée, contre-plongée, zoom avant/arrière, travelling, champ-contrechamp...) : les perspectives sont variées en bandes dessinées – comme en langue des signes.
- les styles : le style 'ligne claire', à l'instar des dessins représentant Tintin, désigne un style sobre, sans fioritures, où les traits principaux sont rehaussés d'un trait noir uniforme afin de mettre en relief les objets ou personnages. En langue des signes, de nombreux styles d'expression sont possibles, depuis des styles 'fouillis' où les traits sont multipliés à la manière d'un tableau impressionniste, jusqu'à des styles 'ligne claire', où les traits sont distribués avec parcimonie, juste suffisants pour évoquer la réalité désignée.
- etc.

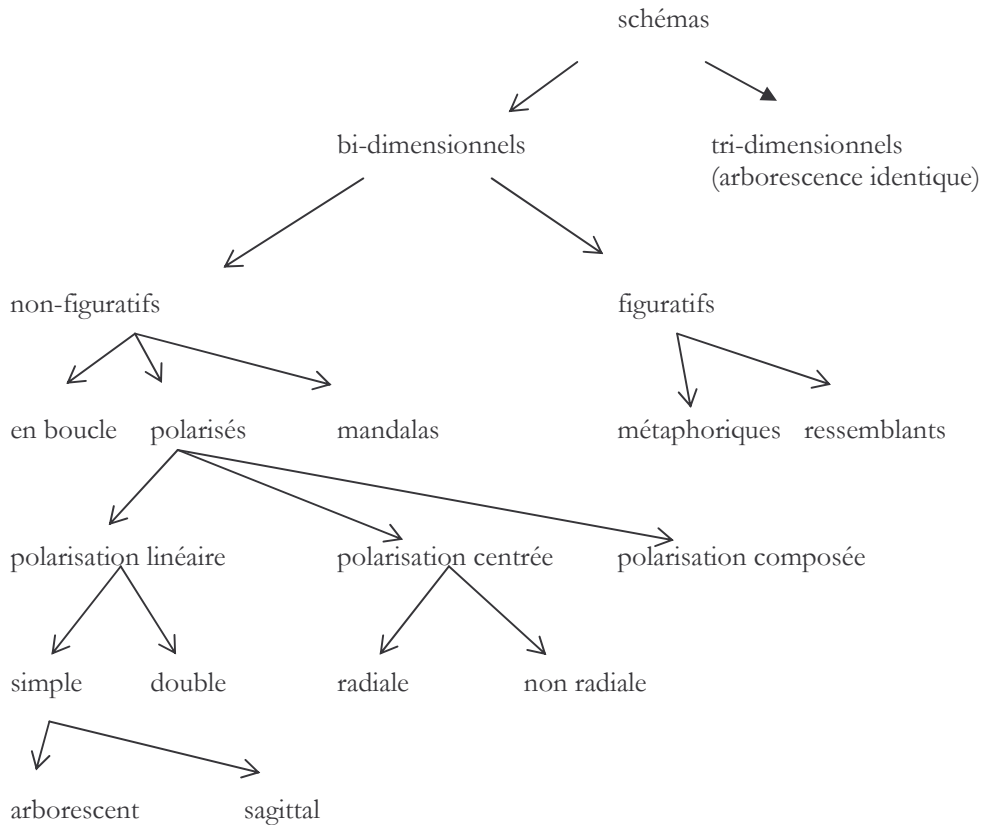
SCHEMAS

Le terme 'schéma' est issu du latin '*schema*', attitude, manière d'être, lui-même issu du terme grec '*skéma*', la figure (de '*ekhein*', être dans un certain état ; d'où le verbe '*skematizein*', donner une figure, une forme).

Plusieurs définitions du schéma : « Représentation figurée, simplifiée et fonctionnelle, souvent symbolique, d'un objet, d'un mouvement, d'un processus, de réalités non perceptibles, de relations » (Petit Robert) ; « Système non linéaire, c'est-à-dire à 2 dimensions, de présentation ou de représentation visuelle d'une réalité concrète ou abstraite » (Linda Williams) ; « Image, visuelle ou autre (les images mentales), idéalisée et simplifiée, singulière et concrète, représentant les traits essentiels d'un objet, d'un mouvement, d'un processus, et en facilitant la compréhension, ou figurant pour l'imagination des concepts universels et abstraits » (*Vocabulaire de la philosophie et des Sciences humaines*, Armand Colin). J.B. Grize introduit le thème de la *schématisation textuelle* (raisonnement sur et par les schémas). « Le schéma est une forme expressive, un langage à deux dimensions, une représentation visuelle de type fonctionnel, qui se tient à mi-chemin entre l'image et le texte, entre la reproduction du réel à l'identique (quand c'est possible) et ce que les mots tentent d'en dire. [...] L'utilisation de deux des dimensions de l'espace dévoile des éléments et notamment des relations que l'écriture peut nommer mais qu'elle ne peut montrer. » (Adam M., 1999, 18)

Ces différentes définitions des schémas permettent de mettre en avant des points communs entre schémas et langue des signes. En effet, celle-ci est une langue visuelle ; elle montre (tout en nommant) ; elle utilise trois dimensions de l'espace (plus le temps dans le discours) ; et elle montre plus facilement des relations entre les éléments dont il est question (d'où une plus grande facilité pour décrire ce qui peut être mis en relation, toutes les représentations spatiales...). La langue des signes use de représentations de type imagique – voir plus haut le point sur les dessins, et d'autres de type diagrammatique, notamment concernant la représentation de relations. Et une certaine maîtrise de cette forme de pensée est un atout important pour un interprète.

Les formes de schémas sont multiples. M. Adam distingue par exemple (1999 : 148) :

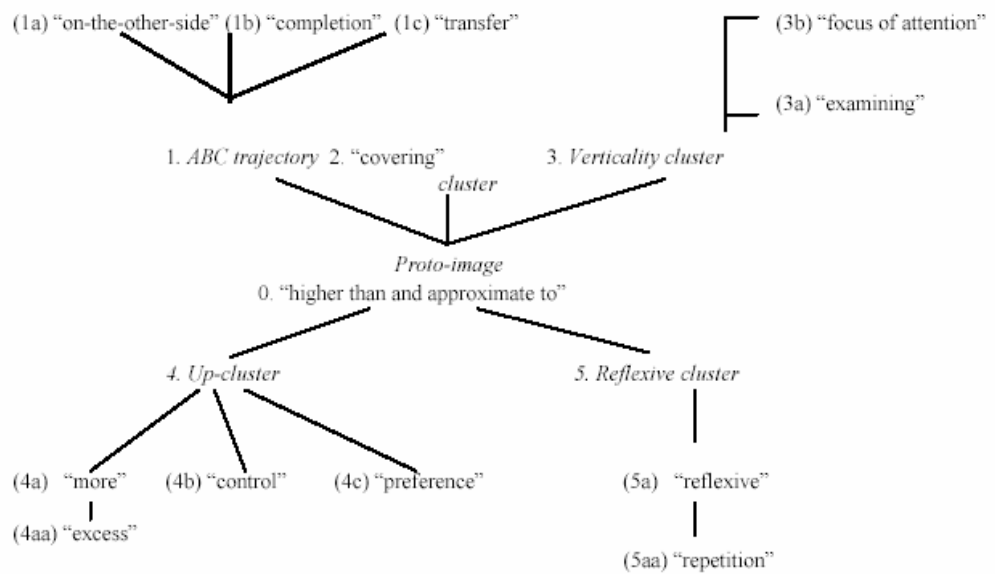


On utilise également souvent le terme de schème : issu de schéma, ce terme a un sens plus spécifique. Dans la théorie de la connaissance et en psychologie, le schème désigne « une représentation intermédiaire entre l'image et le concept » (Dictionnaire Quillet). Il existe toute une gamme de schèmes dont les schèmes sensori-moteurs, à prédominance visuelle, auditive, motrice... « Pour la production du langage, les schèmes constituent une sorte d'étage abstrait-concret dans le dynamisme intellectuel » (Piaget J., *Le structuralisme*, Que sais-je ?, 1968)

A la place du terme schéma, on parle également d'image fonctionnelle : « Les images fonctionnelles enlèvent aux réalités leurs enveloppes et leurs impédiments et nous indiquent leurs structures (les schémas) ou leurs performances (les graphiques). Plus qu'un résumé des propriétés ou des capacités, ils transmettent un jeu, une organisation. » François Dagognet, *Image et science*.

Les recherches en linguistique cognitive, notamment, développent ce genre de représentations. Ainsi, à propos de la préposition anglaise *over*, Dirven propose le schéma suivant (2001 : 42) :

Figure 1. The semantic network for *over*



Claudia Brugman's propose un schéma visuellement plus explicite quant à cette préposition (Hilferty, 2003 : 13) :

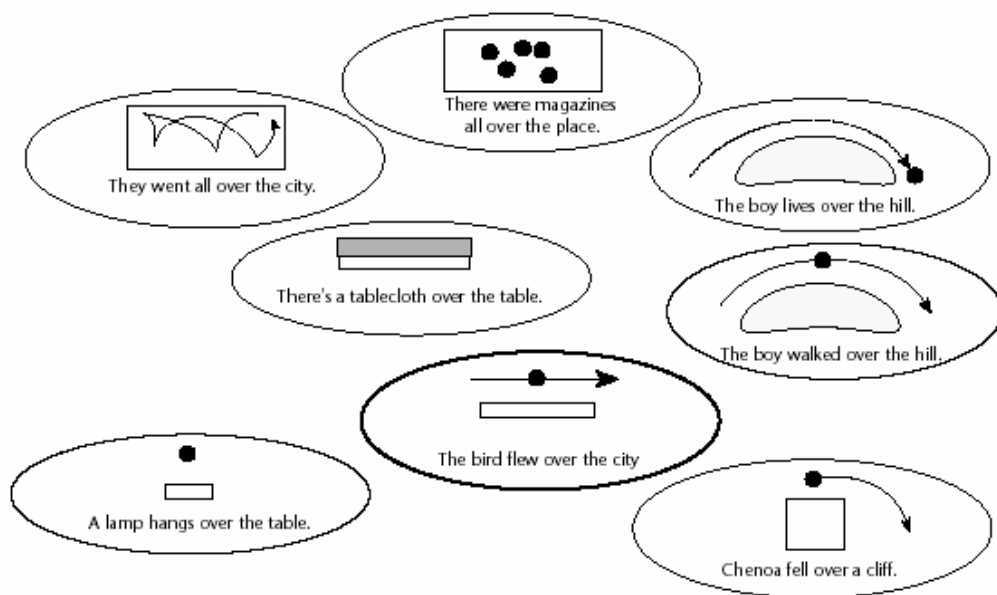
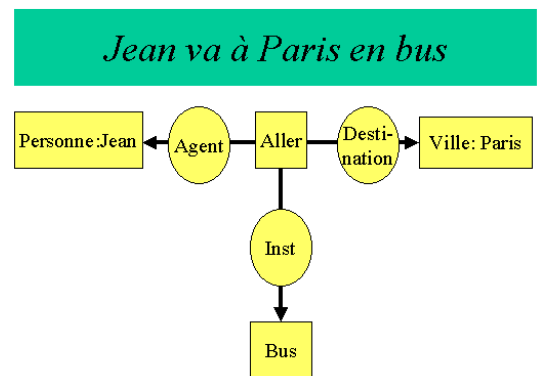
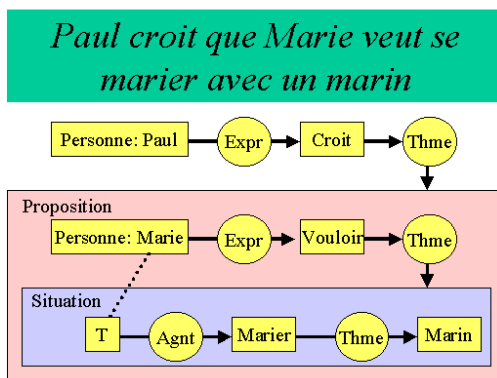


Figure 3: A fragment of *over*'s network of senses

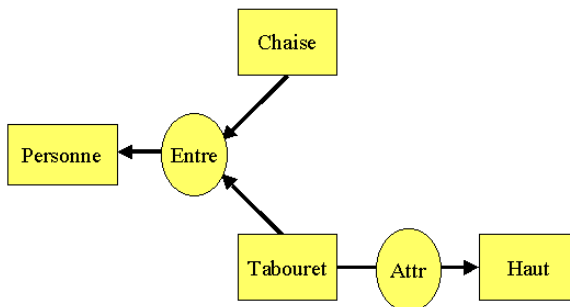
Ces représentations schématiques sont particulièrement appréciables : d'une part elles peuvent être appliquées à la langue des signes, d'autre part elles permettent plus aisément d'expliquer en

langue des signes le fonctionnement morphologique et syntaxique d'une langue orale. Il n'est pas d'ailleurs étonnant que Bo Pedersen cite, parmi ses sources d'inspiration pour la création de représentations imagées de schémas cognitifs, les bandes dessinées (Pedersen, 1997 : 6).

Parmi les recherches actuelles intégrant une représentation visuelle de phénomènes langagiers se développent également de nouveaux modèles, comme ceux appelés graphes conceptuels, représentations de connaissances du type réseau sémantique. Depuis les premiers travaux de John F. Sowa en 1984, différents développements de ces graphes visent à représenter une syntaxe graphique, mettant en relation logique et langues naturelles – pouvant ainsi être portés sur informatique. Nous ne nous attarderons pas sur les débats à l'origine de ces représentations (voir par ex. Meunier 1992). Quelques graphes de base :



Personne entre une chaise et un haut tabouret



Les avantages de ces graphes sont multiples : ils permettent de représenter visuellement les relations logiques entre les mots, les propositions ou les phrases ; ils permettent de poser les relations entre expressions logiques et structures de langues naturelles ; ils peuvent recevoir l'appui d'un traitement informatique ; et enfin ils peuvent être applicables à n'importe quelle langue – y compris la langue des signes. D'ailleurs, C. Dubuisson a entamé des recherches sur la représentation, par graphes conceptuels, d'expressions en langue des signes (1995 : 121-129). Un des avantages de ces graphes pour la langue des signes, selon C. Dubuisson, est qu'ils permettent plus facilement de noter l'ensemble des paramètres intervenant dans une expression en langue des

signes, là où d'autres systèmes de représentations des langues signées oublient de noter le comportement non manuel, ou l'utilisation de l'espace, ou l'expression simultanée des deux mains. Ces graphes peuvent ainsi permettre une meilleure analyse de la syntaxe de la langue des signes. En outre, pour des interprètes, ces schémas peuvent être intéressants pour prendre du recul par rapport à une traduction terme à terme, s'exerçant ainsi à privilégier le sens, et à construire des traductions plus visuelles.

SCENARIOS

Rapprocher la langue des signes d'un mode d'expression comme le cinéma est fréquent : les points de vue de l'expression signée peuvent correspondre, par exemple, aux cadrages recherchés au cinéma. Certaines formes de cinéma ont d'ailleurs fait l'objet de rapprochements avec le monde des Sourds : « Il is now widely accepted that the cinema of the silent era (1895-1927) was not a 'silent' but a 'deaf' cinema – to quote the formula coined by Michel Chion. » (Baetens 2003) Cependant, au-delà des techniques de prises de vue, un autre aspect de l'expression cinématographique peut intéresser une réflexion sur la langue des signes : le scénario. En effet, le scénario vise l'écriture cinématographique, et donc permet de mieux analyser les différentes techniques et caractéristiques utilisées par ce média (Roche & Taranger 2001).

LE SCENARIO

Le scénario est quelquefois méprisé – ou tout du moins minimisé – tant par les comédiens qui souhaitent prendre leur liberté devant la caméra que par les réalisateurs qui peuvent vouloir imprimer leur marque par rapport au 'prêt-à-filmer' que représente le scénario. D'ailleurs, le scénario n'est pas considéré, par les littéraires, comme un genre à part entière – tout au plus, une technique (Anziani, 2002). Il est cependant possible d'y retrouver les caractéristiques qui donnent un 'air de famille', des rapprochements possibles entre langue des signes et cinéma. En outre, ce mépris, ou cette dévalorisation, envers le travail du scénariste peut être une image du mépris qu'ont longtemps rencontré ceux qui utilisaient ou étudiaient la langue des signes : dans les deux cas, l'expression est fugitive (difficile à fixer), rebelle aux classifications établies, déroutante pour l'analyse car emplie d'imprévus...

Le premier point de rapprochement entre scénario et langue des signes est le souci du visuel : le scénario doit être appréciable par une perception visuelle, il doit comprendre un nombre suffisant d'éléments pour former une image, comme la langue des signes est une langue visuelle, permettant de mettre sous les yeux de l'interlocuteur des suites d'images. Ce souci du visuel passe par exemple par le souci du détail visuel : un seul détail peut permettre de dresser un tableau, une époque, un personnage – que ce soit au cinéma ou en langue des signes. Ainsi, par exemple, parmi les techniques développées dans la revue *Synopsis*, John Hill consacre un article à « Caractériser votre personnage en une seconde » (n° 21, oct. 2002, p. 84-86). Cet article commence ainsi : « Le cinéma est un outil visuel. Il faut l'utiliser pour ce qu'il est. D'autant plus que les vingt dernières années nous ont conditionnés à assimiler des données visuelles à vitesse grand V. Il s'agit donc de trouver une astuce qui ne prend pas plus d'une seconde à voir et révèle une foule de choses sur votre personnage. » De même, un des exercices les plus utiles – et souvent les plus difficiles – pour un entendant apprenant la langue des signes est celui consistant à trouver, sur une image, le détail visuel qui, une fois signé, permettra de reconnaître à coup sûr l'objet dont on parle. Et c'est ce souci du visuel qui permet au cinéma et à l'expression en langue des signes d'être 'efficaces'.

Le deuxième point est le langage visuel, l'art de découper la réalité présentée selon les contraintes et richesses que permet une expression visuelle (découpages des séquences, des points de vue, des *feed-back*, etc.).

Le troisième point est le lien, le tissage entre visuel et discours – écriture visuelle et dialogues pour le scénario, grande iconicité et discours standard pour la langue des signes (présentation quelque peu schématique : un discours en langue des signes peut être tenu uniquement en grande iconicité, comme une série de points de vue peut avoir la force et le sens d'un dialogue au cinéma).

Le quatrième point est que les deux modes d'expression font appel au savoir du spectateur : le cinéma recourt continuellement à des ellipses, des savoirs partagés, des codes communs (il suffit de voir des films 'exotiques' pour être complètement décontenancé : la culture non partagée ne permet pas de rentrer dans les significations évoquées), comme la langue des signes nécessite une connaissance commune – non seulement de la langue, mais aussi de tout ce qui l'environne.

Le cinquième point est que le scénario, comme la langue des signes, sont attachés à une énonciation (production d'un film/d'un énoncé), mais tous deux peuvent être étudiés en dehors de cette énonciation (littérairement/linguistiquement).

De nombreux types d'analyses sont possibles, tant pour le scénario que pour la langue des signes. Ainsi, par exemple, il est possible de découper l'écriture scénaristique selon trois 'langages' : le langage littéraire des dialogues, le langage visuel du découpage technique et la musique. De même, il est possible, pour la langue des signes, de distinguer les discours en langue des signes standard, les phénomènes de grande iconicité, et le rythme (peu étudié jusqu'à présent). Tant pour le scénario que pour la langue des signes, ces trois dimensions s'entremêlent, créant ainsi des oppositions, renforcements, accords, ironies...

Le scénario et la langue des signes font appel à des techniques visuelles/procédés linguistiques semblables, comme le recours à l'allégorie, cherchant ainsi à visualiser des idées abstraites ; à l'analepse : le retour en arrière permettant de caractériser un personnage par quelques traits de son passé ; à la métaphore visuelle (par des raccords en cut ou en fondu enchaîné) ; au *screen split* (partage de l'écran en deux parties, permettant de montrer deux actions simultanées) ; le découpage technique (mouvement de caméra, profondeur de champ, etc.) ; l'angle de vue (horizontale et verticale) : de dos, de face, de trois-quarts, en plongée ou contre-plongée... (voir notamment Chevassu 1977). Le mouvement de caméra (l'énonciation), par exemple, peut aussi bien au cinéma que dans un récit en langue des signes présenter un point de vue mobile sur des objets immobiles (aspect plus descriptif ou lyrique), mobile sur des objets mobiles (récits d'action, caméra subjective), immobile sur des objets mobiles (effet de théâtre) ou immobile sur des objets immobiles (insistance, attente...). Ce mouvement de caméra peut également présenter un panoramique (comme le fait de tourner la tête), un travelling (avant, arrière, vertical, latéral), un zoom... Les plans peuvent aussi varier dans les deux cas : gros plan, plan américain, plan large... Le recours à ces différents mouvements d'énonciation entraîne à chaque fois des effets différents : par exemple, un travelling arrière peut suggérer la généralisation d'un fait particulier ; la profondeur du champ permet de faciliter les associations de pensée, etc.

En langue des signes comme pour le scénario, il existe différents styles, adaptés à différents emplois. Ainsi, dans le documentaire (signé ou filmé), on peut avoir recours à un narrateur omniscient, intervenant en voix-off ou voix-over. Dans d'autres emplois comme le récit de fiction, le narrateur apparaît rarement : il couperait la dynamique du récit. En langue des signes, le récit de

fiction est ainsi plus souvent effectué par des prises de rôle – des transferts personnel, ce qu’au cinéma on appelle la ‘caméra subjective’.

En outre, scénario et langue des signes ont des affinités dans l’appréhension même du monde : au cinéma, il est rare de ne pas avoir accès à l’apparence extérieure d’un personnage, comme en langue des signes, les protagonistes ou éléments importants du discours sont généralement présentés par un ou plusieurs traits visuels, permettant ainsi de construire une image de cet élément – même si cette image est floue ou incomplète.

La construction d’un scénario peut également permettre d’évoquer la construction d’un discours en langue des signes : le scénario doit préciser en premier le décor dans lequel se déroule chaque scène (les didascalies) ; le séquençier précise si ces scènes se déroulent de façon diurne ou nocturne ; ensuite, le scénariste indique toujours le ou les éléments principaux de chaque plan (éléments seulement mentionnés ou décrits sommairement), il peut y ajouter les éléments non principaux, mais ayant une certaine valeur sémantique. Toutes ces mentions doivent être succinctes : la règle veut que le temps de lecture du découpage technique équivaut au temps de visionnage du film (en moyenne, une page de scénario traduit entre quarante secondes et une minute du film).

Une autre comparaison entre scénario et langue des signes est la manière de retranscrire la durée. Deux premières méthodes sont courantes : le dialogue et l’ellipse. Il est possible de mettre dans la bouche d’un des comédiens, ou par une voix-off, l’indication du temps qui s’écoule. Il est également possible de simplement rapprocher, par un fondu, deux images présentant un personnage jeune puis âgé, ou un objet neuf puis ancien, par exemple. Mais ces deux méthodes sont souvent perçues comme quelque peu formelles, peu visuelles. Aussi, d’autres méthodes peuvent être préférées, des méthodes de narration visuelle. Par exemple, une même scène, simple – un geste (l’envoi d’une carte de vœux), un événement (une fête de Noël)... – est filmée à plusieurs reprises, avec seulement quelques modifications de détail, montrant ainsi le temps qui passe. Ou encore, il est possible, au cours d’un récit de fiction, d’introduire quelques images d’archives ou d’actualité, permettant ainsi de donner une idée de l’époque visée. En langue des signes également, il est possible de noter ‘formellement’ la date du récit – et la date des différents événements composant ce récit ; ou bien d’introduire des ellipses. Cependant, dans des récits plus ‘littéraires’, contes, théâtre..., d’autres expressions de la durée seront souvent préférées : des expressions typiques de narration visuelle, proches de celles que l’on peut retrouver dans l’écriture scénaristique.

Certains rapprochements pourraient encore être proposés, quoique davantage sujets à discussion. Ainsi, il est de coutume de dire, concernant les scénarios, que les dialogues trop longs sont souvent jugés comme une maladresse, un excès de ‘style littéraire’ (Roth, 1999 ou Barzman et Ziolkowski, 2000). De même, les discours signés uniquement en signes standards, sans recours aux phénomènes de grande iconicité, paraissent lourds, non soucieux du génie de la langue des signes, peu attirants – souvent attribués aux entendants, ou aux personnes marquées par la culture entendante. « Les grands cinéastes n’ont pas besoin du dialogue : ils savent exprimer les choses par leur mise en scène. » (Hermann, *Storyboard*, n° 2, fév. 2003, p. 17).

Un autre point peut prêter à réflexion : l’écriture visuelle du scénario a souvent des difficultés à transcrire les idées générales ou globalisantes (sinon mises dans la bouche ou les mains d’un comédien). Il s’agit là d’une des limites de l’appréhension visuelle, qui part de ce qui est perçu, donc par défaut les éléments individuels. Il faut alors employer divers mécanismes de répétition pour signifier le général. Marcel Martin écrit ainsi (2001 : 23) : « La narration visuelle ne permet pas

d'exprimer la maison ou l'arbre, mais telle maison particulière et tel arbre déterminé. » En langue des signes, un certain nombre d'idées générales, de termes généraux, sont exprimés par la mention de deux ou trois termes de la catégorie visée. Plutôt qu'une limite de la langue des signes ou une pauvreté de vocabulaire, n'est-il pas possible de voir là simplement une des caractéristiques de l'appréhension visuelle ?

D'autres comparaisons mériteraient des recherches plus poussées, comme les systèmes de ponctuation, les techniques d'enchaînements respectifs du cinéma et en langue des signes. Au cinéma, il est possible notamment de recourir au cut, au fondu, au fondu au noir ou au volet à l'iris. Le cut est fréquent en langue des signes ; le fondu au noir est employé dans certains récits en langue des signes, le locuteur montrant par un signe et le visage que le noir se fait, et qu'une nouvelle scène s'ouvre ; le volet à l'iris peut être rapproché de la manière de ponctuer un récit en langue des signes par le signe 'bref' (les deux mains ouvertes se refermant avec un mouvement latéral vers le devant du locuteur, les deux mains l'une sur l'autre).

Une autre recherche pourrait porter sur le niveau du discours. Un film est découpé en plans (600 à 900 dans la période classique, jusqu'à 1500 aujourd'hui), divisés en scènes (de 80 à 120 en moyenne). Un récit en langue des signes peut aussi être découpé en scènes et en plans.

Ainsi, le scénario peut être une approche intéressante pour jeter un regard sur la langue des signes, et il serait intéressant que les apprentis interprètes aient quelques cours sur ces notions. Celles-ci pourraient les aider à construire des énoncés signés plus riches, plus fins, plus vivants, à rentrer plus facilement, par l'habitude de ce type d'analyses, dans la compréhension – et donc la restitution – de récits signés...

LE STORY-BOARD

Cependant, malgré toutes ces 'éloges' adressées à l'écriture scénaristique, une autre technique liée au monde cinématographique pourrait être encore plus intéressante pour l'étude et la compréhension de la langue des signes : le story-board. Il s'agit de la transcription dessinée du scénario, une sorte de bande dessinée, non destinée à la publication, mais à guider visuellement le tournage du film. On y retrouve, bien sûr, tout ce qui a été défini pour le scénario, mais avec en plus une représentation visuelle de ce que peut donner telle prise de vue, tel cadrage, tel enchaînement... D'ailleurs, la manière de retranscrire, de manière dessinée, des récits en langue des signes se rapproche de la technique du story-board, et permet d'entrer ainsi dans l'analyse scénaristique d'un récit signé.

Par exemple, le récit suivant : un bébé ours se promène dans une forêt. Tout d'un coup, une de ses pattes est prise dans un piège. Il se met à crier. Un chasseur, à proximité, entend ce cri et se dirige rapidement vers le bébé ours qui pleure. Le chasseur met l'ourson en joue – lorsque derrière lui le papa ours pousse un cri terrible. Le chasseur se retourne, est complètement effrayé et s'enfuit à toute vitesse (dessins de Laurent Verlaine, Sourd).



La présentation dessinée de ce conte pour enfants permet d'appréhender quelques types d'analyse que permet la comparaison entre langue des signes et scénario.

Les premiers signes du récit, permettant de dresser le décor, peuvent être assimilés, dans le scénario, aux didascalies. La première scène, présentant le personnage central du récit, est comparable à une 'scène d'exposition' (ce que l'on pourrait comparer aux distinctions linguistiques thème/thème). On distingue ensuite, dans l'écriture scénaristique, les scènes (« unité dramatique dans laquelle le protagoniste entreprend une action pour atteindre l'objectif propre à cette scène » *Synopsis*, H.S. n° 1, p. 56) et les séquences (« subdivision d'une scène selon deux critères : le lieu et le temps » *ibid.*). La brièveté du récit proposé ici ne permet pas d'appliquer toutes ces subdivisions.

La majorité des plans de ce conte (13 sur 16) sont en caméra subjective – les autres (3) étant essentiellement dédiés à la présentation du lieu et des personnages. D'ailleurs, le passage d'un point de vue subjectif à la présentation du personnage suivant permet de découper le conte en trois scènes, introduites à chaque fois par une présentation en signes standards du personnage principal (du début jusqu'au cri de l'oursin, de la présentation du chasseur jusqu'à la mise en joue, et de la présentation du papa ours jusqu'à la fin). Ce découpage, basé sur l'introduction d'un personnage en signes standards, correspond au découpage narratif : les deux premières scènes commencent par un rythme lent, puis intervient un effet de surprise – le nœud dramatique, et ces scènes se terminent sur une attente quelque peu angoissée de ce qui va advenir ; cassant ce rythme, la troisième scène commence par l'effet de surprise et se termine par la résolution des attentes laissées en suspend.

Ce récit comporte une structure relativement simple : rythme ternaire, trois personnages (dont un personnage focal), deux objets (piège et fusil), peu d'effets de style, essentiellement des actions (verbes), une chronologie continue et pas de dialogue, car il s'agit d'un récit destiné à de jeunes enfants – c'est pourquoi il est essentiellement composé d'expressions simples en transfert personnel (dans les scénarios, on parle d'ocularisation interne), portant sur un sujet récurrent dans les contes : l'innocence persécutée, avec un aspect 'moral' fort (rôle de l'autorité parentale, dangers de l'insouciance...).

La durée y est exprimée uniquement par les verbes : la marche de l'ourson et du chasseur dans la forêt prenant un certain temps, comme les pleurs de l'ourson, contrairement à la soudaineté du déclenchement du piège, la surprise du chasseur, ou la rapidité de sa fuite. Les deux premières scènes ont une durée à peu près équivalente, la troisième est un peu plus brève. Au point de vue linguistique, beaucoup de points seraient à noter, comme la diversité, le rôle et l'importance du visage, la fonction des emplacements, etc. – mais cela n'est pas le sujet ici. Juste un détail intéressant : l'expression du visage est toujours associée au sentiment du personnage transféré (joie, douleur, pleurs de l'ourson ; traque, étonnement, empressement, joie, délectation, surprise, frayeur, peur du chasseur ; colère du papa ours), sauf en un cas : le piège. Là, l'expression du visage reflète la 'méchanceté' du piège qui se referme sur la patte de l'ourson, et non la douleur ou la surprise de celui-ci. On peut voir là un effet de style : la personnification, qui renforce le sens que veut donner le narrateur quant à la place de ce piège dans le récit.

Des études plus poussées sur l'analyse de l'image pourraient amener d'autres remarques. Ainsi, un *a priori* est souvent répandu : l'écriture textuelle serait plus contrainte que l'écriture visuelle – le dessin permettrait une liberté d'expression beaucoup plus grande que l'écrit. Et il est vrai, lorsque l'on regarde des récits en langue des signes, des films ou des bandes dessinées, que l'on voit une multiplicité de points de vue, une richesse visuelle qu'il paraît souvent difficile – voire impossible – de retranscrire verbalement. Ceci est dû notamment aux capacités de la perception visuelle, beaucoup plus importantes que celles de la perception auditive. Cependant, lorsque l'on écoute les professionnels de l'image, ceux-ci mettent souvent un frein à un tel enthousiasme. A la question : « Le choix des cadrages, des plongées ou contre-plongées, la valeur des plans de chaque vignette : cela fait partie d'un choix effectué en amont ou cela vous vient-il au cours du dessin ? », Hermann répond : « C'est une variable purement visuelle. Et chaque case découle des cases qui ont précédé. Je vois les séquences et la façon dont je vais les présenter, et au final, il n'y a pas tant de solutions que cela. La bande dessinée est une école de rigueur, voire de contrainte. » (*Storyboard*, n° 2, fév. 2003, p. 18). De même, en langue des signes comme dans les langues vocales, même s'il existe la plupart du temps un nombre indéfini de manières de raconter une histoire, les choix effectués restreignent à chaque fois les possibilités quant à la suite du récit. Et ces contraintes s'imposent à tous les niveaux. Pour le récit dessiné plus haut, le fait de vouloir produire un conte pour enfants interdit nombre d'effets de style, de vocabulaire, de syntaxes plus compliquées ; le choix, dès le départ, d'utiliser le transfert personnel pour l'ourson implique, pour garder la cohérence du récit, que les autres personnages seront aussi signés en transfert personnel ; le choix, dès la première scène, d'indiquer la durée uniquement par le verbe entraîne, pour la suite du récit, un même type d'expressions ; etc. Le génie du narrateur est alors de jouer avec ces contraintes – parfois de les transgresser pour donner un effet particulier – pour produire un récit attirant.

« Le story-board est un élément graphique et visuel qui fait partie intégrante de la genèse d'un film et qui, de fait, cohabite étroitement avec le scénario. » (Sophie Kovess-Brun, *Synopsis*, n° 14, août 2001, p. 61). Pour un interprète en langue des signes, le travail est similaire : dans le sens français-langue des signes, un scénario se déroule petit à petit dans l'esprit de l'interprète, au fur et à mesure des propos qu'il entend, et il doit transcrire sous forme visuelle, tel un story-board, ce

scénario. Dans le sens langue des signes-français, l'interprète voit d'abord le story-board, le récit dessiné, et il doit trouver sa traduction française, tel le scénario.

C'est pourquoi le travail à partir de scénarios et de story-boards serait un exercice intéressant pour des apprentis interprètes. Le fait de ne pas savoir bien dessiner n'est pas rédhibitoire : les auteurs de story-board ne sont pas tous dessinateurs professionnels ; les dessins réalisés sont plus souvent des esquisses réalisées à gros traits que de vraies œuvres de bandes dessinées – c'est pourquoi ils ne sont pas publiés. Pour faciliter ce travail, divers outils existent, comme une revue spécialisée (*Storybard*, trimestriel publié par les éditions Alvisa) ou différents livres, comme ceux de M. Begleiter (2001) ou de R. Jacquinet (2001).

TANT D'AUTRES PONTS

Des rapprochements inattendus, quoique secondaires, peuvent encore être trouvés entre divers types d'expression et langue des signes. Ainsi en est-il de l'écriture – ou plus précisément, entre l'expressivité des signes et l'expression scripturaire telle qu'elle est analysée par la graphologie, l'informatique, l'art ou la poésie...

GRAPHOLOGIE DES SIGNES

Michelle Willi (1997 : 12-29), de la Société française de graphologie, établit ainsi un parallèle entre les formes extérieures des signes (leur mouvement, leur tension...) et l'analyse des formes écrites (révélant le caractère du scripteur). L'auteur montre ainsi des convergences entre, par exemple, une écriture verticale, anguleuse, avec des finales prolongées d'une femme quelque peu autoritaire et les signes comme « décider », « commander », « intervenir »... Ou encore entre une écriture courbe, compacte, enroulée sur elle-même, d'une femme séductrice et possessive et des signes comme « intéressé », « avantage », « compliqué »...

En graphologie, les trois critères les plus importants pour l'analyse sont : en premier l'orientation (une écriture tournée vers l'arrière, l'avant, s'étendant vers le haut...), le mouvement (court-long, coulant, droit...) et la tension (de l'écriture la plus lâche à la plus raide).

Il est vrai que les mouvements des signes, leur ampleur, leur répétition, leur tension sont à la base de leur signification : en règle générale, par exemple, le côté 'doux' ou 'brusque' d'un signe, son mouvement ascendant ou descendant, sa durée... vont de pair avec le sens visé par ce signe.

Cependant, à notre avis, si un rapprochement peut être tenté entre graphologie et langue des signes, ce n'est pas tant au niveau général des signes dans leur constitution qu'au niveau individuel, dans la manière dont les signes sont réalisés, intégrés et interprétés par un locuteur. Ainsi, un même locuteur aura une expressivité différente selon les situations dans lesquelles il se trouve (plus amples, plus nerveux, plus retrécis, selon les situations) – de même qu'une écriture sera différente selon les situations dans lesquelles elles sont produites (les graphologues savent, par exemple, qu'une lettre de motivation manuscrite est souvent écrite avec une certaine tension nerveuse pouvant tromper l'analyse ; c'est pourquoi ils demandent, en général, différents types d'écrits afin d'avoir une vue plus objective de l'écriture de la personne concernée).

D'autre part, il est évident (au sens étymologique) que la réalisation de la langue des signes, son effectuation par un locuteur sera très différente de la manière de signer d'un autre locuteur :

certains ont, en général, des signes plus amples, d'autres plus ramassés, certains ont des gestes brusques ou saccadés, d'autres des signes plus liés – tout en exprimant le même signifié, en produisant les mêmes signes. Et ces différences inter-individuelles, au niveau de l'orientation, du mouvement et de la tension peuvent être effectivement révélatrices du caractère du signeur, comme les caractéristiques de l'écriture peuvent être révélatrices du caractère du scripteur.

Mais comment nommer un 'graphologue en langue des signes' ?

RYTHME ET SYMETRIE

Selon Ravaisson, la beauté se révèle essentiellement par la symétrie et l'eurythmie : « La symétrie est la correspondance des parties qui les rend commensurables les unes avec les autres [...] Mais la symétrie ne suffit pas à la beauté ; il y faut de plus, a dit Plotin, la vie de laquelle témoigne le mouvement [...] Le mouvement qui fait bien et qu'apprécie ainsi la sensibilité, c'est la grâce. » (1933 : 81) Dans le même sens, le groupe μ note : « En vérité, il semble bien que les catégories esthétique et sémantique ne soient nullement des dimensions opposables de notre perception. » (1992 : 39)

La symétrie et le mouvement sont caractéristiques de la langue des signes... Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles elle apparaît attirante pour beaucoup d'entendants... En cela, la langue des signes, de part le canal utilisé, met en jeu naturellement le mouvement, le rythme, que ne reflète pas toujours un texte écrit. D'ailleurs, beaucoup d'entendants, regardant des sourds signer, relèvent une impression, un sentiment d'expression poétique. En effet, la poésie joue sur ces deux critères de rythme et de symétrie. Est-ce que le travail de traduction à partir de poésies ne pourraient pas aider les apprentis interprètes pour leur expression signée ?...

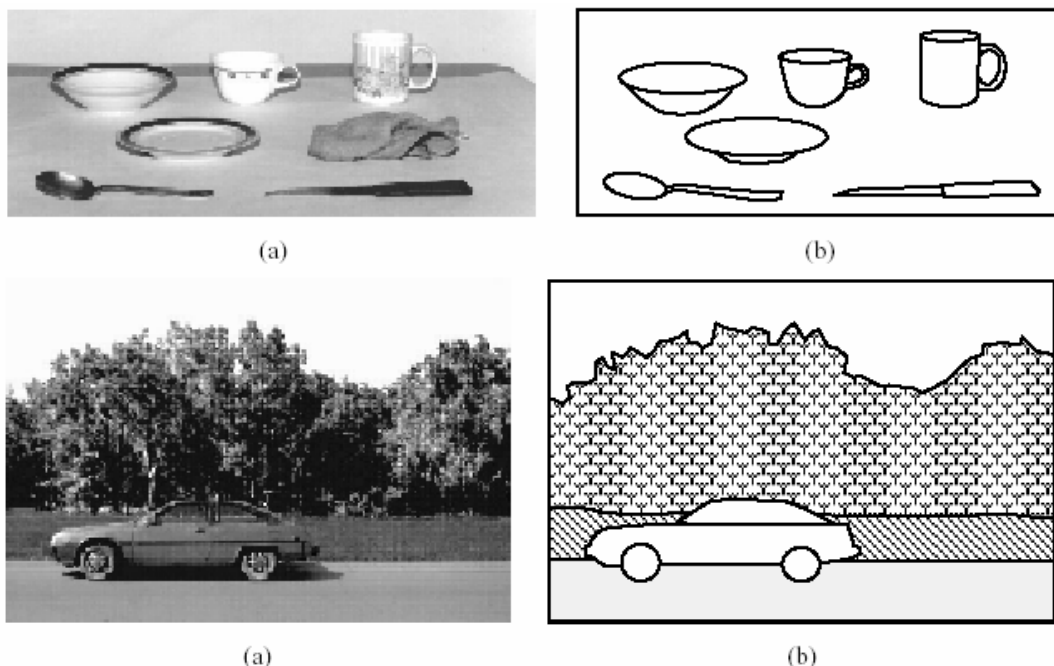
Ces liens entre langue orale et langue signée, entre dessin et langage ou encore entre rythme et signes montrent que la réalité n'est pas aussi tranchée que ne peuvent le faire croire les catégories qui enferment cette réalité. Ainsi, par exemple, Gérard Hoffnung, compositeur et dessinateur, a souhaité mettre en musique quelques dessins de son livre *The Offnung Music Festival*. Il créa ainsi en 1956 le premier concert Offnung – suivi de beaucoup d'autres.

INFORMATIQUE

La traduction d'un énoncé verbal en une image, une représentation graphique, suscite de nombreuses recherches, notamment dans le cadre d'applications informatiques comme la création d'interfaces automatisées pour des domaines comme l'architecture (Arnold & Lebrun 1992). L'informatique, et plus particulièrement les recherches en intelligence artificielle, se sont penchées sur la transcription verbal/image (Larkin et Simon 1987 ; Arnold 1990 ; Faure 1991). Ces recherches sont intéressantes en ce qu'elles montrent concrètement les difficultés de transcription entre ces deux modes d'appréhension ou d'expression, comme les spécificités des 'procédures perceptuelles', jouant sur ce que le sujet voit, en identifiant un angle ou une symétrie, ou en distinguant une figure de son fond (Larkin et Simon 1987). A propos des recherches sur les systèmes experts, et plus particulièrement sur un système portant sur l'archéologie, Lagrange et Renaud (1987 : 217-218) notent que ce système « a peut-être un rôle démonstratif : il expose machinalement les faiblesses du discours archéologique qui lui a donné naissance ». Les résultats – et plus précisément les difficultés à obtenir des résultats de qualité – par des langages ou systèmes informatiques peuvent révéler les lacunes qui ont parsemé leur conception. Ces questions se posent également à propos de la langue des signes : comment par exemple retranscrire en français, ou dans une structure formelle d'arbre syntaxique, le point de vue (au sens cinématographique) du locuteur, exprimé de manière fine en langue des signes selon l'emplacement précis où les signes

sont réalisés ? Ou encore, comment caractériser (et retranscrire de manière automatique) l'amplitude des gestes, qui, selon les contextes, peut être liée soit à un caractère personnel du locuteur, soit à un caractère groupal (gens du Sud...), soit à une intention énonciative (colère...), soit encore à un contexte pragmatique (conférence) ?... Il faudra sans doute de nombreuses années (et de nombreuses recherches linguistiques) pour qu'un personnage virtuel puisse signer de manière 'quasi-naturelle' (de telle manière qu'un interlocuteur ne puisse pas deviner la source – humaine ou informatique – de la réponse signée) !

De nombreuses recherches en informatique peuvent cependant être intéressantes, en général pour la langue des signes ou en particulier pour les interprètes. Par exemple, certaines recherches portent sur la reconnaissance des formes, la transformation d'images 2D en images 3D, etc. Certains programmes peuvent analyser une photographie pour en tirer les traits saillants (VISOR : Kheng Leow & Miikkulainen, 1997) :



Ce genre de programmes montre le lien entre image et dessin, le type de processus perceptifs et cognitifs à l'œuvre dans la vision – et le genre d'exercices intéressants pour des apprenants de langue des signes : présenter en langue des signes une image photographique peut être difficile pour ceux qui n'en ont pas l'habitude. Partir d'une représentation dessinée est plus simple : les traits saillants sont mis en avant, les surfaces unifiées...

Un autre exemple : les recherches dans le domaine topologique ont amené la création de programmes de « raisonnement spatial », soit pour étudier les expressions spatiales dans le langage naturel, soit pour la création d'outils appliqués, comme en géographie (Cohn 1997, Hernandez 1994). Un exemple de ces recherches est celui du groupe QSIM de l'université du Texas, mettant au point une 'carte cognitive' qui permet à un robot de connaître son environnement et de s'y déplacer. L'espace peut être ainsi analysé à partir de 'régions', de 'connexions de régions' – Clarke (1981) note huit relations basiques de régions spatiales : C (est connecté avec), DC (est disjoint de), EC (est extérieurement connecté avec), PO (recouvre partiellement), TPP (est inclus et tangent à), NTPP (est inclus et non tangent à), TPPI (inverse de TPP), NTPPI (inverse de NTPP), EQUAL

(est égal à). Peut-être l'application de telles recherches à des programmes de reconnaissance d'énoncés en langue des signes permettra-t-elle de mieux prendre en compte la dimension spatiale de l'expression signée, et notamment les emplacements grammaticalement signifiants.

L'informatique pourra peut-être, à terme, partir d'une image ou d'un texte pour en présenter une traduction en langue des signes – ou inversement – mais pour cela, les recherches linguistiques sur les langues des signes, notamment, doivent faire quelque progrès (euphémisme)...

HISTOIRE DE L'ART

L'histoire de l'art peut être un lieu intéressant pour une meilleure compréhension du lien entre images et textes, entre représentations et discours sur les représentations. Ce n'est pas le lieu, ici, de développer ce domaine riche et complexe. Notons seulement deux ou trois traits, à titre d'exemple.

L'esthétique classique était fondée sur une certaine conception du rôle de l'image. Selon la formule de l'*Art poétique* d'Horace (v. 361) : « *Ut pictura poesis* » : la poésie est comme une peinture, elle doit emprunter à l'image sa sensibilité, son pittoresque, sa couleur ; tandis que l'image doit être lue comme un texte, et les peintures appréciées selon leur exactitude par rapport au thème représenté (Rensselaer W. Lee 1991). Cette conception éclata à partir des réflexions de G.E. Lessing (*Laocoon ou des frontières de la peinture et de la poésie*, 1766) : les arts plastiques et la littérature sont nettement distingués, appartenant à deux mondes différents. Les premiers se déploient dans l'espace ; la littérature dans le temps. De là, la peinture a pu s'affranchir de l'obligation descriptive ou narrative, et chercher sa propre voie du réalisme visuel, puis de l'abstraction. Ce mouvement 'd'autonomisation' a pu permettre la recherche de voies propres, d'inventivité, notamment au niveau visuel.

Un autre mouvement est intéressant : pendant des siècles, voire des millénaires, les arts ont été immuables : la musique, la danse, l'architecture, la peinture, la sculpture et la littérature représentaient la totalité des formes d'expression possibles. Le XIX^e siècle a vu le développement de la bande dessinée, de la photographie, puis du cinéma ; puis, au XX^e siècle, la télévision, la vidéo, les images de synthèse... Ces nouveaux média sont fortement marqués par la place du visuel, et ils ont largement participé à l'évolution des mentalités quant à la place du visuel dans la transmission des connaissances, le partage des savoirs, etc. Les liens entre textes et images, au niveau de l'art, sont ainsi fluctuants. Aujourd'hui, de part le développement des moyens techniques, la frontière est difficile à cerner : de multiples œuvres mêlent différents codes, et des moyens d'expression comme l'informatique favorisent ces fusions. D'un autre côté, il existe toujours certaines frontières : l'attachement aux livres n'est pas supprimé par le développement de l'informatique, la photographie garde une certaine aura malgré l'omniprésence des images animées, l'image a toujours un pouvoir de séduction qui lui est propre.

L'histoire de l'art est également intéressante par ses descriptions verbales d'images. Un exemple en est la description de tableaux, comme dans les *Salons* de Diderot. Le but en est clairement de permettre à un lecteur de s'imaginer le tableau qu'il n'a jamais vu : « Je vous décrirai les tableaux, et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace et qu'on y posera les objets à peu près comme nous les avons vus sur la toile. » (*Salon de 1765*). Ainsi, Diderot prend le parti de ne pas décrire le tableau comme un objet statique, mais de suivre le déroulement du regard dans son dynamisme : utilisant l'impératif (imaginez, voyez...), il place progressivement les objets découverts par le regard, invitant le lecteur à suivre le même parcours. La progression ainsi décrite n'a rien à voir avec les techniques utilisées par le peintre, ni avec une description scientifique ou méthodique du tableau, mais selon des critères d'appréhension personnelle, comme le fond avant la figure, ou tel personnage avant ce qui l'entoure, etc. Ces

descriptions invitent également le lecteur à imaginer prendre un rôle actif dans la composition du tableau : placez tel élément à tel endroit, élevez une estrade, accrochez tel objet sur tel mur... Cette participation active, à travers une description verbale, fait penser à la fin de ses lettres à Sophie Volland, sa maîtresse : « Je vous entends, je vous vois ». L'écriture, par l'intensité de ce qu'elle décrit, peut construire une présence de l'objet ou de l'être absent ; l'objet ou l'être imaginé peut avoir une 'quasi-présence' – et en tous cas, permettre la construction d'une image mentale presque aussi dense qu'en présence de ce qui est ainsi évoqué. Images et textes peuvent ainsi se rejoindre, et former ensemble une image mentale prégnante.

Ainsi, de nombreux ponts existent entre langue des signes et autres formes d'expression – dessin, bande dessinée, scénario, story-board, etc. Ces points communs – ou points de comparaison – portent essentiellement sur l'utilisation que ces formes font de l'expression visuelle (l'iconicité au sens large). Ces comparaisons sont intéressantes dans les deux sens : recourir aux dessins, schémas ou autres représentations figurées peuvent permettre de mettre noir sur blanc, d'objectiver certains phénomènes se produisant en langue des signes – comme pour le story-board. Et inversement, les études portant sur ces formes d'expression peuvent donner des idées, fournir des clés d'analyse sur des processus que l'on retrouve identiquement – ou de manière proche – en langue des signes. En tous cas, pour des interprètes, ces outils sont très intéressants pour ne pas rester 'collés' au texte, mais s'imprégner davantage de l'iconicité qui fait la richesse et la beauté de la langue des signes.

LETTRES ET LANGUES

DE LA MOTIVATION EN LITTÉRATURE

Une des premières questions se posant à l'interprète en langue des signes est la suivante : comment rendre, par le discours oral ou écrit, la richesse visuelle des récits ou descriptions en langue des signes – ou, inversement, comment rendre visible, visuel, par la langue des signes, la linéarité des discours de langues vocales ? Cependant, même dans l'écrit, le côté visuel n'est pas toujours absent. Ainsi, par exemple, les calligrammes d'Apollinaire mêlent visuel et écrit : « Et moi aussi je suis peintre » (Edeline 1999 : 203). Ainsi, les recherches sur la motivation dans les langues orales sont nombreuses (voir par exemple *Faits de langue*, 1), comme celles sur l'iconicité en littérature (voir par exemple *Texte*, 21/21, 1997).

LITTÉRATURE

A vrai dire, la question de l'expression imagée, de la description visuelle en langue vocale, n'est pas neuve : depuis l'Antiquité, les rhéteurs notamment ont longuement étudié ce problème. Ces réflexions littéraires pourront peut-être nous donner quelques éléments de réponse...

DESCRIPTION

Platon (*République*, 595-608) fustige la poésie (au sens large : toutes formes d'imitation, littérature, théâtre, etc.) : l'imitation éloigne de la vérité, de la réalité ; elle entraîne ceux qui se laissent séduire vers n'importe quelles croyances ; elle n'éduque pas au bien. Tout en critiquant les sophistes, Aristote réhabilite l'imitation (*Poétique*, 1448b) : elle peut être source d'enseignements. Il va d'ailleurs analyser différentes formes d'expression, comme l'image (*Rhétorique*, 1406b-1411b) : exposer des faits en les représentant aux yeux de l'auditeur est une élocution souvent appréciée, une technique de persuasion efficace.

On distingue ainsi, traditionnellement, la *mimésis* (l'imitation, comme au théâtre) et la diégèse (le récit, le discours d'un narrateur). Le récit des événements peut être interrompu de diverses manières, telles que le discours rapporté des personnages ou du narrateur, ou encore par une description. Cette dernière est souvent opposée au récit, car elle est comme une pause dans le déroulement des événements. Leur style diffère souvent ; Boileau notait, dans *L'Art poétique* : « Soyez vif et pressé dans vos narrations ; soyez riche et pompeux dans vos descriptions ». On peut, d'ailleurs, retrouver de telles oppositions en langue des signes, entre des récits vifs et rapides et des descriptions riches et détaillées, notamment grâce à des structures de grande iconicité.

La description peut avoir diverses fonctions, depuis une simple fonction d'ornement, l'ajout d'un effet de réel, jusqu'à donner à voir les mouvements d'une conscience. Ces fonctions ont évolué au cours des siècles : les descriptions formaient, à la Renaissance, des parties séparées, coupant le fil du récit : des 'tableaux' présentaient tel paysage, tel point de vue, telle œuvre d'art. A partir du XVIII^{ème} siècle, l'expression du moi prend de l'importance – la description vise alors la

subjectivité, l'état de l'âme du narrateur. Plus tard, les romans réalistes y trouveront un moyen de glisser, dans le récit, les motivations psychologiques ou sociologiques des personnages.

L'interruption du récit par une description est souvent justifiée : le regard du personnage qui fonde un point de vue, le besoin de présenter à un allocataire la vue du narrateur, la présentation de l'objet qui va jouer un rôle dans le cours de l'action... D'autre part, la description part souvent d'un terme, d'un thème (objet, type de paysage, style pictural...) qui va être le sujet de la description ; puis, souvent sous forme arborescente (un terme suggère quelques traits qui vont eux-mêmes être détaillés...), la description use de styles particuliers : emploi de caractérisants plutôt que de verbes, recours à des figures de style comme la métonymie, usage de temps comme l'imparfait... Divers travaux, comme ceux de Philippe Hamon (1981) ou de Jean-Michel Adam (1989) ont ainsi proposé des modèles théoriques de la description.

La description est « la mise en abyme d'une figuration picturale par une figuration scripturale » (Tisset 2000 : 110). En cela, elle peut être rapprochée de la langue des signes : en langue des signes également, il est possible d'interrompre le fil du discours pour s'arrêter sur la description d'un point de vue, d'un paysage, d'un objet... Et en langue des signes comme en langues vocales, la séquence descriptive pourra présenter des caractéristiques particulières : utilisation de caractérisants plus que de verbes, temps du récit comme suspendu, figures de style (synecdoques, métonymies...), rythme différent, etc. Il pourrait être intéressant de chercher les différences entre le discours descriptif en langue des signes et celui qui est développé par les langues vocales : est-ce que la possibilité, pour la langue des signes, d'avoir facilement recours à des structures de grande iconicité n'entraîne pas une imbrication plus importante du descriptif et du narratif que ne le permettent les langues vocales ?

EKPHRASIS

L'ekphrasis est un sujet à la mode dans les études sur les rapports entre littérature et peinture : les nombreux colloques portant sur les *Word and Image Studies* l'évoquent souvent (bibliographie : Grodek 1997 : 257-400). Ce terme est l'équivalent grec du lexème latin 'descriptio' ; cependant, dans le champ des études littéraires, l'ekphrasis prend une acception particulière. Hermogène, dans les *Progymnasmata (Péri ekphraseos)*, écrit : « L'ekphrasis est un discours détaillé qui rend, pour ainsi dire, évident et qui met sous les yeux ce que l'on veut montrer. » Thomas Mitchell définit l'ekphrasis comme « the verbal representation of visual representation » (1994: 152).

La théorie de l'ekphrasis, développée notamment par les pédagogues de l'éloquence impériale, est définie par les rhéteurs grecs et latins comme une partie du discours – ou plus précisément une expansion du discours (d'où le terme *ek-phrassein*), visant un supplément somptuaire, un ornement du discours. Elle peut porter sur cinq types d'objets : les personnes, les actions, les circonstances, les lieux et les époques. Au cours de la Renaissance cependant, l'ekphrasis se limitera de plus en plus aux descriptions d'œuvres d'art, perdant également le lien antique entre rhétorique et art du bien vivre, apanage du *vir bonus*.

L'ekphrasis est caractérisée essentiellement par deux traits : la *périégèse*, l'exposition détaillée, et l'*enargeia*, l'évidence visuelle – souvent traduite par 'vivacité visuelle'. Sainte-Beuve parle d'une « peinture toute distincte, toute pleine d'évidence, de lumière et de clarté » (1876 : 160). Les formules récurrentes évoquent le mouvement de présentation « sous les yeux » (*hyp'opsin, ante oculos*). Celle-ci va de pair avec la *phantasia*, l'imagination, qui permet à l'auditeur ou au lecteur de se représenter ce qui est ainsi décrit.

A partir du XIX^{ème} siècle, quelques critiques porteront sur les limites de l'ekphrasis : mêler description détaillée et évidence visuelle peut être contradictoire. En effet, plus une description donne à savoir, plus elle risque de s'éloigner de l'évidence visuelle. En littérature, des critiques, comme Sainte-Beuve, Brunetière ou Champfleury, ont fustigé ce souci de 'décrire pour décrire', le lecteur visualisant mieux une description sommaire que celle qui multiplie les détails. Aligner la littérature sur la peinture – selon une expression consacrée – devient alors plus un travers qu'une source d'éloge. Par la suite, les descriptions seront de plus en plus clairsemées dans les romans, des passages descriptifs étant disséminés au cours du récit – on parlera, à ce sujet, d'écriture 'impressionniste'. Et à l'opposé de l'ekphrasis, certains romans prôneront le silence comme seule possibilité d'exprimer la vision : dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, par exemple, le moment clé du récit (le dévoilement d'un tableau) est évoqué par l'énonciation d'un déictique, un geste d'indication (« Eh bien ! le voilà ! »). Le discours détaillé ne peut plus – pense-t-on – révéler, il est plus un obstacle qu'une aide. Et le langage perd sa puissance d'expression : dans *Pierre Grassou*, de Balzac, la description des tableaux est remplacée par des déictiques, cataphoriques ou présentatifs (« Cela, voici ce que c'était »). Et paradoxalement, cette désignation sans description peut procurer, pour le lecteur, une illusion référentielle consistant, non pas à voir l'image, à se la représenter, mais à la rêver, à la produire imaginativement.

De même, en langue des signes, il est possible d'élaborer des discours relevant de l'ekphrasis : des descriptions détaillées permettant à l'interlocuteur de se représenter visuellement le paysage, le personnage, l'objet ainsi désignés. La langue des signes est d'ailleurs peut-être plus 'performante' en ce domaine que bien des langues vocales. Et, comme pour les langues vocales, la description la plus détaillée n'est pas toujours la plus 'persuasive' : quelques traits peuvent suffire à évoquer un personnage ou un objet, plus peut-être que ne le feraient des descriptions trop surchargées. Voire, la simple désignation – l'index pointé, peut créer, dans le fil du discours, une impression suffisante, une illusion, permettant à l'interlocuteur de s'imaginer ce que l'on désigne ainsi. Sur ces questions 'littéraires', la langue des signes peut fonctionner de manière analogue à celle des langues vocales.

Une question se pose : peut-on dresser un parallèle entre la différence discours en français 'standard' *versus* ekphrasis et la différence discours en langue des signes standards *versus* discours en grande iconicité ? En effet, au-delà des questions morphologiques de signes individuels, le recours aux discours en grande iconicité – lorsque les signes standards sont délaissés au profit de descriptions visuelles plus détaillées – peut être considéré d'un point de vue 'littéraire' comme le choix d'une forme d'expression particulière (avec des figures et syntaxes privilégiées) relevant d'un choix énonciatif particulier (mettre en avant l'évidence visuelle). En cela, le choix d'un discours en grande iconicité serait semblable au choix de l'ekphrasis en littérature. Peut-on dire que la grande iconicité est l'ekphrasis de la langue des signes ?

RHETORIQUE

Nous avons noté, concernant la description, le recours à des figures de style. Celles-ci peuvent-elles nous éclairer sur le lien entre visuel et écrit ?

Depuis l'Antiquité, les figures du discours, les effets utilisés pour agrémenter, orner, rendre vivant le discours ont été l'objet d'analyses nombreuses – et de nombreuses discussions quant à leur nombre, leur classement, leur importance...

Les tropes (du grec *trepô*, tourner : figures entraînant un changement de sens du mot) les plus célèbres sont la métaphore et la métonymie. La première use du rapprochement de deux champs sémantiques différents, laissant à la situation le soin de faire comprendre le point précis de comparaison. La métonymie consiste à remplacer un terme par un autre du même champ sémantique (contenant/contenu, instrument/agent, produit/origine, objet/matière, personne/institution...). Ces figures comportent de nombreuses variantes. Ainsi, une des variantes de la métonymie est la synecdoque : le remplacement d'une réalité par l'une de ses parties. Patrick Bacry (1992 : 89) note d'ailleurs : « Le langage des sourds-muets a souvent recours, par souci de rapidité et de clarté, à la synecdoque – cela en particulier pour désigner une personne par un de ses traits physiques marquants. Tel homme aux sourcils broussailleux se verra appeler 'les sourcils', tel autre au nez proéminent 'le nez' ; et bien sûr on peut étendre le procédé à des éléments ne faisant plus réellement partie du corps, puisqu'on appellera 'la pipe' cet autre qui ne se sépare jamais de son brûle-gueule. De la même manière, on avait surnommé 'le Buste' l'actrice américaine Jayne Mansfield, célèbre dans les années cinquante pour telles rondeurs de son anatomie ». Il est vrai que la synecdoque est un procédé fréquent en langue des signes, notamment en anthroponymie – mais pas seulement : le signe 'maison', par exemple, présente le toit pour désigner la maison entière. On pourrait parler également de catachrèses métonymiques ou métaphoriques : figement de ces figures dans le lexique. Pour reprendre un exemple de Bonhomme (1987), le sens premier de *bureau* (éttoffe de bure) a disparu – par métonymie, ce terme désigne non plus le tissu qui recouvrait un meuble, mais le meuble même ; au contraire, *bras de fauteuil* laisse encore transparaître la métaphore originelle.

Bien d'autres figures de style peuvent être utilisées dans les discours en langue des signes : figures de ressemblance (comparaison, personnification...), figures de voisinage (antonomase, litote, euphémisme, périphrase, pléonasmie...), figures de construction (prolepse, asyndète...), figures du lexique (répétition, gradation, antithèse, hyperbole...), figures de l'organisation du discours (prétérition, réticence, digression, épiphrase...) – et il peut être important, pour un interprète, d'étudier ces figures : pouvoir les reconnaître permet de mieux saisir le discours à traduire, et de le traduire en respectant davantage sa structure et ses intentions.

L'une de ces figures peut poursuivre plus particulièrement les réflexions entamées à propos de la description : l'hypotypose. Elle est, en quelque sorte, un figement, une codification des techniques utilisées pour l'ekphrasis : il s'agit, en effet, d'une figure consistant en une description riche, fouillée, complexe, voire vive et animée. Elle est censée 'mettre sous les yeux' du lecteur l'objet ou la scène décrits. Souvent, elle interrompt le récit, à la manière d'une digression, en focalisant l'attention sur un élément du récit. Ainsi, la description du bouclier d'Achille à la fin du chant XVIII de *l'Iliade* occupe 126 vers. L'hypotypose s'appuie souvent sur d'autres figures de style pour arriver à ses fins : gradations, personnifications, hyperboles, etc. Elle est donc plus une accumulation de figures qu'une figure propre. Comme pour les figures mentionnées plus haut, un discours en langue des signes peut recourir à l'hypotypose pour présenter de manière riche et détaillée un élément du discours.

Une autre figure utilisée relativement fréquemment dans les discours en langue des signes est la prosopopée : par cette figure, une chose ou une idée est transformée en un être animé, vivant et s'exprimant. Et le locuteur, s'exprimant à travers le personnage ainsi créé, peut prendre une force de conviction plus importante. La poésie ou les chansons peuvent, comme la littérature, avoir recours à cette figure : « Ne m'appellez plus jamais France ; la France, elle, m'a laissé tomber... » dit un paquebot dans une chanson de Sardou. En langue des signes, de part les structures de grande iconicité, il est fréquent d'avoir recours à des transferts – même vis-à-vis d'objets ou d'animaux. Et,

de fait, ce procédé prend une force expressive souvent plus grande qu'un simple discours en langue standard.

Ainsi, l'analyse des figures de style appliquées à la langue des signes peut être intéressante à plusieurs titres : d'une part au niveau morphologique (notamment par la synecdoque), au niveau syntaxique (pour éclairer diverses possibilités de constructions de phrases, en fonction de l'effet recherché), au niveau du discours (pour mieux comprendre diverses techniques oratoires). Il pourrait être également intéressant d'approfondir les liens entre l'iconicité et ces figures de style : le fait que la langue des signes recourt plus fréquemment à certaines d'entre elles est un signe et une conséquence du rôle prépondérant que joue l'iconicité pour la langue des signes. Ainsi, l'écrit peut être en quelque sorte un lieu « d'expression visuelle », et de nombreux auteurs ont cherché à produire des « mimotextes », usant de toutes les techniques possibles afin de dresser des tableaux, par des mots, devant les yeux du lecteur. Cette quête, ce rêve d'une littérature destinée plus au regard qu'à l'ouïe, a même pu devenir un courant littéraire autonome, un sujet d'études dans les cours de rhétorique, et des figures de style précises. Et il est vrai qu'il s'agit là, de quelque manière, du même rêve porté par les interprètes en langue des signes : peindre par les mots et mettre des mots sur des images.

L'étude des figures de style en particulier, et de la rhétorique en général, a longtemps été délaissée, voire quelque peu méprisée, par les recherches linguistiques : ce qui revient à 'manipuler' l'auditoire n'est pas un sujet de recherche scientifique 'sérieux'. Toutefois, R. Jakobson, dans ses études de l'aphasie (1956), a repris ces deux principales figures pour parler de 'troubles métaphoriques' (altération de la faculté de sélection et de substitution) et de 'troubles métonymiques' (altération de la faculté de combinaison et de contexture). A sa suite, J.-C. Milner a repris ces termes pour parler des mécanismes constitutifs du langage, ceux de similarité et de contiguïté, désignant ainsi respectivement l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique (1989). C. Cortès donne ainsi les définitions suivantes : « La métonymie correspond, sur le plan structural, à une projection sur l'axe paradigmatique d'un rapport de contiguïté dans le cadre d'une cotopie. Dans la métaphore, on observe une projection sur l'axe syntagmatique d'un rapport de similarité entre deux domaines isotopiques ou cotopiques distincts (relation allotopique). Chacune de ces opérations a pour effet un raccourci sémantique qui est à l'origine d'un conflit conceptuel avec le contexte. » (1995 : 95) Lakoff (1987) et Lakoff & Johnson (1980) poussent encore plus loin le rôle de la métaphore et de la métonymie : ces figures sont à l'origine de nos catégories conceptuelles. Les mécanismes de construction des concepts sont au nombre de quatre : modèles propositionnels, fondés sur des images, métaphoriques et métonymiques.

LINGUISTIQUE

Les limites de ce mémoire, et l'ampleur des questions linguistiques ne nous permettent que de noter quelques points de réflexion...

THEORIES

Les théories linguistiques sont nombreuses. Différents classements peuvent leur être attribués, afin de mieux comprendre leurs rapports et leurs oppositions. Pour une première approche, il est possible de distinguer trois types de théories :

- premièrement, les théories ‘autonomistes’ (selon le terme de Schelstraete 1993), celles qui sont centrées sur la grammaire, comme la grammaire générative développée par Chomsky. Le but de la linguistique est, selon ces théories, de mettre à jour la compétence, le savoir linguistique intériorisé du locuteur. La grammaire forme un module spécifique de la cognition humaine, un module du langage, lié d’un côté au système perceptif et de l’autre au système cognitif central. Ce module du langage est de nature essentiellement syntaxique, et les bases en sont communes à tout homme : il existe une grammaire universelle, que chaque langue vient particulariser par des paramètres propres.
- deuxièmement, les théories ‘interactivistes’ (Victorri 2000), qui gardent un statut spécifique à la syntaxe, mais qui admettent que des facteurs sémantiques ou pragmatiques puissent influencer les constructions syntaxiques (Jackendoff, Van Valin et LaPolla...). Il existe toujours une modularité des différents processus cognitifs, mais ces processus peuvent fonctionner en parallèle et interagir.
- troisièmement, les théories ‘intégratives’, pour lesquelles il n’existe pas d’autonomie de la syntaxe, le langage étant structuré selon des critères d’efficacité de la communication (linguistiques fonctionnelles – Halliday, Givón...), selon des mécanismes cognitifs (Lakoff, Langacker, Talmy, Fauconnier...) ou selon des processus énonciatifs (Benvéniste, Ducrot, Culioli...).

À notre avis, toutes ces approches, toutes ces théories peuvent être intéressantes pour l’étude de la langue des signes. En effet, celle-ci est un objet relativement neuf dans le champ des recherches linguistiques, et une multiplicité de regards ne peut qu’être bénéfique, permettant de mettre progressivement à jour de plus en plus de caractéristiques de cette langue. Il sera temps, plus tard, lorsque ces recherches auront montré leurs conclusions, de retenir le meilleur de chacune d’entre elles.

LANGUE ET CULTURE

La pensée visuelle, dont il a été question plus haut, pose la question de l’universalité ou de la particularité des perceptions selon la langue ou la culture à laquelle on appartient. R. L. Gregory s’interroge ainsi sur les différences culturelles dues aux différences de perception. Il cite l’exemple de peuples comme les Zoulous : ceux-ci vivent dans une culture ‘circulaire’ : les huttes sont rondes, les champs sont cultivés de manière courbe, la plupart des objets qu’ils fabriquent ne comportent pas d’angle droit. Or on a pu observer qu’ils ne sont pas affectés de la même manière que des occidentaux par certaines illusions comme les illusions de distorsion. De même, des particularités ont été observées chez les peuples vivant dans des forêts denses, donc sans l’habitude des perspectives lointaines. « Ici encore, il semble que les mouvements actifs et la manipulation des objets soient d’une grande importance pour le calibrage du système visuel. » (2000 : 193) De même, le neurobiologiste Israel Rosenfield écrit : « L’expérience a donné à chacun d’entre nous sa propre manière de reconstruire ce qu’il perçoit, un peu comme un peintre qui possède sa propre façon de peindre. Les perceptions, les images mentales non linguistiques sont une reconstruction, une transformation de l’expérience passée ou du moment présent en une image qui n’est ni l’un ni l’autre, mais qui dépend des deux à la fois. » (1990 : 27)

À l’inverse, un courant de pensée attribue la primauté à la langue. Selon l’hypothèse du déterminisme linguistique, développée par Sapir et Whorf, les pensées sont déterminées par les catégories offertes par leur langue. Les différences entre langues entraînent des différences entre les

pensées de leurs locuteurs. Ainsi, les langues découpent le spectre à des endroits différents pour nommer les couleurs, le concept du temps est fondamentalement différent selon les cultures... Les catégories de base de la réalité ne sont pas dans le monde, mais sont imposées par la culture. « Nous pensons un univers que notre langage a d'abord modelé », écrit Benveniste (Parot 2000 : 88). De même, Bernard Cocula et Claude Peyrouet notent : « Le découpage du réel et la réflexion sur les activités humaines sont différents suivant les ethnies. Le symbolisme attaché aux objets et aux signes linguistiques qui s'y réfèrent pourra donc varier d'une culture à une autre. Ce qui permet d'affirmer l'influence déterminante d'une langue sur la perception [...] La perception visuelle dépend largement des patterns, des modèles, des valeurs culturels. » (1986 : 19-20) Arnheim recense ainsi quatre formulations allant dans le sens d'une primauté du langage : la façon dont nous voyons découle des habitudes du langage ; il n'y a aucune forme de pensée hors des mots ; la segmentation de la nature n'est qu'un aspect de la grammaire ; ou bien, en un autre sens, ce ne sont pas les mots qui organisent, mais la perception qui est elle-même sémiotisante, le langage reprenant les distinctions apportées par la perception – dernière conception plus proche d'une pensée phénoménologique (1976).

Noam Chomsky, et bien d'autres linguistes à sa suite, développèrent la théorie des universaux du langage. Selon cette conception, le langage n'est pas d'abord un produit culturel, mais le fruit de la structure biologique du cerveau humain. C'est une adaptation biologique, servant à communiquer des informations. Il ne modèle pas insidieusement nos pensées, mais ce sont nos pensées qui le modèlent. Ainsi, les possibilités de variation du langage sont nettement limitées : les structures de base sont identiques dans toutes les langues. Autant le développement des sociétés est variable au point de vue des connaissances, des techniques et de bien d'autres domaines, autant les langues ne sont pas plus développées, pas plus complexes dans les sociétés dites civilisées que dans les sociétés dites primitives. Ainsi, par exemple, Pinker relate l'histoire d'Ildefonso (1999 : 65), sourd ayant vécu jusqu'à l'âge de vingt-sept ans sans langage, ni oral ni écrit ni signé, mais qui avait néanmoins développé des compétences intellectuelles, et montrait ainsi que le langage n'est pas nécessaire à la pensée. Ainsi, le relativisme culturel, qui a fait longtemps croire à une spécificité du vocabulaire eskimo, ou à la particularité des rapports sociaux chez les Samoans, ou encore à la singularité du concept de temps chez les Hopis, est critiqué comme étant le fruit de la naïveté des anthropologues, qui prennent toute affirmation au pied de la lettre.

Les travaux de Chomsky ont trouvé de nombreuses applications. Par exemple, Solomon Marcus a effectué des recherches sur les structures visuelles, cherchant à mettre en relation, sous forme de propriétés mathématiques régulières, l'univers du visuel avec les effets esthétiques qui s'y associent. « Les grammaires picturales sont des extensions des grammaires chomskyennes dans lesquelles le vocabulaire terminal est constitué par des entités géométriques, mais où la concaténation de ces entités est réglée par certaines opérations de nature géométrique (1986 : 316). » Il s'agit donc de présenter sous forme linéaire ce qui se donne comme spatial à la perception. Est-il possible d'appliquer ces recherches à la langue des signes ? Dans cette lignée cherchant à unifier le divers du langage, Merritt Ruhlen a publié en 1994 *l'Origine des langues*, ouvrage dans lequel il pense décrire les bases de la langue originelle qui aurait été parlée par nos ancêtres, il y a quelque cinquante mille ans.

Toutes ces recherches sont critiquées par nombre de linguistes (Auroux 2000 : 12). Parler d'un 'instinct' du langage n'est peut-être pas approprié : celui-ci a besoin d'un contexte culturel pour se développer. Ainsi les 'enfants sauvages' n'ont jamais pu apprendre une langue. Aussi, plutôt que de parler d'instinct, il vaudrait mieux parler de faculté. Mais dire que l'homme a la faculté du langage n'est pas une nouveauté ! Et présupposer une grammaire universelle, innée, outre les difficultés d'en apporter la preuve et d'en détailler les composantes, n'apporte pas nécessairement

d'explications convaincantes. Ainsi, William C. Stokoe, célèbre pour ses premières recherches sur la langue des signes, critique cette théorie : « Nothing so far presupposes (or needs to presuppose) the innate presence in infant brains of 'universal grammar'... However, an alternate explanation exists, one that does not require the presence of the still unfathomed complexities of universal grammar or the leap from phenomenon to imagined cause. » (2000: 12) Stokoe part ainsi, pour expliquer la capacité à représenter gestuellement une réalité, des capacités naturelles de la vision : « If the 'tell' sign is at all typical of their output, these deaf children and adolescents are not using grammar rules but rather their vision, modeling, and representation to make transitive sentences. Intransitive sentences are even easier : The origin of the sign's movement points to or resembles what acted or changed, and the movement itself shows that action or change. » (2000: 14) La vision est ainsi naturellement capable de distinguer des éléments saillants d'une réalité, et les signes reprennent gestuellement ces traits.

GRAMMAIRES COGNITIVES

Il n'est pas possible, dans le cadre limité de ce mémoire, de développer un compte-rendu du foisonnement de recherches portant sur la grammaire. Notons seulement quelques exemples concernant les grammaires cognitives, exemples qui pourront nous donner à réfléchir...

Les recherches en linguistique cognitive sont nombreuses (voir la thèse d'Annie Rissler), et suivent des courants différents. Ainsi, à la suite des travaux de René Thom, diverses recherches ont porté sur l'usage de modèles topologiques et dynamiques appliqués aux structures linguistiques. S'opposant aux descriptions purement formalistes, des travaux comme ceux de Petitot (1985) ont cherché une explication naturaliste à la formation des structures syntagmatiques ou paradigmatiques : celles-ci ne sont pas une forme indépendante appliquée à une matière inerte – comme peut l'être un software vis-à-vis du hardware, mais elles émergent de cette matière selon des processus naturels. La grammaire cognitive est une grammaire spatiale, fondée sur la centralité de la sémantique, et les hypothèses de schématicité, figurativité, iconicité du langage naturel. Ces différents courants se rejoignent autour de principes communs, comme l'existence de topologies cognitives : « Les relations de position (tant statiques que dynamiques) pouvant exister entre des domaines locaux de l'espace-temps jouent le rôle d'archétypes – de schèmes de base – pour les structures syntaxiques. » (Petitot, 1985) Par exemple, les classes grammaticales fermées, telles les prépositions, proviennent d'une information positionnelle complexe, d'une schématisation morphologique sophistiquée.

Le courant cognitiviste insiste sur la dimension iconique de la pensée. Selon la formulation de Peraya et Meunier : « La connaissance est essentiellement de nature iconique. Elle commence avec la duplication mimétique, ou imitation, qui aboutit, comme l'a montré Piaget, à l'image mentale. Elle se développe ensuite à travers une hiérarchie de représentations iconiques allant des choses à portée du corps (le niveau de base de Rosch, Lakoff, etc.) vers des modèles mentaux de plus en plus abstraits mais néanmoins toujours iconiques. La connaissance par icônes est une connaissance par profils, ce qui veut dire que toute image ou modèle rend saillant certains aspects des phénomènes et en efface d'autres. La construction des modèles repose sur une activité basique d'assimilation (Piaget) ou de comparaison (Langacker) et implique de ce fait, comme processus fondamentaux : la métaphorisation (décrite par Lakoff comme projection d'un domaine-source sur un domaine-cible) et la schématisation ou extraction de partie commune à des objets ou situations analogues, ces schémas (ou scénarios) servant par la suite à effectuer des inférences. Les modèles contenus en mémoire constituent un vaste réseau de schémas enchâssés les uns dans les autres et donc pouvant se spécifier mutuellement. » (1999 : 13) L'aspect 'naturel' des processus cognitifs est toutefois interrogé : il ne faudrait pas nier l'influence culturelle sur la manière dont s'accomplissent, se réalisent ces processus (Dubois & Resche-Rigon, 1995).

Rejoignant la théorie de la vision de Marr, la grammaire cognitive ne reconnaît pas d'autonomie de la syntaxe : « Grammar (or syntax) does not constitute an autonomous formal level or representation. » (Langacker, 1987 : 2) L'opération cognitive est basée sur le *scanning*, la détection de contrastes visuels. Les unités linguistiques sont définies par découpage dans des domaines (les domaines de base comme l'espace, le temps et les qualités sensibles définissant des configurations dans des espaces géométriques). Les positions (source, but, etc.) peuvent être spécialisées en actants ou en lieux en syntaxe topologique – Petitot parle à ce sujet de 'proto-actant positionnel'. Ces proto-actants positionnels peuvent faire penser, dans une grammaire de la langue des signes, à l'emplacement auquel on attribue effectivement un rôle grammatical.

Talmy (1990) montre qu'il existe, encodées dans les structures grammaticales du langage, de nombreuses organisations schématiques abstraites, qui permettent de produire des énoncés décrivant une scène non pas comme de simples commentaires surajoutés, mais comme des 'organizing Gestalts' structurant la scène. Celles-ci pourraient nous éclairer sur les schémas d'organisation spatiale des énoncés en langue des signes...

À propos des prépositions spatiales, Vandeloise (1986) explique leurs relations en distinguant un objet, le thème et un objet de référence, son site. Ainsi, dans la phrase « le panier est sur la table », « panier » est le thème et « table » est le site. Talmy (1983) associe un certain nombre de propriétés aux thèmes et aux sites – par exemple, le site a préférentiellement des caractéristiques spatiales connues, est localisé de manière moins transitoire, est généralement plus grand ou plus complexe géométriquement, moins saillant, et apparaissant plus tôt que le thème. Par exemple, on dira plus facilement « La cigarette est à gauche du fauteuil » que « le fauteuil est à droite de la cigarette » (Vandeloise 1986 : 33) Ces descriptions rejoignent tout à fait ce que l'on dit à propos de la langue des signes : on place, généralement, en premier le support (la table) avant de placer le verre (qui est sur la table) – ou, pour reprendre la terminologie cognitive, on place le site avant de placer le thème. Ceci rejoint d'ailleurs des phénomènes psychologiques relevés depuis longtemps : il est par exemple plus facile de comprendre un énoncé lorsque le thème est mobile et le site fixe (voir par exemple les expériences de Huttenlocher & Strauss, 1968 : d'après une prescription verbale, des enfants doivent placer des blocs de couleur à différentes hauteurs les uns par rapports aux autres ; ils sont plus en difficulté que lorsque le repère est fixe)

Par rapport à la direction, Clark (1973) note la prégnance de la direction ascendante dans le choix des constructions grammaticales utilisées – comme dans les phrases utilisant des prépositions. Il explique cette prégnance par le fait qu'un terme non marqué correspond à une direction perceptivement privilégiée : le sol est généralement pris comme repère de localisation. En langue des signes, cela n'est pas tout à fait vrai, du fait de l'expression signée : les gestes partant du corps du locuteur, la direction non marquée sera celle partant du corps et se dirigeant vers l'avant – les gestes ascendants ou descendants sont physiquement moins aisés, et donc moins développés en langue, et les gestes allant de l'extérieur vers le corps du locuteur (comme pour les constructions passives), étant moins 'naturels', seront davantage marqués. D'autre part, ces orientations dépendent du point de référence. Hill (1991) note par exemple que la préposition *gaba* du hausa correspond à notre préposition *devant*. Mais, lorsqu'un objet s'interpose entre le locuteur et le thème (s'il reste visible), le locuteur Hausa emploie la préposition *gaba*, là où nous utiliserions de préférence *derrière*. Le locuteur anglais, selon Hill, a tendance à situer les objets par rapport à lui-même, alors que les Hausas manifestent une plus grande propension au décentrement. En langue des signes, on assiste généralement à un mixte entre ces deux tendances : les objets sont effectivement, en règle générale, disposés par rapport au locuteur, mais c'est le locuteur lui-même qui se décentre en prenant le rôle de différents actants par ce que C. Cuxac nomme les transferts personnels.

Pour Langacker (1987b), la dimension temporelle est inhérente au verbe, mais la préposition 'profile', fait ressortir, actualise une relation de manière telle que l'écoulement temporel y est spatialisé en une trajectoire. Cela peut être aussi valable en langue des signes : le verbe peut inclure, au moins conceptuellement, la dimension temporelle ; mais celle-ci peut être désignée, sur un axe temporel fictif, par un geste particulier. Celui-ci peut-il cependant être qualifié de préposition ?

ICONICITE

Le canal visuel influe fortement sur la structuration de la langue des signes. Il faut donc, prenant en compte les langues des signes, revoir certaines théories linguistiques : « Une partie importante de la tradition linguistique – de Saussure à Martinet en passant par Bloomfield – inclut le caractère vocal dans la description de la langue. N'est-ce pas, en effet, ce phénomène qui impose au signifiant linguistique son caractère linéaire, dont l'importance est capitale ? [...] L'unité de la linguistique n'est pas mise en cause par la possibilité, pour le message linguistique, de s'actualiser aussi bien dans la substance phonique que dans la substance graphique » (Groupe μ 1992 : 59-60) – et on peut ajouter : gestuelle. Danielle Bouvet souligne d'ailleurs que F. de Saussure estimait que la nature vocale du signe linguistique était secondaire dans le problème du langage : « les hommes auraient pu aussi bien choisir le geste » (1997 : 7).

Outre la méfiance traditionnelle vis-à-vis de l'image et la primauté du langage oral, l'analyse des langues des signes a souffert également d'un autre phénomène : la 'normalité' supposée ou inconsciemment imposée des langues de référence (occidentales). Comme le note Claire Blanche-Benvéniste : « Le spécialiste d'une langue 'exotique' constate trop souvent que la complexité des données de la langue qu'il étudie a été sacrifiée pour répondre à des impératifs théoriques ou taxinomiques » (Les Cahiers de linguistique de l'INaLcO – UTLS : www.canal-u.education.fr).

Selon Christian Cuxac, deux arguments ont été régulièrement avancés et, parfois, le sont encore, pour ne pas reconnaître aux langues des signes un authentique statut linguistique : d'abord le 'choix', par l'ensemble de l'humanité, du canal audio-oral ; ensuite l'iconicité des signes, le lien de ressemblance entre la forme des gestes utilisés et ce à quoi ils réfèrent. Pour le premier point, C. Cuxac note qu'il est scientifiquement impossible de penser la façon dont a pu s'opérer la préférence du canal audio-oral au canal visuel-gestuel pour véhiculer des informations linguistiques. Pour le second, le moment fondateur de la linguistique structurale a été l'affirmation par Saussure du caractère arbitraire du signe linguistique. On peut distinguer un arbitraire 'mineur' (aucun lien de ressemblance entre réalité et référent) qui est dû aux propriétés du canal audio-oral et l'arbitraire radical saussurien : la langue est un système dont les unités ont un caractère différentiel et négatif (aptitude au 'méta', à décontextualiser, déréférencier tous types de signes).

Selon Cuxac, la confusion patente des sens du terme 'arbitraire' dans la linguistique structurale d'inspiration saussurienne a donné lieu à un enchaînement de méprises. Première méprise : avoir confondu l'objet 'langue' avec ce qui rendait possible son fonctionnement en système, c'est-à-dire avoir pris l'effet pour la cause. Deuxième méprise : avoir fait des structures (non-iconicité, linéarité, double articulation) des conditions définitoires de ce qui est digne d'être classé parmi les langues. Au contraire, le caractère iconique des signes ne constitue pas une entrave à leur fonctionnement différentiel et systématique et ne bloque pas la possibilité d'avoir accès à l'ensemble des jeux de langage. Ainsi, « je pense que l'hypothèse phonologique, qu'elle s'énonce en termes de phonèmes ou de traits distinctifs, est superfétatoire par rapport à un étiquetage 'phonétique' articulo-perceptif, et constitue en fait un artefact structural du chercheur. Les langues des signes nous conduisent donc à réviser l'un des principaux axiomes de la linguistique structurale. Que le caractère doublement articulé des langues orales ait valeur d'organisation-réorganisation structurale n'est que

l'exploitation après coup d'une économie linguistique optimale adaptée au canal utilisé, et non une condition a priori pour qu'un moyen de communication soit digne d'être considéré comme une langue. » (2000 : 170) Il est d'ailleurs courant aujourd'hui de reconnaître que la motivation n'est pas absente dans la genèse de la formation des langues orales : « L'incarnation, l'imagé, le motivé, le scopique... sont des médiateurs actifs de l'établissement de la convention arbitraire liant le concept et sa forme, même si l'on tient compte de la double articulation ». (Caprile, 1995 : 104).

Quant à l'iconicité, ce que Diderot appelle l'hiéroglyphe, C. Cuxac distingue la visée iconocisatrice qui consiste en des séquences équivalant à : 'voilà, ça s'est passé comme ça' et l'on montre en décrivant, ou 'un personnage comme ça' que l'on montre en l'imitant, et la grande iconicité : traces structurales résultant de la mise en jeu d'une visée iconocisatrice, lorsque la dimension intentionnelle du 'comme ça' est présente. Les structures de grande iconicité sont regroupées en opérations dites 'de transfert' : transférer, en les anamorphosant faiblement des expériences réelles ou imaginaires dans l'univers discursif tridimensionnel appelé 'espace de signation'. « On voit que tous les éléments qui participent à la formation de l'image sont des structures iconiques de grande iconicité et, pour l'essentiel, des transferts personnels et des doubles transferts. » (2000 : 160) M.-A. Sallandre a mis à jour de nouveaux types de transfert (voir sa thèse : 2003).

QUESTIONS

Parmi les nombreuses questions d'ordre linguistique pouvant être abordées concernant les langues des signes, citons les suivantes :

Une des caractéristiques des langues des signes, liée aux particularités du canal visuel, est leur caractère dynamique. Les signes de grande iconicité sont rebelles aux découpages lexicaux et syntaxiques. Comme le remarquent Lida-M. Cochran et al. (1980) : « Parce que le processus de la perception visuelle est dynamique, les recherches qui mettent de l'avant une approche réductionniste (c'est-à-dire celle qui tente de réduire les systèmes complexes à des états physiques) sont dans l'erreur. » Cela rejoint la remarque notée plus haut sur le caractère continu de l'expression en grande iconicité. Cependant, ce caractère dynamique et/ou continu n'empêche pas le chercheur d'y proposer des découpages, dans le but de pouvoir plus facilement analyser les phénomènes étudiés. Ces découpages en linguistique sont toujours quelque peu artificiels, et régulièrement critiqués et modifiés – il suffit de voir par exemple les débats récurrents sur les catégories grammaticales de langues étudiées depuis des siècles... Il pourrait ainsi être tentant, face à un nouvel objet d'études linguistiques, de refuser *a priori* toute classification, tout découpage. Il est vrai qu'il faut se méfier de l'application bête et systématique de catégories définies pour une langue dominante à tout nouvel objet d'études. Toutefois, ces recherches sont intéressantes et nécessaires pour une meilleure compréhension du fonctionnement des langues des signes. Une des pistes de recherche, à notre avis insuffisamment explorée, serait l'étude comparative de langues des signes différentes – notamment de langues des signes génétiquement éloignées : cela pourrait permettre de distinguer ce qui relève d'une langue des signes particulière de ce qui concerne toutes les langues des signes.

A propos des structures de grande iconicité, comme les transferts, la question se pose quant aux raisons qui font opter pour ces structures dans le discours plutôt qu'aux signes standards. Diverses explications sont possibles, comme celle notée plus haut du choix énonciatif de type ekphrasis. Autre explication : il est courant de parler du principe d'économie dans le fonctionnement des langues : une société cherche toujours les formes d'expression les plus simples, rapides, économiques – ce qui entraîne par exemple, au niveau de la langue, une évolution des lexèmes vers des formes de plus en plus abrégées (cinématographe devient cinéma, puis ciné).

Le même principe a été repris à un niveau plus général par Georges-K. Zipf (1935, 1974) qui définit des courbes standard pour tout processus de communication. Il montre par exemple que la longueur d'un mot est étroitement liée à la fréquence de son usage : analysant de nombreux textes, il remarque que le 10^{ème} mot le plus employé est utilisé 2653 fois, le 100^{ème} mot le plus employé est utilisé 265 fois et le 1000^{ème} mot le plus employé est utilisé 26 fois – les mots les plus employés étant les plus courts. Le même phénomène se produit au niveau des représentations imagées. C. Cossette note ainsi (1999) : « La représentation iconémique d'un référent nouveau ou inconnu doit être faite par le détail. Cela est nécessaire pour garantir une bonne association iconème/référent chez les regardeurs... Plus un référent est connu par ses représentations imagiques, plus il sera possible d'en schématiser les iconèmes. » Les mêmes processus concernent la langue des signes, tant au niveau morphologique : les signes évoluant vers une simplification, qu'au niveau de la fréquence d'usage des signes : les plus employés étant les plus courts. Ce principe peut être un des motifs d'évolution des signes de grande iconicité vers des signes standards : les premiers nécessitent une 'énergie' plus importante, et seront donc utilisés préférentiellement lorsque la situation justifie cette dépense, comme lors d'échanges avec des locuteurs ne maîtrisant pas la langue des signes locale – enfants sourds, adultes entendants, adultes sourds étrangers ou sujets à des difficultés d'ordre cognitif, discours devant des publics hétérogènes, discours volontairement militants ou démonstratifs en faveur de l'iconicité, etc.

Les différences entre oral et écrit ont depuis longtemps été soulignées : « De l'écrit à l'oral, il y a un monde. La différence est si grande que la description du français oral ressemble plus souvent à celle d'une langue exotique qu'à celle du français écrit. » (Danon-Boileau & Morel, 1995 : 55) Différents traits ont été définis pour distinguer l'oral de l'écrit. L'oral, notamment, recourt à une forte redondance, une construction improvisée, une dépendance situationnelle ou encore à la contextualisation (Fernandez-Vest 1994). Ces caractéristiques, propres à toutes langues – incarnées à chaque fois de manière particulière – ne peuvent-elles pas expliquer certaines caractéristiques attribuées aux langues des signes ?

- Parmi les caractéristiques de l'oral, Fernandez-Vest note que le style écrit privilégie l'aspect conceptuel déductif tandis que l'oral livre les faits bruts selon divers éclairages successifs (1995 : 38) ; l'oral accentue les hésitations et répétitions, une structuration qui repose sur des moyens prosodiques plus que syntaxiques, la présence de nombreux actualisateurs, pronoms personnels, déictiques, l'utilisation de nombreuses particules énonciatives qui correspondent à l'organisation du rythme, des constructions analytiques plus que synthétiques, etc. (39s.) Certains traits ne sont-ils pas similaires en langue des signes ?
- « La dynamique spatiale de l'oral [...] est accrue par l'extrême tolérance de la parole non normée pour divers phénomènes » (1995 : 48) Cette tolérance pour une parole non normée à l'oral ne peut-elle induire en erreur le linguiste : cette tolérance n'est pas le signe d'une absence de normes dans la langue ?... Ainsi, ce qui peut sembler chaotique, sans ordre, répétitif... bref contraire à l'ordre canonique d'une grammaire écrite, n'est-il pas le fait de « l'oralité », comme le serait une grammaire du français basée uniquement sur un corpus oral ? Il est possible de répondre que maintenant, la plupart des études sur les langues des signes se basent sur des enregistrements vidéo de locuteurs sourds. Mais ces enregistrements sont du même ordre que l'enregistrement sur magnétophone de conversations orales : certes, le langage est souvent plus contrôlé lorsque le locuteur sait qu'il va être enregistré, mais il s'agit toujours d'oral, non d'écrit.
- Ou encore, l'importance de la contextualisation dans les langues à tradition orale ne trouve-t-elle pas un écho dans un certain nombre de caractéristiques linguistiques, de procédés

énonciatifs... ? Pour prendre un exemple, Fernandez-Vest note que ses études d'une langue à tradition orale, comme le same (langue finno-ougrienne du Nord de l'Europe), a développé, du fait de cette tradition, des particularités, comme une présence forte de l'espace dans la langue et le discours. Elle note d'ailleurs que depuis les années 1980, cette communauté linguistique accède à l'écrit, et que cela entraîne des changements linguistiques importants : certaines catégories grammaticales et sémantiques disparaissent., à commencer par les déictiques spatio-temporels et les particules énonciatives (1995 : 6) – d'ailleurs, les recherches actuelles sur une écriture de la langue des signes risquent, si elles aboutissent et se répandent, d'entraîner des bouleversements dans la pratique et le fonctionnement linguistique de la langue des signes²...

- Une autre caractéristique notée à propos des langues à tradition orale est la fréquence de l'énonciation égocentrée et de la conjonction entre repère spatial et repère énonciatif (1995 : 12) – ce qui est le cas également en langue des signes, comme pour les transferts personnels.
- Ou encore, la langue same ayant recours à un certain nombre de cas, dont des cas dits 'localistes', Fernandez-Vest note : « Quant à la nature localiste des procès, un système se dégage de l'opposition entre cas afférents et efférents : la direction vers indique le début ou le but de l'action, le séparatif indique la fin ou l'interruption de l'action. » (1995 :25) N'en va-t-il pas quelque peu de même en langue des signes ? Ne peut-on dire, alors, que le mouvement qui part du locuteur peut être, en grammaire de langue des signes, un cas localiste ? « La langue finnoise est particulièrement propice à l'expression de mouvements 'vers' ou 'à partir de' le corps humain comme centre déictique, non seulement parce qu'elle joue sur les rections inchoatives (mouvement vers) et terminatives (séparation ou éloignement de), mais aussi parce que les locutions impersonnelles qui équivalent dans d'autres langues à une perception/ou conception active de la part de l'énonciateur y sont pléthore. Ce type de mouvement s'actualise en effet en particulier dans l'animation des catégories perceptuelles et conceptuelles » (1995 : 42) L'étude d'autres langues peut être intéressante pour un regard sur les langues des signes – et peut permettre de voir qu'un certain nombre de traits ne sont peut-être pas spécifiques aux langues signées...

Ces réflexions autour des différences entre oral et écrit rejoignent de nombreux débats entourant ce sujet. Ainsi, Jakobson (1990) remarque que l'opposition saussurienne entre langue et parole croise celle entre individu et société : l'individu est porteur tant d'une parole personnelle que de la langue qu'il reconstruit incessamment à partir de ses interactions langagières ; et les déviations par rapport aux systèmes codifiés sont autant attribuables aux paroles individuelles qu'à des microcosmes sociaux multiples. La langue, dans son 'incarnation' est tout à la fois codifiée, prévisible, monologique, et anarchique, indescriptible, dialogique. L'étude des langues à tradition orale peut permettre de révéler davantage cet aspect du langage ; et l'étude des langues des signes pourrait à son tour tenir compte de cette réalité.

Une autre question concerne les niveaux de langue, la difficulté des formes employées, et donc la plus ou moins grande compréhension des locuteurs. Selon Rudolph Flesh (1949), la facilité de

² L.-J. Calvet (1996) souligne qu'un pas décisif dans l'évolution de l'homo sapiens a été la création des écritures pictographiques. Il pourrait être intéressant de regarder les systèmes d'écriture comme l'écriture pictographique maya. De tels systèmes peuvent-ils trouver des points de comparaison avec une écriture de l'iconicité ?

compréhension d'un message dépend de plusieurs facteurs comme la longueur des mots ou celle des phrases. Il a classé ces différents niveaux selon un indice :

Indice de 0 à 100	niveau de difficulté	genre de support	% de la population ayant accès
0-30	Très difficile	Scientifique	4,5 %
30-50	Difficile	Technique	33 %
50-60	Assez difficile	Vulgarisation	54 %
60-70	Normal	Rewriting de masse	83 %
70-80	Assez facile	Revue familiales	88 %
80-90	Facile	Poches détectives	92 %
90-100	Très facile	Bandes dessinées	93 %

L'utilisation des structures de grande iconicité aurait-elle un lien avec cette facilité de compréhension du message ? Ou encore, comment caractériser les niveaux de langue en langue des signes ? Cette question n'est pas évidente : la place de l'iconicité y est par exemple ambiguë. Lors de productions linguistiques nécessitant un niveau de langue élevé, comme lors de conférences, les locuteurs sourds ont naturellement tendance à privilégier les productions plus iconiques. D'un autre côté, celles-ci sont plus facilement compréhensibles par un large public sourd – et relèveraient donc, selon la classification ci-dessus, d'un niveau de langue moins élevé. De plus, ces productions plus iconiques sont variables selon les locuteurs : ceux qui sont moins influencés par la langue française ont tendance à les développer. Quelle est donc la place, socio-linguistiquement, de cette iconicité ?...

D'autres types d'explications sont possibles. Par exemple, dans les études de communication visuelle, et plus précisément dans l'analyse de la forme de présentation des personnages (affiches publicitaires, campagnes électorales...), il est courant (Georges Peninou, 1966) de distinguer la présentation des personnages en fonction de leur orientation par rapport au spectateur : le regard droit d'un personnage de face en gros plan attire naturellement, instinctivement, inconsciemment le regard du spectateur qui se sent personnellement interpellé, dans une relation de type dyadique, porteuse d'une plus grande sollicitation émotionnelle. Au contraire, la présentation de personnages vus de profil implique un certain retrait du spectateur, qui est davantage témoin distant qu'impliqué personnellement. Peut-être des motivations conscientes ou inconscientes peuvent-elles ainsi jouer quant au choix d'expressions en grande iconicité ou en signes standards : par une appropriation du discours en transfert personnel, l'énoncé est plus 'impliquant' pour l'interlocuteur, alors qu'il est présenté plus 'à distance' lorsque le locuteur n'a pas recours au transfert personnel. Une autre manière de présenter cette question serait de parler des personnes grammaticales : utiliser les transferts personnels consiste à choisir l'expression à la première personne – là où un discours standard utiliserait la troisième. Et il est habituel, dans les études littéraires, de spécifier

l'atmosphère produite par un roman selon qu'il est écrit à la première ou à la troisième personne. Des recherches en psycho-linguistique seraient donc également intéressantes...

Benvéniste distingue deux plans dans les énoncés par rapport à l'investissement du locuteur dans son texte : celui de l'histoire et celui du discours. Ces deux plans peuvent s'opposer par l'emploi de temps différents (passé simple vs présent ou futur...), par l'emploi de personnes différentes (troisième vs toutes), par l'emploi de déictiques (peu ou pas utilisés vs souvent utilisés), etc. Cette distinction ne peut-elle faire penser, en langue des signes, à la distinction entre discours en grande iconicité (dire en montrant, transferts, rôle 'assumé' par le locuteur) et discours en signes standards (sans prise de rôle) ?

Une des remarques que l'on peut faire à propos des théories de l'iconicité est que celles-ci sont essentiellement basées sur les processus cognitifs individuels : la pensée visuelle, l'image mentale, la perception. Par contre, la dimension sociale de l'activité cognitive est peu étudiée. Au contraire, la conception piagétienne présente l'activité cognitive comme une activité issue de l'intériorisation de relations sociales. Vygotsky a insisté encore plus sur ce point : « Toutes les fonctions mentales supérieures sont des relations sociales intériorisées [...] leur organisation, leur structure génétique et leurs moyens d'action – en un mot, leur nature entière est sociale. Même les processus mentaux (internes, individuels) conservent une nature quasi sociale. Dans leur propre sphère privée, les êtres humains conservent les fonctions de l'interaction sociale. » (1985 : 143) Ainsi, Darras (1996) reconnaît, à propos des processus cognitifs liés aux signes iconiques, la consensualité comme une caractéristique pragmatique et communicationnelle des catégories utilisées par tout être social. Cela rejoint également la conception interactionniste défendue par Bronckart. « Chaque discours porte ainsi les marques d'un travail individuel et collectif (surtout collectif et parfois individuel) d'ajustement focal, de sélection métonymique, de projection métaphorique, de schématisation, etc., aboutissant à un certain modèle mental. Ces opérations mentales sont incorporées dans les énoncés verbaux ou iconiques composant le message, à titre de résultat ou de processus à effectuer. » (Peraya et Meunier, 1999 : 14). Un des exemples de cette dimension sociale est la notion mise en avant par Piaget de décentration : il en fait le moteur du développement cognitif. Chaque point de vue peut ainsi se percevoir comme relatif et se reformuler par la prise en compte d'autres points de vue possibles. Le choc des pensées, des points de vue, est à l'origine de la réflexion en tant que processus dynamique d'intégration des relations sociales. Cette notion de décentration peut trouver une application en langue – et particulièrement en langue des signes : les transferts, mis à jour par C. Cuxac, forment la modalité linguistique mettant en œuvre ce processus cognitif. Il ne s'agit donc pas seulement d'un choix individuel, un choix de type esthétique ou de pure facilité. Il s'agit également de la prise en compte de la dimension sociale de la communication, et de l'influence de cette dimension sociale sur les processus cognitifs. Étudier cette part de la dimension sociale dans la construction des langues des signes est une question difficile et intéressante...

Il serait également intéressant de se pencher sur les études nombreuses portant sur le bilinguisme. Les thèmes de recherche sont variés, depuis l'acquisition, jusqu'aux traitements cognitifs. Une des questions pour nous intéressante est l'interférence entre les deux langues. En production, ces interférences peuvent être de différentes natures : emprunts (lexicaux), formulations transcodiques (phrase ou partie de phrase empruntée à l'autre langue pour surmonter un obstacle communicatif), code-switching (langues enchâssées, comme peuvent le pratiquer des interprètes entre eux), etc. (Lûdi 1995) L'influence de la langue française sur la pratique de la langue des signes est, pour un certain nombre de locuteurs sourds – et donc pour les interprètes, une question délicate.

Une autre question nous est venue à l'esprit : l'E.U.D. (European Union of the Deaf) a diffusé, sur son site internet, une série de séquences vidéo dans plus d'une dizaine de langues des signes européennes. Présentant ce site à divers locuteurs sourds, nous avons pu constater que tous, même les plus 'expérimentés', enseignants de langue des signes diplômés, étaient incapables de comprendre les énoncés en d'autres langues des signes que la leur. Certes, lorsque l'on s'arrête sur quelques signes, il est possible de trouver des liens de parenté – par exemple le signe 'handicapé' est signé au niveau de l'épaule en France (bras coupé) et au niveau du poignet en Espagne (main coupée), mais avec le même mouvement et la même configuration (donc vraisemblablement avec une image signifiante originelle proche). Certes, lorsque les sourds de divers pays se rencontrent, ils ont la capacité de trouver une expression commune, que l'on nomme langue des signes internationale – et avec juste raison, on met souvent en avant cette particularité valorisante pour la communauté linguistique des sourds. Toujours est-il que lorsque des locuteurs sourds compétents regardent des séquences signées dans des langues des signes génétiquement proches, ils ne comprennent pas le sens de ce qui est énoncé. Des locuteurs sourds français ayant voyagé nous ont dit que des langues signées plus lointaines, comme au Japon, étaient encore plus difficiles à comprendre pour eux. Si l'on met en avant l'iconicité – et ce travail en montre l'intérêt, comment expliquer cette diversité qui n'est pas due seulement au caractère 'exotique' des langues en question, à une si grande différence culturelle, puisqu'elle concerne également les langues de l'Union Européenne ?

D'autres regards linguistiques posés sur la langue des signes seront nécessaires afin de donner une vue générale plus complète et plus intéressante sur les particularités de cette langue. Par exemple, le regard pragmatique peut apporter son lot de réflexions. Juste quelques idées. Parmi les sujets de prédilection des études pragmatiques (Gouvard, 1998) figurent :

- la référence : l'absence d'articles en langue des signes entraîne d'autres manières de marquer, par exemple, les différences entre descriptions définies et indéfinies, de marquer les anaphores et cataphores, de dissiper – ou de laisser volontairement – des situations d'ambivalence référentielle, de désigner les possessifs...
- la modalité : la modalité déictique, même si elle est finement exploitée en langue des signes, n'est pas la seule ; de même que la modalité perceptuelle, par opposition aux modalités épistémiques, n'est pas un passage obligé en langue des signes. Le jeu des cadres de références peut être pleinement exploité par l'expression en trois dimensions. Les points de vue direct (du narrateur) et indirect (d'un personnage) sont l'objet de fréquents transferts.
- les noms propres : faisant souvent appel à des synecdoques, le fonctionnement des noms propres en langue des signes revêt toutefois une particularité, car ils font plus facilement et plus fréquemment l'objet de changements que dans la plupart des langues vocales – ils ont moins de rigidité référentielle. D'où cela vient-il ? Par contre, les noms propres montrent clairement l'usage particulier que la langue des signes peut faire de l'iconicité : quelqu'un peut perdre sa moustache et toujours s'appeler 'le moustachu'...
- la pertinence : sujet fréquemment étudié depuis l'ouvrage de Sperber et Wilson (1989). Ceux-ci notent, par exemple, que « la métaphore et divers tropes apparentés (dont l'hyperbole, la métonymie, la synecdoque) sont simplement des exploitations créatives d'une dimension toujours présente dans l'exploitation verbale » (1989 : 355). Cette réflexion peut rassurer les défenseurs de l'iconicité ! D'ailleurs, les auteurs ajoutent :

« Autrement dit, nous soutenons que ni la métaphore ni l'ironie ne mettent en jeu un écart par rapport à une norme, ou la transgression d'une règle, d'une convention ou d'une maxime » (1989 : 364). A propos des notions de premier plan et d'arrière plan, ils écrivent : « s'il est naturel que l'accent focal tombe à la fin de l'énoncé, et donc que l'arrière-plan soit récupéré avant le premier plan, c'est au sens où il est naturel de soulever une question avant d'y répondre ou de communiquer un ensemble complexe d'informations par étapes » (313s.). Les réflexions pragmatiques peuvent, peut-être, aider à mettre à jour le fonctionnement des langues des signes...

Il a été beaucoup question d'image – sous toutes ses formes. Mais la langue des signes n'est pas qu'image : d'autres dimensions comptent, comme celle du geste. Et de nombreuses études peuvent également intéresser ceux qui se penchent sur la langue des signes, comme celles portant sur l'analyse des gestes théâtraux. Per Aage Brandt, de l'Université Aarhus, se penche par exemple sur l'analyse énonciative des gestes. Il montre notamment combien la pensée est influencée, ou plutôt modelée, par la dimension spatiale, à travers les phénomènes comme la locomotion ou la gestualité. « Language is theatrical »³. D'ailleurs, divers auteurs proposent un lien formel entre gestualité et langage : « L'analyse de la formation des noms de nombre complexes dans une aire culturelle d'Afrique nous amènera à sortir de la description linguistique et à recourir à une sémiologie parallèle pour rendre compte d'une interaction avec une pragmatique gestuelle. Cela permettra de révéler un certain isomorphisme entre le verbal et le non-verbal dans un contexte précis [...] Cette constante dynamique anthropomorphique pourrait être un conditionnement de la morphogénèse des signes linguistiques. » (Caprile 1995 :84) D'ailleurs, selon Stokoe – notamment – les gestes sont à l'origine de la construction de la pensée et de l'expression par l'enfant : « An alternate theory is that infant perception-action begins everywhere by representing things and events gesturally and in due time replaces many of the gestures with words (or signs) of the adult language. » (2000: 15) L'étude des gestes co-verbaux est également un domaine sur lequel portent de nombreuses recherches ; Calbris (1999) note par exemple : « En conclusion, et de façon très schématique, tous les exemples précédents tendent à prouver que l'espace projectif gestualisé est une image de l'espace projectif mental. Celui-ci est une projection des expériences perceptives du corps dans l'espace, porteuses de sens. » (1999 : 38) Husserl a décrit les intentions particulières qui, à partir d'un maintenant se dirigent vers le passé immédiat pour le retenir et vers le futur immédiat pour le saisir : rétentions et protentions. Comme le note Sartre dans *L'imaginaire*, il n'existe pas de persistance kinesthésique : elles s'effacent immédiatement. Toute rétention est ici conversion du kinesthésique en visuel. Lorsque le savoir (de la figure) est donné avant le mouvement, celui-ci a pour fonction d'explicitier le savoir ; et souvent, une esquisse de mouvement suffit pour que la conscience retrouve l'ensemble de la figure. Ces processus kinesthésiques se mêlent étroitement aux processus intellectuels et émotionnels. C'est l'unité de la conscience qui fait l'unité de l'image. Cette modalité particulière de perception trouve-t-elle un écho – et lequel – dans une langue gestuelle ? Il est commun de dire que la culture sourde est sensible à cette dimension (manières de s'appeler, aisance du toucher corporel...). Il serait donc étonnant que la langue des signes n'en soit pas elle aussi quelque peu marquée.

TRADUCTION

Selon Seleskovitch (1982), la traduction comporte trois niveaux : le niveau de la signification des formes linguistiques (mots, phrases), identifiables hors contexte ; le niveau du sens que la signification véhicule dans une situation concrète ; et le niveau de restitution du sens dans la langue d'arrivée. Srpová (1995) qualifie le passage de la première à la deuxième étape comme celui de la compréhension – perspective sémasiologique, et le passage de la deuxième à la troisième étape

³ Voir par exemple : www.hum.au.dk/semiotics/docs/epub/arc/paab/theat/theatricality.html

comme celui de l'expression – perspective onomasiologique. D. Seleskovitch a été une des premières à souligner le fait que la traduction n'est pas un processus direct de langue à langue, mais passe par une étape cognitive de saisie du sens avant sa reformulation dans une autre langue. Et le travail quotidien des interprètes leur montre la pertinence de cette analyse.

Delisle (1980) décrit également trois niveaux de traduction, en un autre sens que Seleskovitch. Il distingue l'interprétation des chiffres, termes techniques, noms propres – termes monosémiques ne nécessitant pas d'interprétation à proprement parler (interprétation de 'niveau zéro') ; et l'interprétation des termes polysémiques – dont certains tiennent leur sens directement du contexte et peuvent trouver un équivalent dans la langue d'arrivée selon un processus de simple transposition (interprétation de 'premier niveau'), et dont d'autres nécessitent une adaptation particulière, une recréation originale dans la langue d'arrivée (jeux de langue, images inédites, jeux de mots...) – interprétation de 'second niveau'. Là encore, un interprète en langue des signes – par exemple – sait que certains termes ne relèvent pas de l'ordre de l'interprétation, mais d'une simple 'transduction' ; que d'autres termes ou expressions sont facilement traduisibles – lorsque leur sens est clairement indiqué par le contexte ; et qu'enfin certains termes ou expressions d'une langue n'ont pas d'équivalent dans l'autre langue, et nécessitent une adaptation particulière. Vinay et Darbelnet (1958) donnent un certain nombre d'exemples de ces adaptations entre le français et l'anglais : fr. *en un clin d'œil* – angl. *before you could say Jack Robinson* ; fr. *Bon appétit* – U.S. *Hi* ; fr. *comme un chien dans un jeu de quilles* – angl. *like a bull in a china shops* ; fr. *château de cartes* – angl. *Hollow Triumph...*

Toutefois, certaines de ces adaptations dépassent la simple équivalence entre termes ou expressions, et manifestent des différences d'ordre culturel : par exemple, traduire directement « *he kissed his daughter on the mouth* » par « *il embrassa sa fille sur la bouche* » n'est pas une bonne traduction, car un tel élan affectif est 'naturel' dans certains pays, alors qu'il paraîtrait incongru, indécent, voire condamnable dans d'autres pays. Vinay et Darbelnet (1958 : 52) conseillent de traduire cette phrase par : « *il serra tendrement sa fille dans ses bras* ».

Srpová (1995) critique donc le mouvement ternaire développé par Seleskovitch. A son avis, ce découpage correspond à la traduction entre deux langues qui ont les mêmes références extralinguistiques, mais n'est pas adapté lorsque des différences extralinguistiques se font jour – ce qui est le cas entre la plupart des langues. Il opte donc pour une traduction en quatre temps :

- identifier dans le texte de départ les formes et les significations linguistiques de la langue de départ
- comprendre le sens du texte original en fonction de la culture de départ
- situer, réinterpréter le sens compris dans la deuxième étape dans la culture d'arrivée
- l'exprimer dans le texte de la langue d'arrivée (1995 : 167-168)

Ce travail en quatre temps peut correspondre, effectivement, à la situation des interprètes en langue des signes. Il arrive, bien que les sourds français partagent le même espace culturel que les entendants qu'ils rencontrent, que l'interprète doive trouver des équivalences culturelles dans ses traductions. Et l'iconicité en est un bon exemple. L'appréhension des sourds étant visuelle, un certain nombre de références seront d'ordre purement visuel, là où une bonne traduction doit trouver un équivalent pour une culture d'entendant – et inversement. Par exemple, la référence à une personne ou à un lieu sera construite sur des traits purement visuels en langue des signes (en

dehors même des noms propres), alors que d'autres références, d'autres critères seront plus adaptés à un public entendant.

Srpová (1991 et 1992) aboutit ainsi à une typologie des traductions écrites :

- les traductions littérales : les spécificités référentielles sont conservées telles quelles dans la langue d'arrivée (emprunt, calque lexical...). Ces traductions peuvent être accompagnées, dans le texte ou en notes, d'explication. Par exemple, le « doctorat d'État » français pourra être accompagné d'une note expliquant la valeur de ce diplôme par rapport aux diplômes de la culture d'arrivée.
- les traductions généralisantes : les spécificités référentielles sont 'neutralisées' ; elles sont remplacées, dans la traduction, par la référence à une classe plus générale, permettant de comprendre la classe à laquelle appartient le terme d'origine. Il peut s'agir, par exemple, de la classe d'un objet, d'une démarche, d'un comportement...
- les traductions adaptatives : la spécificité référentielle de la langue de départ est remplacée par une spécificité référentielle analogue de la langue d'arrivée. Par exemple, tel comportement de la culture de départ est remplacé par un comportement analogue de la culture d'arrivée.

Srpová (1991 : 68-69) note que le choix entre ces types de traduction dépend du genre du texte à traduire et notamment de la primauté informative du passage en question. Pour un interprète en langue des signes, des situations différentes peuvent nécessiter le recours à des types de traductions divers. En situation de traduction scolaire, universitaire ou de formation professionnelle, on nous demande souvent des traductions plus littérales, car les sourds en formation ont généralement besoin de connaître les termes, expressions, références précises utilisées par le professeur. Au contraire, dans la plupart des autres situations, il est préférable d'utiliser les traductions adaptatives. A notre avis, les traductions généralisantes sont un dernier recours, lorsqu'une traduction adaptative n'est pas possible ou n'est pas trouvée dans l'instant par l'interprète en situation. Cependant, réussir de bonnes interprétations adaptatives en situation de traduction simultanée nécessite une certaine maîtrise – ou une maîtrise certaine – des techniques d'interprétariat. Cela est difficile pour des interprètes débutants.

D'un autre point de vue, Meschonnic (1973, 1999) remarque que l'élaboration d'un texte relève de l'ordre de la traduction : les différentes variantes d'un texte, avant d'arriver à la production finale, montrent les processus de productivité textuelle comme des phases successives d'une traduction interne. Robel en vient ainsi à conclure : « Un texte ne peut exister sans traduction [...] un texte qui ne peut être traduit n'a aucun sens [...] c'est la traduction qui dit le sens du texte. » (1973). Ceci va à l'encontre de l'idée répandue du texte comme œuvre unique. Et remet en question les limites supposées de la traduction, par exemple entre énoncés en français et en langue des signes. En effet, même si les modalités d'expression sont différentes, même si les processus cognitifs ne sont pas tout à fait identiques, même si les images utilisées sont sensiblement diverses, le travail même de l'interprète montre que le sens est toujours traduisible (si l'interprète l'a compris), et que les impossibilités de traduction ne portent généralement que sur des questions 'de surface', comme des jeux de mots ou expressions figées. Cela remet également l'iconicité de la langue à sa place : comme outil de production de sens, ou plus précisément, matériau pour l'élaboration d'outils pour la production du sens – l'important, pour un interprète, étant le sens. Dans ce cadre, les recherches sur l'iconicité peuvent aider l'interprète à mieux appréhender l'iconicité utilisée par la langue – et donc à pouvoir trouver des traductions plus

précises, fidèles, et rapides. Mais l'iconicité n'a pas à être érigée en barrière, en obstacle à la production du sens – au contraire.

D'ailleurs, la traduction de signes iconiques peut varier en fonction de la situation de traduction, des effets de sens recherchés, de la volonté sémiotique du locuteur. Comme le souligne Asprer : « Certaines formes iconiques, fonctionnant à la manière du collage, comportant des signes pour ainsi dire universaux, se passent de traduction. Mais ceci est encore une option de traduction, et ne nous permet pas pour autant d'en faire une prémisse du type 'on ne traduit pas les icônes directs'. Pas de grille possible, pas de manuel, pas de solutions définitives pour chaque catégorie d'iconicité : pas de catégories étanches. » (2002 : 150) Cette remarque portant sur la traduction littéraire est également valable pour les traductions langue des signes/français.

Mais si l'iconicité n'a pas à être érigée en barrière, elle n'a pas non plus à être négligée : « L'iconicité n'est donc pas un phénomène rare, de l'ordre de l'exception. Nous avons vu que tout est susceptible de faire icône, car le critère de la ressemblance est considéré dans une perspective dynamique. [...] Une prise en compte de l'iconicité permettrait d'éviter l'appauvrissement qualitatif dont parle aussi Berman dans son approche de l'analytique de la traduction et de la systématique de la déformation, lorsqu'il soutient que 'prose et poésie – chacune à leur manière – produisent ce qu'on peut appeler des *surfaces d'iconicité*' (1999 : 59) » (Asprer, 2002 : 326) C'est ainsi que la prise en compte de l'iconicité pour un interprète en langue des signes est très importante : elle évite une platitude, une sécheresse, une pauvreté de la traduction, qui ne fait pas ressortir la finesse, les subtilités visuelles mises en œuvre dans les énoncés originels. D'ailleurs, K. Davis s'oppose la conception de la traduction comme simple transfert de sens, reproduction passive : le sens est instable, il n'est pas un donné mais s'inscrit dans une sémiose (2001). C'est pourquoi, selon Asprer (2002), la traduction nécessite une 'liberté' du traducteur, tenant compte non seulement du texte, de l'analyse du discours, des éléments de linguistique et rhétorique appelés par le texte, mais également de tous les éléments qui l'environnent (sémiotique, sociologie, psychanalyse, etc.) – et l'on peut rajouter, pour les interprètes en langue des signes, la prise en compte de toutes les formes d'expression visuelles, notamment toutes les formes culturalisées qui peuvent avoir influencé directement ou indirectement, consciemment ou non, la formation d'expressions signées. C'est tout cet environnement – acquis progressivement par l'interprète au cours de son expérience professionnelle – qui permet de produire non pas une traduction littérale, mais une traduction riche du vouloir dire énonciatif – avec toutes les difficultés et tous les dangers de la traduction, à commencer par la compréhension de ce vouloir dire et le ressenti personnel de l'interprète : « Pas plus qu'un texte, une traduction n'est jamais achevée » (2002 : 332) – pas plus que ce mémoire...

CONCLUSION

« Ce qui fait d'un être ce qu'il est, c'est justement son talent, son pouvoir, sa richesse, sa parure. Comment pourrait-il bien ressentir son existence comme néant, sa richesse comme dénuement et son talent comme impuissance ? Si les plantes pouvaient voir, goûter et juger, chacune déclarerait ses fleurs les plus belles du monde. » (Feuerbach, ed. 1973 : 64)

PAYS ET FRONTIÈRES

Cette richesse dans la diversité est le lot du domaine linguistique : loin d'être un appauvrissement, la profusion des langues est un signe de la multiplicité des approches, appréhensions, 'mondes propres' – pour reprendre un terme de Merleau-Ponty – qui montrent les potentialités de l'esprit humain. Cette diversité n'est un handicap que pour ceux qui auraient des prétentions babéliennes de contrôle divin de l'humanité.

L'interprète est justement à cette place, ce carrefour, qui le sensibilise non seulement à la diversité des langues, mais également à celle des cultures et des conceptions. Les théoriciens de l'interprétariat le soulignent : « Nous dirons que la traduction est une opération qui cherche à établir des équivalences entre deux textes exprimés en des langues différentes, ces équivalences étant toujours et nécessairement fonction de la nature de deux textes, de leur destination, des rapports existant entre la culture des deux peuples, leur climat moral, intellectuel, affectif, fonction de toutes les contingences propres à l'époque et au lieu de départ et d'arrivée. Ne retenir de cette gamme d'équivalences que le rapport entre deux langues, c'est limiter arbitrairement le problème à un rapport formel et s'interdire de pénétrer la nature des diverses opérations concrètes par quoi la traduction se manifeste en réalité. » (Cary, 1958, éd. 1985 : 85)

C'est la raison pour laquelle nous n'avons pu nous limiter, concernant le thème de l'iconicité, à des questions purement linguistiques : « L'étude linguistique reste toujours un préalable, jamais une explication exhaustive de la nature profonde de l'opération (de traduction). » (Cary, *op. cit.*, 86) La place de l'iconicité, du point de vue d'un interprète, ne peut se comprendre, à notre avis, qu'en lien avec les phénomènes physiques et physiologiques qui la suscitent, avec les formes culturelles qui lui permettent de s'exprimer (bandes dessinées, cinéma...), avec les parallèles que l'on peut trouver dans diverses langues, et bien sûr avec les recherches linguistiques – qui n'ont pas fini d'épuiser le sujet.

C'est tout cet ensemble, cet environnement, qui peut permettre à l'interprète de trouver une plus grande aisance lors de ses traductions. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'être à la fois neurobiologiste, dessinateur, story-boarder, publicitaire, rhétoricien, linguiste, etc. Toutefois, une sensibilisation à ces différents regards sur l'iconicité peut donner à l'interprète un recul plus important par rapport aux images et figures qu'il voit – ou qu'il doit produire, pour construire un discours plus riche, plus fin, plus juste. L'iconicité de la langue des signes, pour un interprète, n'est pas qu'une question linguistique, et encore moins un simple décorum ; elle est le souci d'un travail plus efficace, de traductions plus claires, d'une meilleure adaptation à un public varié (notamment pour les situations de conférence), d'une plus grande facilité pour jouer avec les niveaux de langue, et toutes les subtilités que permet cette iconicité.

UN OXYMORE

Nous avons fait appel, pour ce mémoire, à la figure de l'oxymore pour caractériser le métier de l'interprète. Cette figure peut effectivement signifier quelques traits de ce travail si particulier.

- L'oxymore a pour particularité de rapprocher deux champs sémantiques opposés. L'iconicité, de même, semble au premier abord être étrangère – ou tout au moins distincte – des phénomènes linguistiques tels qu'ils ont été traditionnellement étudiés et présentés. Le monde de l'image et celui du texte ont fait l'objet de nombreuses oppositions – parfois violentes. Et les difficultés pour inscrire ce thème de recherche dans les études linguistiques en est le signe.
- L'oxymore a pour particularité de rapprocher deux termes appartenant à des catégories syntaxiques différentes, comme un nom et un adjectif. En cela, l'oxymore n'est pas une simple opposition ou comparaison. Parler de langue et d'iconicité est ainsi rapprocher deux réalités d'ordres différents : non deux langues, mais une langue et un ensemble de processus cognitifs présents à plus ou moins grande échelle et réalisés de manières diverses selon les langues. Suivant les *a priori* linguistiques et philosophiques sous-jacents, la langue sera considérée comme première, les processus iconiques étant secondaires, des outils pour les processus linguistiques ; ou bien les processus iconiques seront considérés comme les fondements de la cognition, la langue en révélant plus ou moins la trace... De même, la confrontation de l'interprète avec l'iconicité de la langue des signes n'est pas la simple mise en parallèle de deux langues, dont l'une – la langue des signes – serait iconique et l'autre – le français – non, mais d'un phénomène présent dans les deux langues, quoique de manière et dans des proportions très différentes.
- Comme pour toute figure de rhétorique – et plus largement tout procédé littéraire – parler d'oxymore est simplement détacher artificiellement une forme d'expression que tout locuteur peut utiliser sans en avoir conscience – comme M. Jourdain. Analyser ces formes diverses d'expression permet d'en prendre conscience, de mieux les connaître – pour éventuellement mieux les utiliser ou les enseigner. Toujours est-il que même sans ces analyses, les langues seront toujours porteuses de formes d'expression variées. Il ne faut pas inverser les rôles : l'iconicité n'est pas créée par les recherches linguistiques. Au mieux, est-elle présentée et expliquée.
- Rapprocher deux champs sémantiques opposés, comme par un oxymore, peut faire figure, peut signifier. Il ne s'agit pas seulement de faire se côtoyer, coexister, deux champs que tout sépare ; mais il s'agit, par leur rapprochement, leur union, d'être porteur de sens. Nous nous situons de même, concernant l'iconicité, dans un *meson* aristotélien, un 'juste milieu' entre deux extrêmes : pour nous, l'iconicité n'est pas de l'ordre de l'exotisme, de l'étrangeté, de l'intraduisible – notre travail d'interprète deviendrait absurde et impossible, ce qu'il n'est pas ; elle n'est pas non plus de l'ordre du banal, d'un simple formalisme syntaxique qu'il s'agit d'appliquer à la lettre pour effectuer une traduction 'parfaite' – les difficultés pour 'rendre' en français toutes les subtilités d'une image signée – ou inversement – nous le montrent tous les jours. L'iconicité s'incarne dans des phénomènes morphologiques, syntaxiques ou pragmatiques ; elle s'origine dans des phénomènes cognitifs ; elle est à l'œuvre dans toutes les langues – mais est plus apparente dans certaines d'entre elles ; enfin, il n'est peut-être pas bon de trop l'isoler : coupée de toutes les autres dimensions du langage, elle est plus facilement étudiée, mais risque de se voir conférer des

caractéristiques ou propriétés qui, en réalité, proviennent concomitamment d'autres sources.

MILAN DE SOLITUDE

« Je pourrais ajouter à l'histoire de l'aveugle de Puiseaux et de Saunderson, celle de Didyme d'Alexandrie, d'Eusèbe l'Asiatique, de Nicaise de Méchlin, et de quelques autres qui ont paru si fort élevés au-dessus du reste des hommes, avec un sens de moins, que les poètes auraient pu feindre, sans exagération, que les dieux jaloux les en privèrent de peur d'avoir des égaux parmi les mortels. » (Diderot, ed. 1972 : 102)

Dans ses recherches sur les 'vies infâmes', Michel Foucault note que des vies banales sont rendues visibles lorsque le pouvoir les déclare délits (1994 : 240). Ainsi la surdité, qui est banale dans les sociétés où les structures mises en place lui permettent d'être vécue de manière épanouie, est stigmatisée dans les sociétés mettant en avant une idéologie basée sur le phonocentrisme, le regard médical sur la surdité, la volonté eugénique d'un modèle de l'homme parfait.

L'étude, par Michel Foucault, des phénomènes du bio-pouvoir peuvent s'appliquer au monde des sourds. Ainsi, note-t-il, la médecine joue un rôle central pour le bio-pouvoir. Et l'envahissement du discours médical dans le monde des sourds a eu des conséquences très importantes – et souvent négatives, que ce soit pour leur éducation, leur prise en charge sociale, le regard porté sur eux par la société... et la reconnaissance de la langue des signes. Ce bio-pouvoir n'a plus pour but, comme le pouvoir antérieur, d'interdire certains agissements, de promulguer des lois qui fixent des limites, mais de contrôler les comportements, de produire certains types de comportements. La vie des sourds, notamment dans leur éducation, a bien été marquée par cette volonté de leur imposer un comportement 'social', non respectueux de leurs particularités et richesses.

Ainsi, l'intérêt de telles réflexions est de redonner la parole, la possibilité de s'exprimer – en l'occurrence en langue des signes – à ceux qui ont été condamnés au 'mutisme' – non pour raisons médicales, mais sociales : « Ceux qui ont été vaincus sont ceux à qui par définition on a retiré la parole ! Et si, cependant, ils parlaient, ils ne parleraient pas leur propre langue. On leur a imposé une langue étrangère. Ils ne sont pas muets. Non qu'ils parlent une langue que l'on n'aurait pas entendue et qu'on se sentirait maintenant obligé d'écouter. Du fait qu'ils étaient dominés, une langue et des concepts leur ont été imposés. Et les idées qui leur ont été ainsi imposées sont la marque des cicatrices de l'oppression à laquelle ils étaient soumis. » (1994 : 391)

Michel Foucault note que la résistance n'est pas une réaction mécanique au pouvoir, mais l'invention d'une nouvelle identité (1994 : 749). Et le mouvement des sourds vis-à-vis de la langue des signes est d'abord une quête d'identité et de reconnaissance de cette identité. Dans *L'Herméneutique du sujet*, Michel Foucault analyse la notion de 'sujet éthique' : un sujet éthique se constitue dans un rapport à soi déterminé, et notamment par une lutte contre les assujettissements identitaires. Ainsi revient au premier plan la question première en philosophie : connais-toi toi-même !

Lors d'un cours de français à des adultes sourds, un poème a été réalisé simultanément en français et en langue des signes, sous forme métaphorique, présentant l'oppression de la langue des signes :

Le regard se penche sur la forêt immense,
Végétation touffue, épaisse, sombre, dense.
Avançant malgré tout, le visage s'éclaire :
Un lac aux mille tons reflète la lumière.

Des plantes carnivores envahissent les rives,
Tandis que des lotus reposent sur les flots.
Bien d'autres fleurs encor y grandissent, y vivent :
Tout un monde s'agite autour, dans et sur l'eau.

S'y remuent les carnassiers, tristes créatures,
Dans l'attente des proies à portée de leur bouche ;
Cernant la clairière, ces fruits de la nature
S'imaginent des rois d'une divine souche.

Les nénuphars, tranquilles, animent leurs pétales
Comme les doigts d'un Sourd feuilletant l'atmosphère,
Et semblent raconter combien ils ont souffert
D'être si différents, différence fatale.

Car il faut bien le dire : une guerre perdue
Entre les carnivores et les beaux nénuphars ;
Les premiers reprochant leur silencieuse allure
À ceux qui s'expriment d'un geste, d'un regard.

« Il faut oraliser, il faut articuler !
Ou comment voulez-vous pouvoir vous intégrer ? »
« Mais un lotus n'a pas les dents d'un carnivore »,
Leur répondent ceux dont les mains valent de l'or.

Pour maîtriser ces derniers, une infâme idée
Germe entre les pistils de ces plantes voraces :
Leur racine étendue pourra l'eau aspirer
Et assécher l'étang des rebelles tenaces.

Et plus de main qui tienne, et de grimace obscène,
Plus de feuille qui vole et de geste qui gêne !
Il ne leur restera qu'étamine et pistil
Pour émettre des sons et devenir virils.

Les lotus malheureux, pauvres nymphéacées,
Virent à contrecœur leur si belle corolle
Ne plus pouvoir bouger, être plaquée au sol,
Comme les mains d'un Sourd dans le dos attachées.

Mais loin de leur donner l'épanouissement,
Ces manœuvres barbares, mauvais traitements,
Ont étioilé les fleurs, les ont dénaturées,
Les ont rendu chétives, faibles, handicapées.

Or pour un nénuphar, étendre ses feuillées
Est condition de vie, d'éclosion et de paix.
Ne pouvant se soumettre et accepter leur sort,
Les lotus cherchent donc à éviter la mort.

De petits mouvements de leurs feuilles agiles,
Ils tiennent en secret un conciliabule :
Puisque c'est l'eau qui manque et leur fait défaut, ils
Songent à trouver l'eau là où elle pullule.

Aussitôt ils remuent leurs feuilles à la ronde,
Faisant ainsi voler tout autour d'eux la terre,
Et peu à peu creusant une fosse profonde
Découvrent une source qui les désaltère.

Vous, fruits de la nature, vous qui entendez,
Vous n'êtes pas modèle, étalon et premier !
Si d'autres s'expriment par leurs mains, regardez :
De vos différences, vous vous enrichirez...

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM Jean-Michel, 1989, *Le texte descriptif*, Nathan, coll. « Fac », Paris.
- ADAM M., 1999, *Les schémas, Un langage transdisciplinaire*, Paris, L'Harmattan.
- AFONSO JACO Amandine, « Images et représentations mentales de l'espace chez les personnes non voyantes », *Journée du Réseau de sciences cognitives d'Ile-de-France*, 2002.
- ANDLER D., « Sciences cognitives », *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Encyclopaedia Britannica, 1989, t. VI, pp. 65-74.
- ANZIANI Eric, 2002, *Le scénario comme genre littéraire*, Mémoire de maîtrise de Lettres modernes, Université Bordeaux III.
- ARNHEIM Rudolf, 1976, *La pensée visuelle*, Flammarion, Paris.
- ARNOLD M., « Transcription automatique verbal-image et vice-versa – Contribution à une revue de la question », *EuropLA-90*, Liège, Paris, Hermès, pp. 30-37, 1990.
- ARNOLD M. & LEBRUN C., « Utilisation d'une langue pour la création de scènes architecturales en image de synthèse. », *Intellectica*, 1992/3, n° 15, pp. 151-186, 1992.
- ASPRER HERNANDEZ DE LORENZO N. de, *Trans-forme-sens : de l'icônicité en traduction*, Thèse de doctorat, Université autonome de Barcelone, Département de traduction et d'interprétation, 2002.
- AUROUX Sylvain, « Le mystère des racines », *Sciences et avenir*, n° 125, 12/00.
- BACRY Patrick, 1992, *Les figures de style*, Belin, coll. « Sujets », Paris.
- BAETENS J., « The Silent Movie Revisited », *Image & Narrative*, www.imageandnarrative.be, 2003.
- BALLAZ C., CHAUVIN A., MARENDAZ C. et PEYRIN C., « Anisotropie et recherche visuelle : l'orientation canonique comme déterminant de la saillance perceptive », *In Cognitio*, n° 22, pp. 37-46, 2001.
- BARZMAN Luli et ZIOLKOWSKI Fabrice, 2000, *Introduction au scénario*, Paris.
- BEGLEITER Marcie, 2001, *Filmboards : From Word to Image*, Michael Wiese Productions.
- BERMAN A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Le Seuil, 1999.
- BERTIN J., « La graphique », *Communications*, n° 15, pp. 169-185, 1970.
- BETRANCOURT M., *Facteurs spatiaux et temporels dans le traitement cognitive des complexes texte-figure*, Thèse de doctorat, Institut national polytechnique de Grenoble, Grenoble, 1996.
- BESANCON A., *L'image interdite*, Paris, Folio Essais 362, 1994.
- BONHOMME M., *Linguistique de la métonymie*, « Sciences pour la communication, 16 », Peter Lang, Berne, 1987.
- BORILLO M., « Sémantique de l'espace et raisonnement spatial », *Sciences de la cognition*, Paris, 28-31 janvier 1991, Ministère de la recherche et de la technologie, Grands colloques de prospective, pp. 126-128, 1991.
- BRUNO G., *Cause, Principe et Unité*, trad. E. Namer, Paris, P.U.F., 1930, cité par FARAGO France, *La Nature*, Paris, Armand Colin, « U », 2000, p. 71.
- BOUVET Danielle, *Le Corps et la métaphore dans les langues gestuelles*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- CADIOT P. & VISETTI Y.-M., « Motifs linguistiques et construction des formes sémantiques », *Représentations du sens linguistique*, Lagorgette D. et Larrivée P. eds, Lincom Europa, Lincom Studies in Theoretical Linguistics, 2002.
- CALBRIS G., « Espaces symboliques révélés par l'étude du geste coverbal », *Les Cahiers du C.I.E.L.*, « Sémiotique, langage du corps et cognition », Paris, pp. 19-38, 1999.
- CALVET L.-J., *Histoire de l'écriture*, Paris, Plon, 1996.
- CAPRILE Jean-Pierre, 1995, « Morphogenèse numérale et techniques du corps : des gestes et des nombres en Afrique centrale », *Intellectica*, 1995/1, 20, pp. 83-109.
- CAUTY André, « Poids des mots, choc des photos... rets de l'esprit », www.culture-bx1.u-bordeaux.fr/CultSc/Episteme/publications_cauty/Poids_des_mots.pdf, 2003.
- CHAMBERS D. & REISBERG D., « Can mental images be ambiguous ? », *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, n° 11, pp. 317-328, 1985.
- CHAUVIN A., MARENDAZ C., HERAULT J., « Modèle de carte de saillance attentionnelle et attracteurs visuels », *Visual Cognition*, CJC IV, Lyon, 2001.
- CHEVASSU François, *Expression cinématographique, les éléments du film et leur fonction*, L'herminier, Paris.
- CHOMSKY N., 1957, *Syntactic structures*, Mouton & Co.

- CLARKE B., "A calculus of individuals based on connection", *Notre-Dame Journal of Formal Logic*, 22, 3, pp. 204-218, 1981.
- CLARK H.H., "Space, time, semantics and the child", in T.E. Moore, ed., *Cognitive development and the acquisition of language*, New York, Academic Press, 1973.
- COCULA Bernard et PEYROUTET Claude, *Sémantique de l'image*, Paris, Librairie Delagrave, 1986.
- COHN A., « Qualitative spatial representation and reasoning techniques », *Proceedings KI97*, Berlin, Springer-Verlag, Lecture Notes in Artificial Intelligence, n° 1303, pp. 1-30, 1997.
- CORNUEJOLS M. & ROSSI J.-P., « Les modalités d'accès à la mémoire sémantique : l'image et le mot sont-ils équivalents ? », *Jiosc* 97, pp. 57-60, 1997 ; Actes du colloque « Recherche et Ergonomie », Toulouse, février 1998.
- CORTES C., « Effets sur le lexique des mécanismes de la métonymie et de la métaphore », *Cahiers du C.I.E.L.*, 1994-1995 : Théories et pratiques du lexique, pp. 87-108, Paris, 1995.
- COSSETTE C., (1982), *Les images démaquillées ou l'icône : comment lire et écrire des images fonctionnelles pour l'enseignement, le journalisme et la publicité*, Québec, Ed. Riguil internationales.
- COSSETTE C., (1983), *Les images démaquillées : approche scientifique de la communication par l'image*, Editions Riguil Internationales, Québec.
- COURTES Joseph, *Du lisible au visible*, Bruxelles, De Boeck Université, 1995.
- COURTIN Cyril & TZOURIO-MAZOYER Nathalie, « Bases neurales des langues signées », in ETARD O. & TZOURIO-MAZOYER N., *Cerveau et langage*, Paris, Ed. Hermès, 2003.
- CULIOLI A., *Pour une linguistique de l'énonciation*, 3 tomes, Paris, Ophrys, 1990-1999.
- CUXAC Christian, *Fonctions et structures de l'icône des langues des signes. Analyse descriptive d'un idiolecte parisien de la Langue des signes française*, Thèse de Doctorat d'Etat, Université René Descartes, Paris V, 1996.
- CUXAC Christian, *La langue des signes française, Les voies de l'icône*, « Faits de langue, 15-16 », Paris, Ophrys, 2000.
- D'ALES J.-P., FROMENT J., MOREL J.-M., « Reconstruction visuelle et généralité », *Intellectica*, 1999/1, n° 28, pp. 11-35, 1999.
- DANON-BOILEAU L. & MOREL M.-A., « L'oral : invariance et variations », *Intellectica*, 1995/1, n° 20, pp. 55-73, 1995.
- DARRAS B., *Au commencement était l'image*, Paris, ESF, 1996.
- DAVIDSON, « Ce que les métaphores signifient », in *Enquêtes sur la vérité et la signification*, trad. P. Engel, Paris, J. Chambon, 1993.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Folio-essais, 261, 1992.
- DE GRAUWE S., *The possibility of Minimal Units in the Filmic Image*, www.imageandnarrative.be, 2003.
- DELEDALLE G., *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck Université, 1990.
- DELISLE J., « Analyse du discours comme méthode de traduction. Initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais. Théorie et pratique », Ottawa, *Cahiers de traductologie*, n° 2, Presses Universitaires d'Ottawa, 1980.
- DENIS M., *L'image mentale*, Paris, P.U.F., 1979.
- DENIS M., « Forme imagée de la représentation cognitive », *Bulletin de Psychologie*, XXXVIII, 386, p. 710-715, 1988.
- DENIS M., *Image et cognition*, Paris, P.U.F., 1989.
- DENIS M. & de VEGA M., "Modèles mentaux et imagerie mentale", Ehrlich M.F., Tardieu H., Cavazza M., *Les modèles mentaux. Approches cognitives des représentations*. Paris, Masson, pp. 79-100, 1990.
- DENIS M. et CARFANTAN M., "People's knowledge about images", *Cognition*, n° 20, pp. 49-60, 1985.
- DENIS M., CHABANNE V., BRET-FONTAINE A., NESA M.-P., PERUCH P. et THINUS-BLANC C., « Propriétés des représentations mentales issues d'un parcours visuel ou verbal : comparaison mentale de distances », *Journée du Réseau de sciences cognitives d'Ile-de-France*, 2002.
- DENNETT D.C., *Content and consciousness*, New York, Humanities Press, 1969.
- DESCLES J.-P., « Représentation des connaissances », *Actes sémiotiques, Documents*, VII, n° 69-70, 1985.
- DEWAR R., « The slash obscures the symbol on prohibitive traffic signs », *Human Factors*, 18, 253-258 & 381-392, 1976.
- DIDEROT, *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2000.
- DIDEROT, *Lettre sur les aveugles*, Paris, GF-Flammarion 252, 1972.
- DIRVEN René, « The Metaphoric in Recent Cognitive Approaches to English Phrasal Verbs », 01/2001, site internet : metaphorik.de.

- DUBOIS Jean et al., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
- DUBOIS D. & RESCHE-RIGON P., « De la 'naturalité' des catégories sémantiques : des catégories 'd'objets naturels' aux catégories lexicales », *Intellectica*, 1995/1, n° 20, pp. 217-245, 1995.
- DUBUISSON C., LECLERC S., MAISONNEUVE S., « Les graphes conceptuels : un outil de représentation des langues signées », *Actes de l'Association canadienne de linguistique*, Montréal, 1995.
- ECO U., *Segno*, Milan, ISEDI, 1973.
- EDELIN Francis, « Linéarité et poésie visuelle », in *Langage et linéarité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.
- ENJALBERT P., « De l'interprétation (sens, structures et processus) », *Intellectica*, 1996/2, n° 23, pp. 79-120, 1996.
- FARAGO France, *La Nature*, Paris, Armand Colin, 2000.
- FAUCONNIER G., *Espaces mentaux*, Paris, Minuit, 1984.
- FAURE C., *Représentations verbales et imagées*, Support de cours, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Télécommunications, 1991.
- FERNANDEZ(-VEST) M.M.J., *Les particules énonciatives dans la construction du discours*, Paris, P.U.F., coll. Linguistique nouvelle, 1994.
- FERNANDEZ(-VEST) M.M.J., « Morphogenèse orale du sens : de l'espace des langues aux objets de discours », *Intellectica*, 1995/1, n° 20, pp. 9-53, 1995.
- FEUERBACH Ludwig, *L'Essence du christianisme*, in *Manifestes philosophiques*, trad. L. Althusser, Paris, P.U.F., 1973.
- FINKE R.A., PINKER S. & FARAH M.J., „Reinterpreting visual patterns in mental imagery“, *Cognitive Science*, n° 13, pp. 51-78, 1989.
- FODOR J., 1975, *The language of thought*, Harvard University Press.
- FORTIS Jean-Michel, « Image mentale et représentation propositionnelle », *Intellectica*, 1994/2, n° 19, pp. 253-305.
- FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966.
- FOUCAULT M., *Dits et écrits III*, Paris, NRF-Gallimard, 1994.
- FOUCAULT M., *Il faut défendre la société, Cours au Collège de France 1976*, Paris, Gallimard-Seuil, 1997.
- FOZZA J.-C., GARAT A.-M. & PARFAIT F., *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 2003.
- GILMAN D., « Pictures in cognition », *Erkenntnis*, n° 41, pp. 87-102, 1994.
- GOGEL W. C., « Le principe de proximité dans la perception visuelle », *Pour la science*, 1978, 9, 1.
- GOODMAN N., (*Languages of Art*, 1976) trad. franc. J. Morizot, *Langages de l'art*, Nîmes, J. Chambon, 1990.
- GOODY J., *La peur des représentations*, Paris, La Découverte, 2003.
- GOMBRICH E.H., *L'art et l'illusion – psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard, 1987.
- GOUVARD J.-M., *La pragmatique, Outils pour l'analyse littéraire*, « Cursus, série Lettres », Paris, Armand Colin, 1998.
- GREGORY R. L., *L'œil et le cerveau*, Bruxelles, De Boeck Université, « Neurosciences et cognition », 5^{ème} édition, 2000.
- GREIMAS A.-J., COURTES J., « Sémiotique », *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- GRODEK Elzbieta, 1997, *Texte et image*, in Julie Leblanc (ed.), *Iconicité et narrativité*, Texte, Revue de critique et de théorie littéraire, 21-22, Université de Toronto.
- GROUPE μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 1992.
- HACKING I., *Representing and Intervening : Introductory Topics in the Philosophy of Natural Science*, Cambridge, 1983.
- HAGEGE Claude, 2000, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob.
- HAMON Philippe, 1981, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris.
- HEBB D.O., “The semiautonomous process: its nature and nurture”, *American Psychologist*, n° 18, pp. 16-27, 1963.
- HERNANDEZ D., “Qualitative Representation of Spatial Knowledge”, Berlin, Springer-Verlag, *Lecture Notes in Artificial Intelligence*, n° 804, 1994.
- HERSKOVITS A., *Language and spatial cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- HILL C., “Recherches interlinguistiques en orientation spatiale”, *Communications*, n° 53, pp. 171-208, 1991.
- HINTZMANN D.L., O'DELL C.S. & ARNDT D.R., “Orientation in cognitive maps”, *Cognitive Psychology*, n° 13, pp. 149-206, 1981.

- HUMPHREYS G.W. & RIDDOCH M.J., "Routes to object constancy: implications from neurological impairments of object constancy", *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, n° 36A, pp. 385-415, 1984.
- HUMPHREYS G.W. & RIDDOCH M.J., "Authors' corrections to 'Routes to object constancy'", *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, n° 37A, pp. 493-495, 1985.
- HUTTENLOCHER J. & STRAUSS S., « Comprehension : relation between perceived actor and logical subject », pp. 300-304 & « Comprehension and a statements relation to the situation it describes », *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, n° 7, pp. 527-530, 1968.
- JACQUINOT Rémi, SAINT-VINCENT Olivier et Raphaël, 2001, *Le guide pratique du storyboard*, Scope Editions et La Maison du film court Editions.
- JACKENDOFF R., "On beyond zebra : The relation of linguistic and visual information", *Cognition*, vol. 26, n° 2, pp. 89-114, 1987.
- JAKOBSON R., "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie" (1956), repris in *Essais de linguistique générale*, « Points », Minuit, Paris, 1963.
- JAKOBSON R., "Langue and Parole : Code and Message", in *On Language*, Cambridge, MA, Harvard University Press, pp. 80-109, 1990.
- JOHNSON-LAIRD P.-N., "Procedural semantics", *Cognition*, 5, p. 189-214, 1977.
- KHEN LEOW W. & MIIKKULAINEN R., „Visual Schemas in Neural Networks for Object Recognition and Scene Analysis“, *Connection Science*, 1997
- KORZYBSKI A., *Une carte n'est pas le territoire*, Paris, Éd. de l'Éclat, 1998.
- KOSSLYN S.M. & POMERANTZ J.R., "Imagery, propositions, and the form of internal representations", *Cognitive Psychology*, n° 9, pp. 52-76, 1977.
- KOSSLYN S.M., *Image and mind*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1980.
- KOSSLYN S.M., "Information representation in visual images", *Cognitive Psychology*, n° 7, pp. 341-370, 1975.
- KOSSLYN S.M., "Can imagery be distinguished from other forms of internal representations ? Evidence from studies of information retrieval times", *Memory and Cognition*, n° 4, pp. 291-297, 1976.
- KOSSLYN S.M. et Koenig O., *Wet mind: the new cognitive neuroscience*, New York, The Free Press, 1992.
- KOSSLYN S.M., BALL T.M. & REISER B.J., „Visual images preserve metric spatial information : evidence from studies of image scanning“, *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, n° 4, pp. 47-60, 1978.
- KOSSLYN S.M., FLYNN R.A., AMSTERDAM J.B. & WANG G., "Components of high level vision : a cognitive neuroscience analysis and accounts of neurological syndromes", *Cognition*, n° 34, pp. 203-277, 1990.
- KUNZMANN P., BURKARD F.-P. et WIEDMANN F., *Atlas de la philosophie*, Paris, Livre de poche, « La Pochothèque », 1993.
- LAGRANGE M.-S. & RENAUD M., "Superikon, essai de cumul de six expertises en iconographie", in Gardin J.C. et al., *Systèmes experts, sciences humaines*, Paris, Eyrolles, pp. 191-229, 1987.
- LAKOFF G., *Women, Fire and Dangerous Things*, 1987.
- LAKOFF G. & JOHNSON M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, (1980), trad. : Paris, Minuit, 1985.
- LANGACKER R.W., *Foundations of cognitive grammar*, Stanford, Stanford University Press, 1987.
- LANGACKER R.W., "Nouns and verbs", *Language*, n° 63, p. 53-94, 1987b – repris dans *Communications*, n° 53, 1991.
- LARKIN J.H. & SIMON H.A., « Why a diagram is (sometimes) worth ten thousand words », *Cognitive Science*, n° 11, pp. 65-99, 1987.
- LATOUR Bruno, *La Clef de Berlin*, Paris, La Découverte, 1993.
- LE BON G., *Psychologie des foules*, Paris, P.U.F., 1895.
- LEIBNIZ, *Essais de théodicée*, Deuxième partie, § 124, Paris, GF-Flammarion 209, 1969.
- LENNEBERG E.-H., *Biological foundations of language*, New York, Wiley, 1967.
- LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole*, Tome 1 : Technique et langage, Paris, Albin Michel, « Sciences d'aujourd'hui », 1964.
- LESSING G.E., *Laocoon 1766*, trad.franc., Paris, Hermann, 1990.
- LEVI W.H. & LENTZ R., "Effects of text illustrations : A review of research", *Educational Communications and Technology Journal*, 30, 195-232, 1982.
- LINDEKENS R., *Essai de sémiotique visuelle : le photographique, le filmique, le graphique*, Paris, Klincksieck, 1976.
- LÜDI Georges, « Parler bilingue et traitements cognitifs », *Intellectica*, 1995/1, 20, pp. 139-156.

- McCARTHY R.A. & WARRINGTON E.K., *Cognitive neuropsychology : a clinical introduction*, San Diego, CA, Academic Press, 1990.
- McCLOUD S., 1999, *L'art invisible*, trad. D. Petitfaux, Paris, Vertige graphic.
- MACKEN E., PERRY J. et HASS C., « Richly grounding symbols in ASL », in *Sign Language Studies*, n° 81, Linstok Press, 1993.
- McMULAN Marshall, 1977, *La galaxie Gutenberg*, trad. J. Paré, Gallimard, Idées 372-373, Paris.
- MARCUS S., STIINTA A. si, Bucarest, Editura Eminescu, 1986, cité par Groupe µ, *Traité du signe visuel*, p. 42.
- MARR D., *Vision*, San Francisco, Freeman, 1982.
- MARTIN A. et al., « Discrete cortical regions associated with knowledge of colour and knowledge of action », *Science* n° 270, 1995.
- MARTIN Marcel, 2001, *Le langage cinématographique*, Le Cerf, Paris.
- MESCHONNIC H., *Pour la poésie II*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC H., *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- METZ C., « Au-delà de l'analogie, l'image », *Communications*, n° 15, 1970.
- METZ C., *Essai sur la signification au cinéma*, tome 1, Paris, Klincksieck, 1971.
- MEUNIER J.-G., « Le problème de la catégorisation dans la représentation des connaissances », *Intellectiva*, 1992 ½, 13-14, pp. 7-44, 1992.
- MILNER J.-C., *Introduction à une science du langage*, « Des travaux », Seuil, Paris, 1989.
- MITCHELL W. J. Thomas, 1994, *Picture theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago.
- MOLES Abraham A. & ROHMER Elisabeth, 1981, *L'image, communication fonctionnelle*, Casterman, Tournai.
- MONDADA L. et PANESE F., « L'image comme dispositif : entre construction de l'objectivité et mise en spectacle », *Derrière les images*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1998.
- MORRIS Charles, *Signs, Language and Behavior*, New-York, Prentice Hall, 1946.
- MORRIS Charles, « Fondements de la théorie des signes », *Langages*, 1974, n° 35, p. 15-26.
- PACHERIE Elisabeth, *Naturaliser l'intentionnalité*, Paris, P.U.F., 1993.
- PACHERIE Elisabeth, « L'imagerie mentale », <http://pacherie.free.fr/COURS/Centrale/imagerie.html>, 2002.
- PAROT Françoise, « L'homme sans parole », *Sciences et avenir*, n° 125, 12/00.
- PATY J., Séminaire « Images, représentations et savoirs », organisé par l'E.F.C.S. de l'I.U.F.M. d'Aquitaine, 2000.
- PEACOCKE C., « Depiction », *The Philosophical Review*, vol. XCVI, n° 3, pp. 383-410, 1987.
- PEIRCE Charles S., *Écrits sur le signe*, rassemblés et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1978.
- PELLETIER J., « Voir un *factum* dans une image », in *De la perception à l'action*, Livet P. éd., pp. 155-190, Paris, Vrin, 2000.
- PERAYA D. & MEUNIER J.-P., « Sémiotique et cognition : voyage autour de quelques concepts », *Voir, L'image mentale I*, 16, pp. 16-28, 1998.
- PERAYA D. & MEUNIER J.-P., « Vers une sémiotique cognitive », *In Cognito*, 14, pp. 1-16, 1999.
- PETIT J.-L., « Le langage est-il dans le cerveau ? », *Intellectica*, 1999/2, pp. 101-130, 1999.
- PETTITOT J., *Morphogenèse du sens*, Paris, P.U.F., 1985.
- PINKER S., 1994, *The language instinct*, Morrow, traduction française : 1999, Ed. Odile Jacob, Paris.
- PINKER S. et FINKE R.A., « Emergent two-dimensional patterns in images rotated in depth », *Journal of Experimental Psychology : Human Perception and Performance*, n° 6(2), pp. 244-264, 1980.
- PLATON, *La République*, VI, 510, trad. de J. Cazeaux, Paris, Livre de Poche 4639, 1995, p. 301.
- POZNER R., « L'homme comme signe ou la perception théâtrale », *Les Cahiers du C.I.E.L.*, Paris, pp. 7-18, 1999.
- PRZYTYLA MACHROUH E., « Du verbal au graphique : analyse de processus de transformation d'informations », *Journée du Réseau de sciences cognitives d'Ile-de-France*, 2002.
- PYLYSHYN Z.W., «What the mind's eye tells the mind's brain : A critique of mental imagery?», *Psychological Bulletin*, n° 80, pp. 1-24, 1973.
- PYLYSHYN Z.W., «The imagery debate : analogue media versus tacit knowledge?», *Psychological Review*, n° 88, pp. 16-45, 1981.
- RAVAISSON Félix, *Testament philosophique*, Paris, Boivin, 1933.

- REED S.K., HOCK H.S. et LOCKHEAD G.R., "Tacit knowledge and the effect of pattern configuration on mental scanning", *Memory and Cognition*, n° 11, pp. 137-143, 1983.
- REID D., « Quelques investigations sur le rôle des images dans l'apprentissage à partir de textes de biologie », *Les Cahiers du CRELEF*, 1-2, (28), pp. 73-100, 1989.
- RENSELAER W. LEE, *Ut pictura poesis, humanisme et théorie de la peinture*, Paris, Macula, 1991.
- RICCEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « Points Essais, 347 », 1975.
- ROBEL L., « Translatives », *Change*, n° 14, pp. 5-12, Paris, Seghers/Laffont, 1973.
- ROCHE A. & TARANGER M.-C., *L'atelier de scénario*, Paris, Nathan Université, 2001.
- ROSCH E., « Cognitive representations of Semantic Categories », *Journal of Experimental Psychology*, 104, pp. 199-233, 1975.
- ROSENFELD Israel, *La Conscience : une biologie du moi*, trad. M. Desi, ESHEL, 1990.
- ROTH Jean-Marie, 1999, *L'écriture des scénarios*, Top Edition, Paris.
- SAINT-MARTIN Fernande, 1987, *Sémiologie du langage visuel*, Presses de l'Université du Québec, Sillery.
- SAINTE-BEUVE Charles-Augustin, 1876, *Les Cahiers*, Paris.
- SALANSKIS Jean-Michel, « Philosophies et sciences cognitives », *Intellectica*, 1993/2, 17, pp. 9-25.
- SALLANDRE M.-A., « Les unités du discours en langue des signes française, Tentative de catégorisation dans le cadre d'une grammaire de l'icongicité », Thèse de Doctorat, Université Paris VIII, 2003.
- SCHELSTRAETE M.-A., « La conception du traitement syntaxique en compréhension de phrases », *L'année psychologique*, n° 4, pp. 543-582, 1993.
- SEARLE J.R., *Intentionality – An Essay in the Philosophy of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- SELESKOVITCH D., « Les niveaux de traduction », *Contrastes*, A 1, 1982.
- SHEPARD R. N., *L'œil qui pense*, Paris, Seuil, « Points Science, 140 », 1992.
- SHEPARD R.N. et METSLER J., « Mental rotation of three-dimensional objects », *Science*, n° 171, pp. 701-703, 1971.
- SONESSON G., *Pictorial Concepts, Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund, Aris/Lund University Press, 1989.
- SONESSON G., « De l'icongicité de l'image à l'icongicité des gestes », in *Oralité et gestualité : interactions et comportements multimodaux dans la communication* (Actes du colloque ORAGE, Aix-en-Provence, 2001), Paris, L'Harmattan, pp. 47-55, 2001. voir aussi : www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson.
- SPERBER D. & WILSON D., *La Pertinence*, Paris, Editions de Minuit, 1989.
- SRPOVA M., « Typologie des traductions : traitement des spécificités référentielles dans la traduction », *Contrastes*, série A 10, pp. 81-110, Nice, Z'éditions, 1991.
- SRPOVA M., « L'expérience ethnolinguale et ses conséquences pour le dialogue interlingual. Pour une approche pragmatique des contenus lexicaux en situation interlinguale », *Dialoganalyse III*, Teil 2, pp. 377-388, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992.
- SRPOVA M., « La traduction, confrontation de deux expériences cognitives », *Intellectica*, 1995/1, n° 20, pp. 157-170, 1995.
- STOKOE W.C., *Language in Hand*, Washington D.C., Gallaudet University Press.
- STOKOE W.C., « Instinctive language », in *Sign Language Studies*, n° 83, Linstok Press, 1994.
- STOKOE W.C., « Models, Signs, and Universal Rules », in *Sign Language Studies*, 1-1, pp. 10-16, Linstok Press, 2000.
- TALMY L., « How Language Structures Space », *Spatial Orientation : Theory, Research and Application*, (H. Pick, L. Adredolo, eds.), New York, Plenum Press, 1983.
- TALMY L., « Fictive Motion in Language and Perception », Workshop *Motivation in Language*, International Center for Semiotic and Cognitive Studies, Université de San Marino, 1990.
- TISSET Carole, 2000, *Analyse linguistique de la narration*, SEDES, coll. « Campus, Linguistique », Paris.
- TOM A., « Rappel et reconnaissance d'instructions directionnelles basées sur des voies ou sur des repères », *Journée du Réseau de sciences cognitives d'Île-de-France*, 2002.
- VAILLANT Pascal, *Interaction entre modalités sémiotiques : de l'icône à la langue*, Thèse de doctorat, Université Paris XI (Orsay), 1997, effectuée sous la direction de François Rastier.
- VANDELOISE C., *L'espace en français. Sémantique des prépositions spatiales*, Paris, Le Seuil, 1986.
- VICTORI Bernard, « Théories linguistiques et cognition », in *Cognito*, n° 16, pp. 1-6, 2000.
- VIROLE B., Virole, éd., *Psychologie de la surdité*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1996.
- VISSETTI Y.M., « Modèles connexionnistes et représentations structurées », *Modèles connexionnistes*, (D. Memmi, Y.M. Visetti, eds.), *Intellectica*, n° 9-10, pp. 167-212, 1990.

- VYGOTSKY, cité par WERTSCH J.V., « La médiation sémiotique de la vie mentale », Bronckart J.-P. et al., *Vygotsky aujourd'hui*, Delachaux et Niestlé, p. 143, 1985.
- WALTON K.L., *Mimesis as Make-Believe – On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.
- WARBURTON E., WISE R.J.S., PRICE C.J., WEILLER C., HADAR U., RAMSAY S., FRACKOWIAK R.S.J., “Noun and verb retrieval by normal subjects. Studies with PET”, *Brain*, n° 119, pp. 159-179, 1996.
- WARRINGTON E.K. & TAYLOR A.M., “Two categorical stages of object recognition”, *Perception*, n° 7, pp. 695-705, 1978.
- WEILL-FASSINA A. & RABARDEL P., « Les graphiques comme instruments fonctionnels de communication et de pensée dans le travail scientifique et technique », *Premières journées de psychologie du travail, ergonomie et psychopathologie du travail*, PIRTEEM-CNRS, Paris, 13-14 juin 1989.
- WILLI Michelle, 1997, « Concordances entre l'expressivité de l'écriture et la langue des signes des sourds », *La graphologie, Revue trimestrielle de la Société française de graphologie*, cahier 4, octobre 1997, n° 228, Paris.
- WITTGENSTEIN L., 1967, *Zettel*, Anscombe G.E.M. et von Wright G.H. (éds), Basil Blackwell.
- WOLHEIM R., « Imagination and Pictorial Understanding », *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. suppl., 1956.
- WOLHEIM R., « Seeing-as, Seeing-in and Pictorial Representation », in *Art and Its Objects*, Cambridge, MA, Cambridge University Press, pp. 205-226, 1980.
- WUNENBURGER J.J., *Philosophie des images*, Paris, coll. « Thémis Philosophie », 1997.

TABLE DES MATIERES

<i>Introduction</i>	3
L'iconicité.....	3
L'interprète et l'iconicité.....	3
Un oxymore ?	4
IMAGES ET SAVOIRS	6
PERCEPTION VISUELLE	6
<i>Physiologie</i>	7
<i>Phénomènes visuels</i>	9
<i>Erreurs</i>	11
SEMIOTIQUE VISUELLE	12
<i>Icône</i>	15
<i>Fictum</i>	18
<i>Syntaxe visuelle</i>	20
PENSEE PAR IMAGES	20
<i>Image/Verbal</i>	23
IMAGE MENTALE	25
<i>Sartre</i>	26
<i>Image et Cognition</i>	30
<i>Langue des signes et cerveau</i>	34
REPRESENTATIONS	38
DESSINS	38
<i>Images</i>	38
Effets d'images	40
Double articulation	41
Perspective.....	42
<i>Bandes Dessinées</i>	43
Rapprochements	44
<i>Schémas</i>	46
SCENARIOS	50
<i>Le scénario</i>	50
<i>Le story-board</i>	53
TANT D'AUTRES PONTS	56
<i>Graphologie des signes</i>	56
<i>Rythme et symétrie</i>	57
<i>Informatique</i>	57
<i>Histoire de l'art</i>	59
LETTRES ET LANGUES	61
LITTERATURE	61
<i>Description</i>	61
<i>Ekphrasis</i>	62
RHETORIQUE	63
LINGUISTIQUE	65
<i>Théories</i>	65
Langue et culture	66
Grammaires cognitives	68
<i>Iconicité</i>	70

<i>Questions</i>	71
<i>Traduction</i>	77
<i>Conclusion</i>	81
Pays et frontières	81
un oxymore.....	82
Milan de solitude	83
<i>Bibliographie</i>	86
<i>Table des matières</i>	93